

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION No 68



ZOOM AL CINE

comunicación

**ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA**
Integrante de la Red Iberoamericana de
Revistas de Comunicación y Cultura

EQUIPO COMUNICACION

Jesús María Aguirre
Marcelino Bisbal
José Ignacio Rey
Berta Brito
Francisco Tremonti
Maritza Guaderrama
Carlos Correa
Alberto Barrera

DIAGRAMACION Y MONTAJE

Rodolfo Núñez

COMPOSICION DE TEXTOS

Mery León

**PUBLICIDAD Y
RELACIONES PUBLICAS**

Carol Carrero Marrero

DISTRIBUCION

Luis Felipe González

IMPRESION

Gráficas León, S.R.L.

SUSCRIPCION (4 NUMEROS AL AÑO)

Venezuela:	Bs. 300,00	(Vía aérea)
Extranjero:	US\$ 14,00	(Vía superficie)
América:	US\$ 26,00	(Vía aérea)
Europa y resto del mundo	US\$ 30,00	(Vía aérea)

ENVIE SU PAGO A

CENTRO GUMILLA

Edificio Centro Valores, Local 2

Esquina de la Luneta - Altagracia

Apartado 4838 - CARACAS 1010-A - Venezuela

DEPOSITO LEGAL

pp 76-1331

Tel: 563-50-96 / 60-96

SUMARIO

PRESENTACION	3
ESTUDIOS	
* Cine Latinoamericano: profunda crisis <i>Manuel Alcala</i>	4
Anexo: Filmes ganadores en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 1979-1989)	12
* Cine Venezolano : ¿Una quimera? <i>Oscar Lucien</i>	19
* Cine Colombiano: El anuncio de una muerte crónica <i>Sandro Romero Rey</i>	25
* Un año de cine en España <i>Angel A. Pérez Gómez</i>	32
* Anotaciones sobre el Cine Indigenista <i>Francisco Tremonti</i>	40
* "El Reto Creativo" <i>Fernando Solana</i>	50
* La Potencialidad del Espacio Iberoamericano <i>Octavio Getino</i>	62
DOCUMENTOS	74
* Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana	75
* Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica	78
* Acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano	82
* II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura	84
GUIA BIBLIOGRAFICA	86
INFORMACIONES	91
INDICE No. 61-68	1

PRESENTACION

A mediados de la década del 80 el cine latinoamericano y, en particular, el venezolano ha entrado en una profunda recesión .

Para todos son evidentes los factores que han determinado esta debacle: la contracción económica de los países en vías de desarrollo, la explosión de la deuda internacional, la dimisión de los gobiernos en el establecimiento de políticas culturales y de mecanismos incentivadores, además de las limitaciones propias del reducido mercado venezolano.

Y, aunque no podamos decir que se han agotado las reservas de autores, ni las vetas creativas - nunca en la historia del cine venezolano ha habido tantos talentos consolidados o promisorios-, las condiciones de producción han estructurado las vías tradicionales y obligan a buscar nuevas vías financieras, a integrar mercados más amplios y a explorar ventajas comparativas, que van desde el perfeccionamiento técnico y los bajos costos económicos hasta la cualificación estética y la conformación de unos públicos más identificados con la propia cinematografía.

El Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica celebrado en Caracas del 8 al 14 de noviembre de 1989, ha sido un marco propicio para afrontar estos problemas y adelantar un paso más en el esfuerzo integrador.

Este número recoge una panorámica de la situación del cine latinoamericano y de sus potencialidades económicas y artísticas para pasar después revista de las cinematografías venezolana y colombiana, las más próximas a nosotros.

En la parte documental transcribimos los convenidos y acuerdos firmados por los países participantes en el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica, además del documento final del II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura en Florianópolis(Brasil).

Concluimos con las secciones habituales de bibliografía e información, y añadimos el INDICE temático y geográfico correspondiente a los años 1988 y 1989 (números 61-68).

ESTUDIOS

CINE LATINOAMERICANO: PROFUNDA CRISIS

MANUEL ALCALA

Aunque puede parecer extraño, resulta bastante más fácil analizar globalmente el cine producido en Iberoamérica desde una perspectiva lejana, como la europea, que desde la cercanía del propio continente. Los mismos realizadores locales lo reconocen y así lo confirma también la bibliografía existente sobre el tema (1).

*Lo primero que resulta llamativo en toda Iberoamérica es la dificultad de visio-
nar las producciones. Esto significa que es bastante difícil ver películas argentinas en Chile; chilenas en Perú; peruanas en Colombia; colombianas en Brasil.* Así sucesivamente y viceversa. Más asombrosa es todavía la enorme dificultad para conseguir información fiable de las respectivas producciones. Fuera de casos privilegiados, nadie sabe nada. Ni siquiera, por ejemplo, están debidamente informadas las agregadurías culturales de las embajadas o los medios de comunicación locales. En cambio, todo el mundo sabe algo sobre el cine "gringo" que es el que invade las pantallas grandes y pequeñas.

Tal desinterés contrasta fuertemente con la creciente curiosidad mundial por conocer el cine procedente de la América que va desde la frontera México-USA al vértice Chile-Argentina. A los festivales sobre este tema específico, como Huelva (desde 1974); Biarritz (1980) y La Habana (1981), se han sumado secciones peculiares en otras muestras, como las de Montreal y Tokyo. Es cierto que se dan ciertos festivales en Latinoamérica, como Río de Janeiro o Medellín. Con todo, su capacidad de convocatoria es mínima, comparada con las de Cannes, Venecia o Milán (Mifed). El resultado es que realizadores y productores latinoamericanos se tratan con mayor asiduidad en los mercados exteriores que en los de sus propios países.

Esta situación alarmante radica en varios factores de carácter endémico. El primero sería el ya indicado de desinterés colectivo por las producciones de procedencia nacional.

De ahí, que los exhibidores y distribuidores locales no contraten cine indígena. Este fenómeno ha sido ampliamente aprovechado por los productores norteamericanos para colocar sus películas sin el menor peligro de competencia ajena. Se habla mucho del colonialismo "yankee". Es un fenómeno evidente pero también explica-

ble por desidias ancestrales.

En segundo lugar, está la situación catastrófica de las macroeconomías nacionales. Una inflación galopante y la constante devaluación de moneda hacen prácticamente imposible respetar el presupuesto inicial de realización de una película, aunque éste sea relativamente modesto y mucho más barato que en USA o en Europa. Con esto, el cine nacional es un riesgo que no se afronta.

Por otra parte, es indudable la debilidad de las economías familiares en tales países. Aunque el precio de la entrada al cine público se sitúe, como término medio, en el equivalente a un dólar, tal cantidad resulta elevada para la inmensa mayoría de la población. De ahí, que las amortizaciones de cualquier producción local resulten extremadamente difíciles. Los distribuidores y exhibidores prefieren recurrir al producto importado. Así aseguran porcentajes en taquilla sin arriesgar prácticamente casi nada. El público, por su parte, emigra hacia la pequeña pantalla, más barata y más variada.

INTENTOS DE SALIDA

Semejante estado de cosas contrasta con un potencial de espectadores que ronda los 70 millones de personas y con la voracidad insatisfecha de las televisiones europeas, interesadas en el cine latinoamericano y dispuestas a consumir, cada día, más celuloide. ¿Cómo atender adecuadamente semejante mercado? ¿Cómo preservar, al mismo tiempo, las culturas indígenas, amenazadas por estilos y gustos extraños?

El hecho de que compañías extranjeras filmen en Latinoamérica incluso temas locales, aprovechando la baratura de la mano de obra, no es solución más que aparente. El cine nacional continúa en su misma situación cuando se terminan tales rodajes. Lo que, hasta ahora, aparece más eficaz es la coproducción con países económicamente más fuertes, pero lo suficientemente generosos para respetar los valores locales. Este ha sido el caso de varias cadenas europeas de televisión, como la alemana (ZDF), italiana (RAI) o española (TVE).

España, por ejemplo, a pesar del fracasado proyecto "Organización del Cine Iberoamericano", por falta de interés en aquellos países, ha practicado una substancial ayuda económica por las coproducciones de TVE. La sociedad "International Network Group" ha sido una empresa común que consiguió rodar la serie televisiva "Amores difíciles" sobre cuentos de G. García Márquez. Aunque de valor desigual, se ha exhibido en los festivales de Valladolid y La Habana, aparte de la TVE. Nos referiremos a cada uno de los seis episodios al hablar de los países de sus directores respectivos.

Este ejemplo sugiere la necesidad de una política de producción, al menos a medio plazo, por parte de los organismos nacionales del cine, ya existentes en algunos de esos países pero de dudosa efectividad. Los cambios políticos afectan con demasiada frecuencia a estructuras estatales o mixtas como Embrafil (Brasil), Conacine (México), Focine (Colombia) o Foncine (Venezuela). A veces los cargos políticos que figuran al frente de ellas no tienen la menor idea del problema. El resultado es una ineficacia casi total, como ya veremos.

Finalmente, otro aspecto cara al futuro sería la necesaria diversificación de los estilos de producción. Cuando, durante los años cincuenta y sesenta, se produjo en Brasil la ola del "cinema novo", sus directores se orientaron no sólo a las cintas popu-

lares, sino a las de autor o de crítica sociopolítica. Atendieron, pues, las exigencias diversificadas de la mayoría del público. Actualmente Brasil y otros países, como México, tienen un coeficiente relativamente alto de "porno-chanchadas", "culebrones" y "chorizos". Sus características son bajo coste, erotismo y pornografía más o menos dura. En conjunto, colaboran a un descrédito inevitable que además no puede competir con análogas producciones extranjeras.

Vamos a intentar describir el panorama concreto de este último año y así será más fácil una valoración de sus respectivas situaciones y un panorama relativamente completo del momento actual del "séptimo arte" en Latinoamérica.

LAS CINEMATOGRAFÍAS VETERANAS

Las tres "potencias" cinematográficas latinoamericanas fueron tradicionalmente Argentina, Brasil y México. Los tres países tuvieron etapas importantes en su cine. México en los años treinta-cuarenta; Brasil y Argentina en los cincuenta-sesenta. Actualmente las tres cinematografías se encuentran en grave crisis.

ARGENTINA tuvo, no obstante su endémica crisis económica, un momento de esplendor a partir del advenimiento de la democracia. La remodelación del "Instituto Nacional de Cine", con el equipo dirigido por M. Antín, produjo pronto sus frutos. Se activó la producción; se organizaron inteligentes campañas de difusión internacional y se consiguieron diversos permisos en festivales de importancia. A esto ayudó indudablemente el regreso de directores e intérpretes, exiliados en el extranjero durante la dictadura.

Actualmente, sin embargo, la crisis ha vuelto a hacer estragos al fracasar rotundamente la reforma monetaria. Para salir de semejante situación se han activado las coproducciones con el exterior: USA, GB, España y Cuba. Su resultado ha sido diverso, como vamos a ver inmediatamente. Con todo, hay que señalar como muy positivo el gran esfuerzo que están haciendo los directores jóvenes. Sus "primeras obras", estrenadas en 1988, han sido bastante buenas.

El éxito del año fue indudablemente **La deuda interna**, del joven realizador Miguel Pereira. Formado en la escuela de cine de Londres, consigue un relato fino y sensible sobre la vida de un campesino, educado por un maestro, que morirá anónimamente en la guerra de las Malvinas. La película ha logrado varios premios internacionales, por ejemplo en Berlín y Hue'vá.

Otra "primera obra" de interés ha sido **Tango, baile nuestro** en que Jorge Zañada hace una recuperación del baile nacional como clave cultural del país. En cambio es de mal gusto la del Víctor Dinemón, **Abierto de 18 a 24 horas**, al relatar los tipos marginales que acuden a una escuela de baile.

De entre los veteranos, ha sobresalido Fernando Solanas con **Sur**. Es el emocionante relato de la imposibilidad de readaptación de un amigo preso de la dictadura. También el tango juega su importancia en esta película. Por su parte, Adolfo Aristarain vuelve a demostrar su maestría con el manejo del suspenso en la coproducción con USA **El extraño**. Menos logra, dentro del mismo género, Roberto Maiocco en **Gracias por los servicios**. De la última obra de Fernando Birri, hablaremos al tocar la producción cubana.

Reseñamos por fin la coproducción con la ZDF **La amiga**. Su directora, la alemana de familia hebrea Jeaninne Meerapfel, ida a Argentina durante el nazismo, e-

voca recuerdos infantiles al contraponer a dos mujeres: la madre que no acepta la muerte de su hijo "desaparecido" y la actriz conformista. El estrellato de Liv Ullmann y Cipe Linkowski potencia tal vez cierta debilidad de guión, aunque el fin es digno.

Todas estas películas, sin embargo, no figuran entre las más taquilleras del año. Los primeros puestos los ocupan, por supuesto, las producciones de USA y, de las nacionales, las cintas de sal gorda y mal gusto. El cine argentino no debería capitalizar sino continuar adelante en su esfuerzo. Sus frutos se verán a medio y largo plazo.

BRASIL. El cine carioca ha cumplido noventa años en 1988. Con tal motivo la cinemateca brasileña ha organizado homenajes y preparado publicaciones y videos sobre las mejores veinte películas de toda su historia. A las celebraciones se ha unido un cambio político de Constitución. Desde el octubre pasado no existe censura cinematográfica en el Brasil. Esto se interpreta como esperanzador para el futuro inmediato.

A pesar del aniversario, la empresa estatal Embrafilms se encuentra en abierta crisis. Sus cambios constantes de dirección presagian una reorganización radical de sus estructuras. La producción nacional ha bajado en 1988 a unos sesenta largometrajes. Muchos de ellos son cine "porno" o "pseudoporno" sin el menor valor artístico. Esto ayuda a la emigración de muchos espectadores a la TV que aumenta sus emisiones de película de manera creciente.

Entre las películas de calidad, sobresalen las de recreación de valores populares nacionales. Así Paolo C. Saraceni, que en **Natal de Portela** evoca a uno de los creadores de una famosa escuela de "samba", o Julio Bresane que en **Bias Cuba** recrea con cierta gracia la novela homónima de Machado de Assis.

Entre las productoras acreditadas que siguen en la brecha desde la época del "cinema novo", figura la familia Barreto. Sus películas saben alternar la creatividad artística, el erotismo y la crítica social. Así Fabio, en **Lucía, hombre**, cuenta con soltura la vida de una niña huérfana, educada como varón, que descubre su feminidad en el círculo de los asesinos de su padre. Su hermano Bruno, en **Romance de una sirvienta**, presenta la vida marginal de una empleada de hogar que vive un trágico romance con un viejo rico.

Un sentido crítico total de la tradición ofrece la directora Teresa Trautman con **Sueños de niña moza**, excelente relato de la última velada de la familia matriarcal que es, al mismo tiempo, revisión de su pasado. Con menos finura, Rodolfo Brandao y Roberto Gervit realizan en **Dede Mamata** y en **Feliz año viejo**, respectivamente, la crítica de la generación de los sesenta. Por su parte, Sergio Bianchi vuelve sobre la época dictatorial de Figueredo en su cine **Romance**. Finalmente, el mozambiqueño aposentado en Brasil, Rui Guerra, lleva a la pantalla con pulso irregular el cuento de Gabriel García Márquez **Fábula de la bella palomera** en la serie "Amores difíciles", antes citada como coproducción de TVE.

El cine brasileño ha perdido garra y prestigio, aunque podría recuperar su pasado porque no falta ni creatividad, ni equipos técnicos. Solamente sigue pesando una "censura económica" de muy difícil superación.

MEXICO es, tal vez, la antigua "potencia" cinematográfica más venida a menos. A la caótica situación económica y a la crisis de los institutos nacionales de ayuda a la producción, se añade su frontera con USA que supone una enorme recepción televisiva "gringa".

La mayoría de la producción 88, cifrada en unos 35 largometrajes, es de origen privado y se centra en película de cine más o menos pornográfico, de nulo interés. La ayuda estatal se ha limitado a unos doscientos mil pesos por película. Por eso, se ha recurrido a la coproducción con el exterior. Es el caso de **El verano de la señora Forbes**, donde Jaime H. Hermosillo sigue un relato de G. García Márquez en la serie "Amores difíciles".

Entre las obras más significativas del año recordamos la adaptación que hace Mitl Valdés de varios cuentos de Juan Rulfo en **Los confines** y que no supera la medianía. Lo mismo se diga de **El costo de la vida**, donde Rafael Montero cuenta el desmoronamiento de una joven pareja, debido a la galopante inflación económica. Finalmente **El secreto de Romelia**, prometedora "primera obra" de la directora Buny Cortés sobre la obra homónima de Rosario Castellanos orientada hacia la crítica social. De los veteranos, recordamos a Arturo Ripstein en **Mentiras piadosas**, un relato sobre celos de matiz lírico, inusual en este director.

De particular interés son algunas muestras del cine México-americano (chicano). Así la "primera obra" de Isaac Arstenstein **Rompe el alba**, sobre el esquema del "triunfador" mexicano en USA que termina trágicamente. Análogo tema toca Ramón Menéndez, al reflejar con cierta grandilocuencia el éxito de un maestro boliviano. El filme se titula **Con ganas de triunfar**. Finalmente, es también interesante **Gaby**, donde Luis Mandoli lleva a la pantalla la autobiografía de la chica minusválida Gabriela Brimmer. El film es bilingüe y en él sobresale el reparto internacional de las actrices Liv Ullmann, Norma Alejandro y Rachel Levin en los papeles de madre, sirvienta y minusválida.

El éxito del cine chicano demuestra cómo la creatividad latina sale adelante cuando encuentra financiación y medios técnicos adecuados.

CINE BAJO LAS DICTADURAS

Resulta bastante diverso el comportamiento cinematográfico de los países latinoamericanos donde imperan dictaduras militares o militarizadas. La más veterana, **PARAGUAY** no ha producido, que sepamos, ningún largometraje en 1988. El cine exhibido en el país es predominantemente "yankee" y su importación está sometida a las leyes usuales de censura y a la crisis económica.

Algo análogo ocurre con Nicaragua, donde la guerra impone, además, una mayor restricción a las importaciones. Sin embargo, en el último año se ha producido, en colaboración con TVE, la película **El espectro de la guerra**, de Jaime Lacayo, que no tiene particular interés.

CHILE que, durante el gobierno de S. Allende, experimentó una enorme expansión cinematográfica, ha vivido un eclipse casi total durante los largos años dictatoriales del general Pinochet, que en no se ha tenido el menor sentido para la promoción del cine nacional o han fracasado totalmente los planes de propaganda. En los últimos años y amparándose en una amnistía parcial, han podido regresar al país, de forma temporal o definitiva, algunos realizadores que habían emigrado al extranjero. Por otra parte, se advierten algunos síntomas de liberación interior, cuya suma condujo al plebiscito de otoño donde Pinochet salió derrotado.

Entre las coproducciones rodadas total o parcialmente en Chile, hay que recordar varias del presente año. La primera sería **Imagen latente**, donde Pablo Perel-

man evoca la búsqueda que un fotógrafo profesional hace de su hermano "desaparecido" durante la dictadura. Esta interesante obra es coproducción con Canadá. Un tema cercano, el del desarraigo del exiliado entre dos patrias, dos culturas y dos mujeres, es proyectados autobiográficamente por Luis R. Vera en **Consuelo, una ilusión**. La película tiene indudable "clase" y está realizada en sueco y castellano, por ser coproducción con el instituto de Estocolmo.

Finalmente, en coproducción con Francia y la República Federal Alemana, Gonzalo Justiniano ha conseguido un gran triunfo local con **Sussl**. Se trata, a primera vista, de una desmitologización de las telenovelas, a través de la historia de una chica campesina que va a la ciudad a "buscar fortuna" e incide en un mundo turbio y marginal. Sin embargo, a nivel más profundo, viene a ser la desmitificación del "maniqueísmo" nacional, típico producto de las etapas dictatoriales. Esta obra ha sido mal recibida por los sectores extremos de izquierda y derecha, pero ha conseguido un gran eco popular. Sobresale entre el reparto la actuación de la protagonista Marcela Osorio que, de niña, estuvo exiliada en España y que ahora, tras su triunfo, ve cerradas las puertas a su trabajo.

Entre los exiliados que no regresaron, Sebastián Alarcón ha realizado en la URSS el irregular filme simbólico **Historia de un equipo de billar** que, por cierto, no llega a convencer.

CUBA es el país dictatorial donde el cine parece entrar en una nueva fase de vitalidad. Siguen adelante los proyectos de la "Fundación latinoamericana", puesta en marcha en 1987. Los tres grupos de creación están dirigidos por Manuel Pérez, Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alea con predilecciones por los cines sociopolítico, de ensayo y de comedia popular, respectivamente.

Tomás Gutiérrez Alea, gracias a la colaboración de TVE, realizó para la serie "Amores difíciles" su fina obra **Cartas del parque**. Es una deliciosa comedia de principios de siglo, en la que dos enamorados recurren a un escribano para que les redacte sus cartas de amor. El realizado abandona, por ahora, su agresividad política para acceder al tratamiento de un tema exclusivamente lírico. Del grupo "sociopolítico", sobresale con mucho el joven director Juan Carlos Tabío con **¡Plaf!**, una deliciosa comedia llena de aciertos formales sobre la difícil convivencia de una pareja en la casa de la suegra matrilocal.

En cambio, fracasa estrepitosamente el proyecto principal del argentino Fernando Birri, **Un señor muy viejo con unas alas enormes**, sobre cuento de G. García Márquez, no obstante el derroche técnico en que figura como coproductora TVE. Es que no se puede hacer un esperpento sobre otro sin incidir en el ridículo. Algo parecido había que decir sobre la obra lírica de Eduardo Toral, **Yo soy de donde hay un río**, también coproducida por TVE.

En el cine cubano se advierte algo así como una "perestroika" al estilo tropical. El "realismo socialista" didáctico parece batirse en retirada pro su estrepitoso fracaso en los últimos años. Se abren paso, en cambio, las comedias populares, donde se advierte una ligera autocrítica.

El festival de La Habana de fines de 1988 fue tan desorganizado como siempre. Se exhibieron en él todo tipo de obras, entre ellas las vistas previamente en Huelva y no hubo la menor sorpresa. Sin embargo, Cuba es hoy por hoy el único "foco de atracción" internacional de toda Latinoamérica.

OTRAS CINEMATOGRAFIAS

El resto de los países latinoamericanos tiene menor importancia, aunque no hayan faltado algunas obras interesantes y aisladas.

COLOMBIA sigue en situación económica difícil últimamente por el aumento del precio de las entradas al cine público. Por otra parte, la empresa nacional FOCINE no acaba de despegar. Su directora actual ha presentado ya su dimisión en dos ocasiones. La falta de una financiación adecuada hace que algunas películas en rodaje tarden en terminarse e incluso en exhibirse en los locales comerciales.

Todo esto explica que, en el presente año, no se hayan estrenado en Bogotá más que dos largometrajes. Han sido **Técnicas de duelo**, divertida comedia en la que Sergio Cabrera, un medellinés formado en Pekín y Londres, cuenta con enorme soltura el desafío que un maestro hace al carnicero de su mismo pueblo para recuperar un "honor" presuntamente perdido. La segunda obra ha sido la de Lisandro Duque, **Milagro en Roma**, donde se mezclan el esperpento narrativo y la inspiración literaria con el sentido crítico y hasta anticlerical del realizador. El resto de la producción colombiana es de cortos y medimetrajes.

De **VENEZUELA** son pocas y pesimistas las informaciones que hemos conseguido. El cine venezolano ha estado casi ausente en el presente año del panorama internacional. En Cannes se presentó la obra **América, tierra incógnita**, con la que Diego Rísquez corona su trilogía, comenzada con **Simón Bolívar** (1969) y continuada con **Orinoco, nuevo mundo** (1984). En su tercera y última obra, el autor analiza la visión que los latinoamericanos tienen de la Europa que les colonizó. Otro filme, también simbólico, es **Cubagua**, donde Miguel New engarza la leyenda, la mitología y la historia de su país en tres episodios significativos de la conquista española, la industrialización y la crisis de los años ochenta. Todas estas películas, sin embargo, son minoritarias.

Finalmente, en la serie tantas veces citada, "Amores difíciles", Olegario Barrera realiza una divertida comedia con **Un domingo feliz**. Se trata de una historia alucinante de un niño, hijo de millonarios, que finge su rapto y descubre la noche caraqueña de manos de un músico.

La cinematografía del **PERU** tampoco ha producido en el año 1988 más que dos largometrajes. En **La boca del lobo**, Francisco Lombardi insiste en su línea de antimilitarismo, al relatar la conducta del ejército contra la guerrilla del "sendero luminoso". La película es correcta en su inspiración pero no pasa de ahí. En coproducción con España, el grupo "Chaski" acaba de presentar en Cuba **Jullana**, una obra de crítica social sobre la situación de una niña, hija de emigrantes, en los suburbios de Lima.

Sobre tema análogo, el de una chica emigrante en Europa que regresa a la capital peruana y se ve dividida culturalmente, la directora alemana federal Gerlinde Böhm ha realizado **De Berlín a Lima**. En este sugerente filme sobresa la actuación de la protagonista, Viki Aguilar, por su extraordinaria espontaneidad en un difícil papel.

Cierta sorpresa ha causado en el presente año el primer largometraje producido en la **REPUBLICA DOMINICANA**. Se trata de la obra de Agilberto Menéndez **Un pasaje de ida**. Su fuerte denuncia social se centra en el hecho histórico de la muerte por asfixia de unos emigrantes en la sentina de un barco en el que pretendían marchar al extranjero. Es una obra interesante pero aislada en un panorama todavía casi iné-

dito.

EL DESCONOCIDO CINE PORTUGUES

Terminamos nuestro panorama iberoamericano con unos apuntes sobre el cine portugués, desconocido en España no obstante su cercanía geográfica. En el año de 1988, la producción lusa ha sido fecundada, tanto cuantitativa como cualitativamente. De la media docena de largometrajes de su producción, se pueden señalar varias "primeras obras" de cierto interés.

Sin embargo, el problema actual del cine lusitano es la prácticamente total ausencia del público en sus salas. La situación es tan grave que algunas de las películas se quedan sin estrenar por falta de distribución o desidia de los exhibidores. Como factor específico de tal estado de cosa figura el hecho de que el cine portugués no afronta obras de impacto popular, sino que se mueve casi exclusivamente entre el cine de autor, muy selectivo, o el "retro" sobre temas del pasado.

Muestra de tal orientación sería, por ejemplo, **Los caníbales**, donde el acreditado maestro Manoel de Oliveira rueda un film-ópera sobre la obra de A. de Carvalho (Siglo XIX) y música de João Paes. Es coproducción con Francia. También se sitúa en ese género la película **Mensaje** del lisboeta Luis Vial. Es un análisis simbolista de la obra **Portugal** de Fernando Pessoa. Por su parte João Botelho, siguiendo a **Hard Times** de Charles Dickens, realiza **Tiempos difíciles**, que por fin ha podido estrenarse el presente año. También del género "retro" es **Los emisarios de Khalon**, es que el lisboeta Antonio de Macedo relata un problema social del pasado siglo con cierta brillantez formal.

Sobre temas de mayor cercanía histórica, el angoleño José Fonseca logra un éxito con **La mujer del prójimo**, una crítica sofisticada de la burguesía actual. En ella destaca la interpretación de la brasileña Fernanda Torres en el papel de protagonista y de joven "mujer fatal". Complicado es también el melodrama del alentejano Artur Semedo **El querido Lilás**, relato melodramático sobre una actriz que se enamora de un desconocido que resulta ser su propio hijo. En cambio, más cercana sería la película **Agosto**, donde Jorge Silva cuenta con agilidad la confrontación de un joven celibatario con el matrimonio de su íntimo amigo. Finalmente, Paulo-Guillermo d'Eça, en **Iratán Iracema**, narra las evasiones oníricas de dos hermanos.

En conjunto, pues, podría decirse que la situación del cine portugués linda con la "esquizofrenia". Por una parte, presenta ideas, empuje y creatividad. Por otra, desidia y abandono de productores, distribuidores y público. En esto se parece bastante a la situación de la mayoría de países latinoamericanos.

REFLEXIONES FINALES

Del sucinto panorama expuesto, donde faltan, sin duda, muchos pormenores, se deduce que el cine latinoamericano no ha muerto pero que vive en una situación agónica. Sería una tremenda pérdida cultural para toda la humanidad, si estas cinematografías sucumbieran o fueran absorbidas por los estilos y temas del gran "hermano" del norte. Se impone, pues, la toma de conciencia colectiva de una semejante y catastrófica posibilidad. Precisamente con tal fin hemos redactado la presente reseña que

quiere ser también un grito de alerta.

Las iniciativas parciales, tanto españolas como cubanas, deberían proseguir en un clima más cultural que político y más generoso que interesado. Tal vez una buena ocasión para ello podría ser la preparación del centenario de 1992, aunque la fecha esté cargada de diverso contenido dese uno y otro lado del Atlántico pero que, en todo caso, representa un momento importante que no debería pasar inadvertido para el "séptimo arte".

NOTA

(1) Entre las últimas publicaciones está la traducción de la obra alemana de Peter B. Schumann, Historia del cine latinoamericano. Buenos Aires (Legasa), 1987, 356 pp.

ANEXO :
FILMES GANADORES EN EL FESTIVAL DEL NUEVO CINE
LATINOAMERICANO
(LA HABANA, 1979-1989). COMUNICACION

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

I FESTIVAL

Gran Premio Coral

El Coronel Delmiro Gouveia de Geraldo Sarno (Brasil), **Maluala** de Sergio Giral (Cuba)

Premio Especial

País Portátil de Iván Feo y Antonio Llerandi (Venezuela)

Primer Premio Coral

Prisioneros Desaparecidos de Sergio Castilla (Chile)

Segundo Premio Coral

Compañeros de Viaje de Clemente de la Cerda (Venezuela)

Tercer Premio Coral

Bandera Rota de Gabriel Retes (México)

DOCUMENTALES

Primer Premio Coral

La Batalla de Chile de Patricio Guzmán (Chile)

Segundo Premio Coral

Primera Retrospectiva del Cine Chicano

Tercer Premio Coral

Elpidio Valdez de Juan Padrón (Cuba)

ANIMACION

Premio Coral

El Cuatro de Hojalata de Alberto Monteagudo (Venezuela), **La Persecución de Pancho Villa** del Grupo Cine Sur (México)

PREMIO

FICCION

Gran Premio Coral

Premio Especial del Jurado
Primer Premio Coral

Segundo Premio Coral
Tercer Premio Coral

DOCUMENTAL

Gran Premio Coral

Premio Especial del Jurado
Primer Premio Coral

Segundo Premio Coral

Tercer Premio Coral

ANIMACION

Gran Premio Coral
Primer Premio Coral

PELICULAS Y GANADORES

II FESTIVAL

Galjin Caminos de Libertad de Tisuka Yamasaki (Brasil)
Bye Bye Brasil de Carlos Diegues (Brasil)
Los Pequeños Privilegios de Julián Pástor (México)
Dios los cría de Jacobo Morales (Puerto Rico)
Muerte al amanecer de Francisco Lombardi (Perú-Venezuela)

El Salvador, el pueblo vencerá de Diego De la Tejera (El Salvador)
En tierra de Sandino de Jesús Díaz (Cuba)
Morazán del Colectivo Cero a la Izquierda (El Salvador)
Los dueños del río y Madera de Daniel Díaz Torres (Cuba)
Victoria de un pueblo en armas de INCINE (Nicaragua), **Canto Libre** de Sapiain (resistencia chilena)

El Cóndor y el zorro de Walter Tournier (Perú)
El compa Clodomiro y la Economía del Grupo Cine Sur y Grupo Cine de la Base

FICCION

Gran Premio Coral
Primer Premio Coral

DOCUMENTALES

Gran Premio Coral
Segundo Premio Coral

III FESTIVAL

Los que no usan Smoking de León Hirszman (Brasil)
El mar del tiempo perdido de Solveig Hoogesteijn (Venezuela)

La decisión de vencer del Colectivo Cero a la Izquierda (El Salvador)
Así es Vietnam de Jorge Fons (México)

Tercer Premio Coral

Pedro Cero por ciento de Luis Felipe Bernaza
(Cuba)

Premio Especial del Jurado

Ledesma, el caso Mamera de Luis Correa
(Venezuela)

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

IV FESTIVAL

Gran Premio Coral

Tiempo de Revancha de Adolfo
Aristarian(Argentina)

Primer Premio Coral

La Boda de Thaelman Urgelles (Venezuela)

Segundo Premio Coral

Polvo Rojo de de Jesús Díaz (Cuba)

Premio Especial

Alsino y el Cóndor

(Cuba, Nicaragua, México y Costa Rica)

DOCUMENTALES

Gran Premio Coral

Carta de Morazán del Sistema de Radio
Venceremos (El Salvador)

Primer Premio Coral

Ciertas Palabras con Chico Buarque de
Mauricio Berú (Argentina)

Segundo Premio Coral

Algo más que una medalla de Rogelio París
(Cuba)

Tercer Premio Coral

La Operación de Ana María García (Puerto
Rico)

Premio Especial del Jurado

Con el Corazón en la tierra de Constante
Diego (Cuba)

ANIMACION

Gran Premio Coral

Crónicas del Caribe del Taller de Animación
(México y Puerto Rico)

Segundo Premio Coral

Viva Papi de Juan Padrón (Cuba)

Tercer Premio Coral

M. Low de Marcos Magalhaes (Brasil)

FICCION

V FESTIVAL

Gran Premio Coral

Hasta cierto Punto de Tomás Gutiérrez Alea
(Cuba)

Segundo Premio Coral

Inocencia de Walter Lima, hijo, (Brasil)

Tercer Premio Coral

El Arreglo de Fernando Ayala (Argentina)

DOCUMENTALES

Gran Premio Coral

Tiempos de Audacia del Colectivo Venceremos (El Salvador); **Las Banderas del Amanecer** de Jorge Sanjinés (Bolivia)

Segundo Premio Coral

Radio Belén de Gianfranco Arencibia (Perú)

Tercer Premio Coral

Chile, no invocó tu nombre en vano del Colectivo Cine Ojo

Premio Especial del Jurado

Las Malvinas, Historia de Traiciones de Jorge Méndez (México)

ANIMACION

Segundo Premio Coral

Elpidio Valdéz contra dólar y cañón de Juan Padrón

Tercer Premio Coral

El Arreglo de Fernando Ayala (Argentina)

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

VI FESTIVAL

Gran Premio Coral

Memorias de la Cárcel de Nelson Pereira Dos Santos (Brasil)

Primer Premio Coral

Asesinato en el Senado de la Nación de Juan José Jusid (Argentina); **Darse Cuenta** de Alejandro Doria (Argentina)

Segundo Premio Coral

Se permuta de Juan Carlos Tabio (Cuba); **Los pájaros tirándole a la escopeta** de Rolando Díaz (Cuba)

Tercer Premio Coral

DOCUMENTALES

Gran Premio Coral

Cabra marcada para morir de Eduardo Cotihno

Segundo Premio Coral

Todo es Ausencia (Argentina)

Tercer Premio Coral

Una Vida para dos (Cuba)

Premio Especial

Jango de Silvio Tendler (Brasil)

ANIMACION

Gran Premio Coral

Nuestro Pequeño Paraíso (Uruguay)

PREMIO CINE CLUBES

Por los Caminos Verdes de Marilda Vera (Venezuela)

PREMIO OCIC

Diles que no me maten de Freddy Siso

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

VII FESTIVAL

Gran Premio Coral

Frida de Paul Leduc (México) y **Tango el exilio de Carlos Gardel** de Fernando Solanas (Argentina)

Segundo Premio Coral

La Historia Oficial de Luis Puenzo (Argentina)

Tercer Premio Coral

La Ciudad y los Perros de Francisco Lombardi

Premio Especial del Jurado

La Pequeña Revancha de Olegario Barrera (Venezuela)

Premio al Guión de Ficción

Río Negro de Atahualpa Lichi (Venezuela)

DOCUMENTALES

Gran Premio Coral

A resistencia de Lua de Renato Tapajos (Brasil)

Primer Premio Coral

Las Madres de Plaza de Mayo de las cineastas chicanas Susana Muñoz y Lourdes Portillo

ANIMACION

Vampiros en La Habana y Quinoscopio de Juan Padrón (Cuba); **Mi bohío** de Mario Rivas

FICCION

VIII FESTIVAL

Primer Premio

La hora de la estrella de Susana Amaral (Brasil);

Segundo Premio

Un Hombre de Exito de Humberto Solás (Cuba)

Tercer Premio

Miss Mary de María Luisa Bemberg (Argentina)

Premio Especial del Jurado

El Imperio de la Fortuna de Arturo Ripstein (México)

Opera de Malandro de Ruy Guerra (Brasil)

DOCUMENTALES

Primer Premio

Vamos a Disneylandia de Nelson Xavier (Brasil)

Segundo Premio

Ile, Aye de Orlando Zenna (Angola); **Mujer de la Tierra** de Marlene Franca (Brasil)

Tercer Premio

Mirada de Miriam de Clara Riasca (Colombia); **Más vale tarde que nunca** de Enrique Colina (Cuba)

ANIMACION

Primer Premio

Conjunto de Obras de Brasil del Núcleo Animación

Segundo Premio

Quinoscopio de Juan Padrón (Cuba)

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

IX FESTIVAL

Primer Premio

La Película del Rey de Carlos Sorín (Argentina)

Segundo Premio

Made in Argentina de Juan José Jusid (Argentina)

Tercer Premio

Nacidos al este de los Angeles de Cheech Marín (Chicano)

DOCUMENTALES

Primer Premio Coral

Terra para Rose de Tete Moraes (Brasil)

Segundo Premio

En nombre de Dios de Patricio Guzmán (Chile)

Tercer Premio

Joven de Corazón

ANIMACION

Primer Premio

El Paso de Yabiriri de Julio Raggi (Cuba)

Segundo Premio

Kiko, el Caballito valiente de Manuel García (Argentina)

Tercer Premio

Traheller de Otto Guerra (Brasil)

Premio Especial del Jurado

Treinta de Agosto de Emilio Rodríguez (Puerto Rico)

FICCION

X FESTIVAL

Gran Premio Coral

Sur de Fernando Solanas (Argentina)

Segundo Premio

La Boca del Lobo de Francisco Lombardi (Perú)

Premio Especial del Jurado

Romance de la Empleada de Bruno Barreto (Brasil)

DOCUMENTALES

Primer Premio

Cien niños esperando un tren de Ignacio Agüero (Chile)

Segundo Premio
Tercer Premio
Premio Especial del Jurado

El Viaje más largo de Rigoberto López (Cuba)
Con luz propia de Mayra Vilasis (Cuba)
Cuando volvamos a empezar de Guillermo Centeno (Cuba)

ANIMACION

Primer Premio
Segundo Premio
Tercer Premio
Premio Especial del Jurado

Papobo de Hugo Alea (Cuba)
Y puro como un niño de Mario Rivas (Cuba)
Quinoscopio de Juan Padrón (Cuba)
La Chica de la pantalla de Cao Hamburger (Brasil)

PREMIO CINED

Salto en el Atlántico de María Eugenia Esparragoza (Venezuela)

PREMIO

PELICULAS Y GANADORES

FICCION

XI FESTIVAL

Gran Premio Coral

Ultimas imágenes del naufragio de Eliseo Subiela (Argentina)

Segundo Premio
Tercer Premio

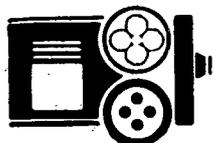
Papeles secundarios de Orlando Rojas (Cuba)
Morir en el golfo de Alejandro Pelayo (México)

DOCUMENTAL

Primer Premio
Segundo Premio
Mejor Fotografía

Una avenida llamada Brasil de Octavio Becerra
Qué alegría verte viva, de Sucía Murat
La otra ilusión de Roque Zambrano (Venezuela)

Nota. - En los premios de segundo rango hemos privilegiado únicamente los correspondientes a Venezuela. Los resultados de los cinco primeros festivales los hemos recogido del artículo de Consuelo Carranza "Festival Anual del Nuevo Cine Latinoamericano" (Chásqui, En-Marzo de 1984, N^o 9) y el resto lo hemos completado con informaciones de hemeroteca.



CINE VENEZOLANO: ¿UNA QUIMERA?

OSCAR LUCIEN
Presidente de ANAC

La crisis vocacional de un sacerdote tercermundista en **Manuel** de Alfredo Anzola; la fuerza telúrica y las prácticas ancestrales de los indios venezolanos en la **Iniciación de un shamán** de Manuel de Pedro; el frío páramo y la discreción de los campesinos andinos en **Los Nevados** de Freddy Siso, me han surgido como algunas de las imágenes, del inicio de los ochenta, de más fácil evocación. Estoy convencido, con todas las reservas que pueda despertar el inconstante y desigual desarrollo del cine nacional, que un sinnúmero de "imágenes fílmicas venezolanas" pueblan el imaginario colectivo de los habitantes de este país. Otro problema sería evaluar si el espectador común se identifica con esas imágenes, entre las que prevalecen la del pícaro, el vivo (vidor), guasón, el delincuente o el rebelde (generalmente sin causa), la prostituta o la madre abnegada y sufrida.

Hay consenso en la modesta historiografía cinematográfica nacional en el reconocimiento de que hasta el comienzo de los años setenta, y concretamente el año 1974, todos los intentos de hacer cine en Venezuela eran el resultado de quiméricas aspiraciones de cineastas cuyos proyectos apenas trascendían el ámbito artesanal para sucumbir definitivamente con la muerte de sus promotores. Fuera de la iniciativa de la empresa Bolívar Films a finales del 49 y mediados del 50 con la importación de actores, técnicos y directores extranjeros —que no tuvo, sin embargo, ningún desarrollo ulterior— en la corta historia del cine venezolano predomina una larga pre-historia de **pioneros**.

No obstante, si a los setenta se le reconoce como la década del surgimiento del cine venezolano, del "boom" cinematográfico nacional con sus **Crónica de un subversivo latinoamericano**, **Cuando quiero llorar no lloro**, **Sagrado y Obsceno**, **La quema de Judas**, entre otros, es indudable que a los ochenta, hasta el año 86 concretamente, puede considerarse como de consolidación de la industria cinematográfica nacional.

Durante poco más de la primera mitad de los ochenta, autores que entre los años 74 y 79 habían realizado por lo menos un largometraje, producen un segundo y un tercero, y en algunos casos hasta una cuarta película, con lo cual empieza a vislumbrarse la posibilidad de continuidad que caracteriza a todo proceso industrial. Citemos, por ejemplo, al nombrado Anzola, quien realiza **Manuel** (80), **Menudo** (1982), **Coctel de Camarones** (1984), y **De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Men-**

dez (1986). Otro realizador como Mauricio Walerstein produce *Eva, Julla, Perla* (1981), *La máxima felicidad* (1984), *Macho y hembra* (1985), *De mujer a mujer* (1986), *Con el corazón en la mano* (1988). Y, finalmente, para no hacer tan pesado este recuento, recordemos solamente a Román Chalbaud: *Cangrejo* (1982), *La gata borracha* (1983), *Cangrejo II* (1983), *Ratón de ferretería* (1985), *Manón* (1986) y *La oveja negra* (1987).

Los ochenta marcan también el nacimiento de nuevos realizadores. Thaelman Urguelles emprende *La Bodá* (1982), *El atentado* (1985) y *La generación Halley* (1986). Diego Rísquez realiza su trilogía americanista *Bolívar, Sinfonía Tropical* (1980), *Orinoko, Nuevo Mundo* (1986) y *América Tierra Incognita* (1988). Jacobo Penzo, Carlos Oteyza, Carlos Azpúrua, Olegario Barrera, Mario Handler, Roque Zambrano, Livio Quiroz, Marilda Vera y Miguel Curiel, entre muchos otros, realizan sus primeros largometrajes, habiéndose destacado muchos de ellos previamente como documentalistas o cultores del cortometraje.

Para un lector desprevenido esta fugaz mirada sobre el cine de los ochenta puede resultar engañosa. Efectivamente, si la mirada se detiene en el año 86 el balance es más que positivo y estimulante. A partir de 1980 se desarrollan una producción en constante ascenso que alcanza, entre los años que van del 83 al 86, un promedio de quince largometrajes por año, cifra bastante aceptable para un país de limitados recursos y con casi nula tradición en el campo cinematográfico. Sin embargo, la realidad actual, antesala de la década del noventa, nos enfrenta, nuevamente, a la virtual parálisis de la industria, con la sola excepción de una o dos películas que se estrenarán en los próximos meses.

MERCADO INSUFICIENTE

Los últimos dos años de esta década han sido de mucha preocupación para el desarrollo del cine nacional. Además de las razones generales que tiene relación con el colapso de la economía del país después del llamado viernes negro, y actualmente con el proceso de estructuración que resulta de la puesta en funcionamiento del paquete (shock) económico de la actual administración, la situación del cine es particularmente alarmante. El incremento exorbitante de los costos de producción, en general, en función de que la mayoría de los insumos de la industria son importados, torna definitivamente ridículos los presupuestos habituales disponibles para producir una película en el país. Por otra parte, se ha hecho cada día más evidente la restricción del mercado para los productos fílmicos venezolanos, en razón de los altos costos señalados y por la ausencia de políticas proteccionistas a la producción nacional por parte del Estado, que por el contrario favoreció la importación de películas extranjeras, suministrándole a las empresas distribuidoras cuantiosas sumas en dólares preferenciales, desatendiendo los aportes que (incluso por disposición estatutaria) debía suministrar al Fondo de Fomento Cinematográfico para fomentar el cine nacional.

En otras oportunidades hemos señalado que el promedio anual de asistencia del espectador venezolano, aproximadamente doscientos cincuenta mil espectadores, no es suficiente para rentabilizar una película producida en el país. Es una verdad como un templo que sólo las películas que superan ampliamente ese promedio, recuérdese a *Homicidio culposo* de César Bolívar, y a *Macu* de Solveig Hoogestein, han po-

dido recuperar la inversión y obtener un margen de ganancia. Pero es indudable que una industria no se funda en las excepciones, en los records, sino en los standars, en los promedios que a todas luces resultan insuficientes.

FONCINE: LOGRO DE LOS OCHENTA

La tenacidad de los cineastas y la irrenunciable voluntad de consolidar una industria de cine en el país, permitió que a comienzos de los ochenta, con la mediación del Estado, se convocara a una "mesa de discusiones", el célebre Foro Cinematográfico, al sector productor-autor y al sector distribuidor-exhibidor, en el "rol" de protagonistas fundamentales, con el concurso de otras instituciones implicadas en lo cinematográfico, críticos, asociaciones cineclubísticas, universidades, para encontrar una salida a la producción del cine venezolano. De este evento, único por sus características y de amplia repercusión en el ámbito de la cultura del país, surge el Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) como máxima entidad rectora del cine nacional y con el objetivo primordial de fomentar la producción cinematográfica. Muchas expectativas se centraron en este organismo; que recogía en su seno un amplio nivel de representación, tanto de los entes gubernamentales con competencia en el cine, como de los sectores privados que promovieron su creación.

Bien que mal, en sus años iniciales, Foncine ha sido una institución fundamental en esta estimulante producción de los ochenta, pero nació con unos vicios que la mayoría de los funcionarios que presidieron el organismo no hicieron sino acentuar, llegando en algunas oportunidades a la parálisis total. En todo caso, la institución se limitó casi exclusivamente a una "política" crediticia, descuidando otras áreas de la industria y, en particular, los problemas de comercialización.

En el presente, desde el mismo Fondo de Fomento Cinematográfico, se ade-



lantan un proceso de reestructuración para compensar, de alguna manera, las dificultades reales de producir cine en el país, sin falsos paternalismos y proteccionismo excesivo del Estado. La nueva estructura organizativa diseñada en Foncine, con el apoyo activo de los gremios, en particular de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (Anac) y de la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (Caveprol), contempla una política audaz que podrá reactivar la industria desde bases más reales, a corto, mediano y largo plazo, si el Estado toma conciencia de la importancia estratégica de esta "industria cultural" para el desarrollo de Venezuela y, especialmente, como vocero de la inaplazable política integracionista que reactiva el gobierno actual.

Mediante una política de asociación financiera que sustituye la antigua política de créditos, Foncine pretende convertirse en un ente activo y dinamizador de las producciones cinematográficas, no sólo contribuyendo con el aporte monetario, sino cohesionando las políticas que de forma integral sentarán las bases de una verdadera industria de cine nacional. Por otro lado, al garantizar el estímulo a la inversión privada, posibilita recursos diferentes a los que provienen del sector oficial, y de esa manera fortalece patrones de producción que aseguran la continuidad y permitirán alcanzar una quincena de largometrajes por año, que se estima una cantidad razonable para nuestra Venezuela, sin descuidar una clara y decidida acción para fomentar la producción de cortometrajes de autor.

Finalmente, se ha subrayado, como centro de preocupación, todo lo relacionado con las coproducciones, aspecto en el cual tampoco se había podido adelantar una política coherente, y cuanto se ha logrado obedece a las vinculaciones fortuitas de algunos cineastas con productores o instituciones.

LOS NOVENTA

Definitivamente los años noventa serán cruciales para nuestro país. Venezuela iniciará la década agobiada por una escandalosa deuda externa que deberá saldarse a costa de grandes sacrificios y de medidas económicas y sociales de austeridad que imponen nuevas actitudes y un cambio radical de mentalidad. Dentro de ese contexto, la actual administración tendrá que darse cuenta que la promoción del cine venezolano es fundamental en el traumático proceso que tocará vivir a los habitantes de esta nación. No sólo porque todo aporte económico que se dé al cine constituye una inversión en el sentido estricto de la palabra, creador de un bien cultural (la película), generador de empleo y permitiéndole a la nación el ahorro de divisas, sino que el cine venezolano, con sus buenas y sus malas películas, en sus cortos y sus largometrajes, ha demostrado una singular vocación por ahondar en ese qué somos los venezolanos, en ofrecerse como espejo de un país al que la "cultura del petróleo" forjó una imagen hartamente distorsionada, de un país que apenas unos años atrás tuvo a Miami como parte de su geografía.

La voluntad integracionista que se ha reavivado con la conmemoración de los veinte años del Pacto Andino puede servir de motor para fortalecer los proyectos de intercambio, cooperación y ampliación de mercados que los mismos cineastas han adelantado; conscientes de la gravedad de que nuestro continente siga aislado en pequeñas parcelas que contradicen nuestras naturales fuentes de comunicación por comu-

nidad de lengua, intereses regionales y origen histórico. El director del Programa Andino de Televisión (PTVA) señaló, en ocasión de la conmemoración, que "tenemos que contrarrestar las seriales y producciones importadas, pero la única forma de hacerlo es accediendo a la tecnología y realizando programas de excelente calidad que hablen de nosotros mismos y que permitan que nos reconozcamos y lleguemos a sentirnos como un solo país. Señaló, además, el imperativo de destinar mayores recursos para una producción masiva; de lo contrario, el futuro de América Latina estará destinado a la aculturación promovida (aún involuntariamente) por las transnacionales que tienen su asiento en los Estados Unidos. Las posibilidades de penetrar mercados no es remota si tomamos en cuenta que un país como Brasil ha podido, en el área de la televisión, penetrar el mercado de más de cien países, incluido los Estados Unidos.

LA LEY DE CINE

En el contexto nacional, la aplicación del "paquete económico" obligará a la restitución de las garantías económicas, lo que dejaría al cine venezolano sin el asidero legal que le suministran las normas y decretos vigentes. Se evidencia, entonces, la urgente necesidad de diseñar el aparato institucional que supone la ley para fomentar y proteger la industria de cine nacional.

Ley de cine que, entre otras decisiones de vital interés, debe fijar las responsabilidades de las televisoras nacionales, públicas y privadas, en el desarrollo de nuestra cinematografía, hasta ahora ausentes en este proceso y, peor aún, dada las características de la industria, en abierta contradicción con su desarrollo. Además, la ley, como órgano máximo, tendría que velar por todas las áreas que conforman la industria: la producción, distribución, comercialización y difusión de las obras cinematográficas venezolanas. Tendría, además, un nivel de competencia en relación a la presencia de material filmico extranjero en nuestras pantallas locales, sean cinematográficas o televisivas.

El recién creado Consejo Nacional de Cine debe tener absoluta conciencia de esta realidad. La presencia en su seno de algunos de los cineastas más activos de los gremios que agrupan a productores y realizadores, Caveprol y Anac, así como de otras personalidades vinculadas al quehacer cinematográfico, permite abrigar favorables expectativas en cuanto a las recomendaciones o acciones que pueda adelantar este Consejo.

No obstante, considero oportuno alejar que, quizá como en ninguna otra de las disciplinas artísticas, lo que se realice —o se deje de hacer— en el área del cine es fundamental para la mínima posibilidad de producir películas en Venezuela. Afortunadamente, el Consejo Nacional de Cine encontrará un camino ampliamente abonado. Los propios cineastas trabajan arduamente en un nuevo proyecto de ley de cine que asimila el saber acumulado de unos quince años de hacer películas, cortos y largometrajes.

Estimo que el Consejo Nacional de Cine, fuera del hecho de ser una iniciativa del ministro de la Cultura, en atención a los propósitos de concertación del Presidente de la República, tiene la suficiente representatividad para convocar la voluntad política necesaria para someter al Congreso Nacional el estudio y aprobación de la Ley de Cine. Sería el gran logro de la década que se nos avecina.

EPILOGO: ¿Y LA ESTETICA?

La genial **boutade** de Orson Welles al afirmar que toda conversación de cine que a los quince minutos no aborde los asuntos financieros es una reunión de imbéciles, pesa mucho sobre nuestra conciencia. Buena parte del tiempo de un cineasta venezolano se invierte en la búsqueda de los recursos financieros para producir su película. Esto lo hace semejante a cualquier creador cinematográfico de otro país. En lo que quizás sí se diferencie es en el hecho de invertir otro tanto de su tiempo en crear, diseñar o inventar canales operativos de una industria eternamente en estado incipiente.

Es sintomático, pues, para el desarrollo de una disciplina, el que sus creadores deban invertir el mayor porcentaje de su tiempo productivo a actividades "ajenas" al propio acto creati

vo, a la creación misma, a la reflexión sobre los diversos procedimientos expresivos necesarios para comunicar sus ideas, sensaciones, puntos de vista, gustos. Y no es sólo la ausencia de tiempo para reflexionar el cine que hacen, sino para indagar más detenidamente en las múltiples posibilidades del lenguaje cinematográfico y en la conducción estética de su narración filmica.

Pareciera ser que, en estos comentados ochenta, los requerimientos de la taquilla han repercutido sensiblemente en la baja calidad de las películas venezolanas. La insuficiencia de recursos, el acortamiento de los lapsos standars de rodaje, la necesidad imperiosa de obtener una taquilla que permita la recuperación y, en definitiva, la falta de continuidad, han afectado de muerte nuestro cine. Hacemos un cine convencional, sin mayores riesgos expresivos, y mucho menos, propuestas formales, que intenta contra nuestra pretensión de búsqueda de un espacio internacional. Espacio que por demás se encuentra copado por las grandes superproducciones de las transnacionales, y las pequeñas grietas conquistadas con toda dignidad por incipientes cinematografías pero con un definido perfil propio. Las escasas películas que trascienden fronteras nacionales lo logran precisamente por la originalidad de sus propuestas temáticas, estéticas y narrativas, por la postulación de la idiosincrasia de una región específica del planeta y, en menor medida, por las características de superproducción que puedan tener los films. El desafío, pues, del cine venezolano está, también, en la concepción de una sólida dramaturgia cinematográfica, la cual puede vislumbrarse en el intento de adecuar la imperiosa necesidad de comunicar nuestra sociedad con una exigente preocupación artística.

Quizá, sea éste el reto de los noventa.



CINE COLOMBIANO: EL ANUNCIO DE UNA MUERTE CRONICA

SANDRO ROMERO REY

Según cierta cinefilia apasionada, una de las películas más importantes de la historia del cine es, y seguirá siendo, *Citizen Kane* de Orson Welles. Este filme fue dirigido en medio de unas condiciones que ya son leyenda para todos los escarbadores de datos del cinematógrafo, por un fogoso realizador de veinticinco años. Su edad siempre se pone de ejemplo cuando la filmografía de un país no produce, con suficiente velocidad, una o unas obras de suficiente talento, de acuerdo con las demandas de calidad que exige una "opinión pública" cada vez más amorfa.

ADIOS A LA INOCENCIA

Según tal lineamiento, ningún director de cine colombiano es un genio. Casi todos ya atravesaron la barrera de los treinta y los pocos talentos precoces que se "conservan", o no han realizado ningún largometraje, o se han "quemado" en herzogianos intentos de epopeyas televisadas, como fue el caso de Andrés Agudéla con su caótica *Mi alma se la dejo al diablo*. Este alejamiento progresivo de la "edad de la razón" ha obligado a que los realizadores nacionales se den cuenta de que la única manera de consolidar un oficio es la continuidad en el trabajo, siendo ésta la forma más efectiva de encontrarse con un lenguaje que a veces tiende a perderse en el abismo de nuestras propias posibilidades. En Colombia ya nadie cree en los talentos innatos dentro del "séptimo arte". Es más: en el público existe un escepticismo generalizado con respecto del cine, hasta el punto que la mayoría de los inmensos esfuerzos que se invierten para sacar adelante algún filme se pierden irremediabilmente en el anonimato de las salas vacías.

Pero la realidad se torna doblemente compleja cuando el realizador de cine se enfrenta a los condicionamientos de la industria.

En este dramático año 1988, Focine, la compañía estatal de fomento del cine, cumple diez años de existencia. Bajo su mecenazgo se ha producido, con cierta regularidad, un buen conjunto de películas de toda índole, que pasan por diversos subgéneros, los cuales cobijan desde las comedias de costumbres hasta los filmes de horror, pasando por los universos macondianos, las adaptaciones de novelas sobre la violencia, los melodramas pequeñoburgueses, las evocaciones adolescentes y toda suer-

te de variaciones que intentan rastrear las trastocadas esencias de nuestra nacionalidad.

Los resultados son bastante complejos y hay que analizarlos desde varios puntos de vista, pero fundamentalmente teniendo en cuenta dos aspectos: por un lado, la respuesta del público, y por otro, los resultados de cada filme como búsqueda particular de sus realizadores (o de su equipo de trabajo).

Ante todo hay que considerar que con el cine colombiano jamás ha existido una política medianamente coherente de distribución y exhibición. A los primeros realizadores a quienes se "lanzó" el largometraje, jamás se les advirtió a qué desolada realidad se los estaba empujando. No conozco cifras exactas, pero la situación del cine en Colombia, como medio de recreación de un público, es lamentable. Las salas de exhibición en la actualidad parecen sitios inventados como pretexto para que la gente vaya a comer y no a presenciar una película. Por otro lado, los criterios con los cuales se trae lo peor del cine mundial conduce a que la educación de los espectadores en materia cinematográfica sea cada vez peor, y es prácticamente utópico llegar a considerar el cine como un vehículo que permita una complicidad cultural con quien lo presencia.

La ausencia de copias en las distribuidoras, por otro lado, es desoladora y dramática, lo cual impide que los cineclubes y las cinematecas puedan brindar ciclos y exhibiciones que permitan la orientación de los espectadores hacia un nuevo tipo de fascinación cinéfila.

Y, desde otro frente, el caótico mercado del video, la televisión por cable y las antenas parabólicas han terminado por crear una confusión prácticamente total en las incomunicadas conciencias de un público que se vuelve, día tras día, más pasivo y dispuesto a correr cada vez menor riesgos que lo conduzcan a descubrir nuevas realidades visuales.

PELICULAS SE ENTIERRAN TODOS LOS DIAS

Ante este panorama se encuentran los caprichosos forjadores de la cinematografía nacional. Colombia es un país sin tradición visual y mucho menos de imágenes en movimiento. El público, cómodamente, ha recibido el bombardeo de la televisión en sus hogares y difícilmente sale a buscar producciones locales en las pantallas de los cinematógrafos de sus respectivas ciudades. A diferencia de países como Venezuela, Perú, Brasil, Argentina o Cuba, en Colombia no se ha constituido un público que reclame y se entusiasme con los resultados de su propio cine, sino que, por el contrario, lo desconoce o, sencillamente, le resta importancia. Y la razón que se esgrime es que es un producto de muy mala calidad. A esta acelerada conclusión procuraremos referirnos en las líneas que siguen.

El gran problema, entonces, en que se encuentran los directores colombianos, es que no se han propuesto decir cosas a través del cine, sino "hacer cine", simplemente, sin tener a las claras una convicción personal de qué es lo que quieren mostrar. En las películas que hemos podido presenciar a lo largo de estos diez años hay un afán por la complacencia hacia un público cautivo, lo cual termina convirtiéndose en un triste engaño para los realizadores, pues no llegan a concebir ni "películas comerciales" ni obras con preocupaciones "de autor".



Hay una especie de "autocensura", de vergüenza creadora, que ha obligado indistintamente a los realizadores colombianos a colocar siempre una "cuota televisual" en sus filmes, pretendiendo con esto ganar el público que la pantalla chica lleva ganado durante sus treinta años de existencia.

Focine, por su parte, no ha tenido propósitos claros en la adjudicación de los dineros para la producción de largometrajes. Ha habido un afán por la realización de lo que se pretende son los "grandes temas nacionales", y se ha negado la posibilidad de apoyar la búsqueda de un cine más personal y, seguramente, por su profundidad, mucho más universal. Hay un error al considerar que sólo se es nacional cuando se busca un cine épico, basado en textos de nuestros novelistas más notables, y se echa a un lado la construcción de historias de pequeñas

realidades, de mundos marginales, de inexploradas obsesiones visuales que permitan la creación de una realidad cinematográfica mucho más auténtica que las interpretaciones mecánicas de nuestra historia.

Así mismo —Dios quiera que se interprete bien lo que voy a decir—, otro de los problemas que tiene nuestro cine se llama Gabriel García Márquez. No solamente está penosamente demostrado con títulos considerables que sus palabras pierden eficacia cuando son visualizadas (*Eréndira, El año de la peste, Presagio, María de mi corazón, La viuda de Montiel, Crónica de una muerte anunciada*, me dan tristemente la razón), sino que existe una obstinación por considerar que el realismo mágico (y su equivalencia en el cine, que hasta ahora no ha dado ningún hijo) es la tabla de salvación para poder penetrar en los herméticos mercados internacionales.

Sin embargo, se sigue insistiendo en realizar películas que no solamente ya han sido filmadas, sino cuyos resultados poco aportan a la creación de nuevas realidades cinematográficas, como es el caso de *Tiempo de morir* de Jorge Alfí Triana.

Ahora, Hispanoamérica se va a ver atacada por siete películas basadas en historias del autor de *Cien años de soledad*, una de las cuales la dirige un colombiano: *Milagro en Roma* de Lisandro Duque.

Ante esta ola inagotable de macondismo, otras alternativas son relegadas a un segundo plano por ser consideradas "menores", o simplemente se salen de la fórmula pretendidamente salvadora del mundo de García Márquez.

Ya se sabe que sin Focine es prácticamente imposible que exista el cine colombiano. Pero esto no quiere decir que el Fondo no impulse las iniciativas privadas de grupos de gente que han constituido durante varios años una actividad permanente al-

rededor del cine. En Cali, por ejemplo, ha existido un movimiento continuo de personas que viven por y para el trabajo cinematográfico, a las cuales se deben películas como *Pura sangre*, *Carne de tu carne*, *A la salida nos vemos*, *El día que me quieras* o *La mansión de Araucaima*, sin contar un buen número de medio y cortometrajes. En los dos últimos años, tras una euforia y un entusiasmo que sacudieron la vida cultural de la ciudad, se ha visto un lento y obligado exilio de trabajadores del cine hacia la capital de la república, que han ido a refugiarse en actividades como la televisión o la publicidad, puesto que en provincia no han podido efectuarse nuevas experiencias creativas, por falta de un efectivo apoyo del Estado.

¿Qué ha sucedido? Los experimentos no siempre han sido fructíferos. Después de un conjunto considerable de largometrajes, parecía que era imposible mantener este número continuo de aparentes fracasos de taquilla y se inventó un nuevo canal de exhibición: el programa *Cine en televisión*, donde se presentó una buena cantidad de medimetrajes con resultados de todo tipo. Finalmente, con la nueva licitación, como era de esperarse, el espacio desapareció y un prolongado silencio hundió al cine colombiano en el eterno abismo de la incertidumbre.

Poco después se han ido conociendo ciertas verdades a medias, sobre todo con respecto de los dineros que los exhibidores adeudan a Focine y, por esta razón, se ha suspendido la producción de películas, hasta tanto no se aclaren las cuentas y se pueda llegar a acuerdos precisos con los dueños de las salas.

Lo que sí no se entiende es que ninguna de las películas realizadas entre 1985 y 1986 haya sido estrenada a tiempo (cuando muchas de ellas ganaron premios en festivales internacionales) o simplemente haya pasado por las salas nacionales, como es el caso de *La mansión de araucaima* o de *El día que me quieras*. En estos casos es cuando uno se pone a pensar que en Colombia no se sabe qué hacer con los productos una vez terminados. El papel de productores nacionales ha sido mal entendido y simplemente éstos se ha limitado a dar recomendaciones absurdas de reparto y nunca se trazan planes de distribución de las películas tanto en Colombia como en el exterior. Veamos solamente un ejemplo: una película como *La mansión de araucaima* cuenta con los actores más importantes del teatro, el cine y la televisión colombianos: son nuestras stars, que el público conoce y admira (Vicky Hernández, Adriana Herrán, Luis Fernando Montoya, Alejandro Buenaventura y el brasileño José Lewgoy). En el filme hay suficientes dosis de "maldad" y de erotismo como para que una película de este tipo pueda ser lanzada ampliamente de acuerdo con un correcto posicionamiento que la destaque. Igualmente debe sacarse a relucir el gran número de premios que ha conseguido en festivales nacionales e internacionales. Sin embargo, la película descansa desde hace más de dos años en el fondo de las bodegas de Focine a la espera de un entierro de quinta categoría, en dos o tres días de exhibición, a los que será condenada por los sabiondos dueños de los cinematógrafos.

CABEZAS CORTADAS

Y aquí volvemos a tocar el tema de la "calidad" del cine colombiano. Por lo general, siempre se colocan, a manera de contraparte de nuestra cinematografía, los casos de países como Brasil o Venezuela. Pero si analizamos comparativamente las producciones realizadas en Colombia, confrontándolas con la mayoría de los filmes de las

naciones ya citadas, las diferencias en la calidad no son mayores. El cine brasileño, después del *cinema novo*, no es más que un inteligente producto de consumo donde se ha sabido vender la identidad de un país, a partir de la promoción continua y la presencia efectiva en los festivales internacionales. Venezuela, por su parte, ha conquistado su mercado interno con un cine ágil, perfectamente dispuesto en las salas y guiando a la gente para que aprenda a ser cómplice de dichos resultados. En Colombia, por el contrario, aunque la calidad es similar y, en muchos casos, superior, se deja a los realizadores que se defiendan como puedan y sus trabajos se pierden en el inútil ejercicio de unos rodajes agotadores y anónimos.

Ante esta encrucijada, el cine colombiano no puede desarrollarse, pues día tras día se aleja más del público y sus esfuerzos parecieran los caprichos de unos exóticos creadores que quieren apoderarse de los dineros del Estado. Hay que encontrar el punto de equilibrio que estimule el esfuerzo individual, de tal manera que puedan recibirlo muchas personas, sin necesidad de concesiones facilistas ni de brindarles nuevas oportunidades a la mediocridad. Al fin y al cabo, los dineros de Focine son los recaudos de un impuesto en las taquillas a todos los Rambos, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Superman o vibrantes y solitarios pornos de cualquier especie. Es justo que este dinero se reinvierta en la consolidación de un cine que le aporte a nuestro país una identidad cultural auténtica y profunda y no la continuación de la mediocridad, que sigue siendo la principal razón de nuestros peores males.

En la actualidad, entonces, sigue estando todo por hacer. El cine continúa considerándose una actividad prescindible y las importantes realizaciones de muchos de nuestros directores se pierden en el silencio o la indiferencia: el primer largometraje de Víctor Gaviria, los videos *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* o *Antonio María Valencia: música en cámara* de Luis Ospina, cortometrajes como *El susto* de María Paulina Ponce, las obstinadas experiencias de *Cine-mujer*, los guiones premiados por Focine en sus distintos concursos y que no se han producido por una u otra razón. Estos, entre muchos otros (no cuento aquí las incertidumbres creativas de Carlos Mayolo, quien está al borde de la esquizofrenia tratando de autojustificarse con sus episodios de *suspense* en la televisión) son ejemplos de trabajos dinámicos y provocadores, de experiencias inundadas de nuevas búsquedas, las cuales pueden brindarle a nuestra cinematografía una nueva razón de ser y unos propósitos auténticos de construcción de un lenguaje audaz y único.

Como se ve, son experiencias aisladas, producto del capricho y la terquedad, pero la necesidad de una expresión visual auténtica es un trabajo que debe seguir adelante, así no se tracen planes coherentes para su desarrollo. Porque ya se han recorrido muchos caminos que han resultado bastante inciertos. Como el de los medimetrajes, por ejemplo. Así se hayan realizado experiencias interesantes como *La Carta* de Diego Hoyos, *Calidoscopio* de Carlos Mayolo, *Valeria* de Oscar Campo, *Ella, el chulo* y *el atarván* de Fernando Vélez, *El ímpero* de Roberto Triana, entre otros (cito al azar). Me pregunto qué sucederá con varios de los trabajos realizados bajo esta convención temporal (veinticuatro minutos): títulos como *Las aventuras de Juan Máximo Gris* de Oscar Campo, o cualquiera de las últimas realizaciones hechas poco antes de la nueva licitación de televisión, quedarán como productos obligadamente marginales, hijos bastardos de la producción estatal que ojalá encuentren su lugar en las pantallas de las cinematecas y en los festivales de cine.

¿Pero todo lo que sucede es culpa de Focine? No, por supuesto. Bertolucci, hace algunos años, comentaba en Cartagena que un director de cine es el que es capaz de conseguir la plata para hacer una película. Aquí muchos directores son capaces de conseguir el dinero para "hacer cine", pero no para responder con una *película* importante para nuestra cinematografía. La experiencia de Nieto Roa o la de mi querido amigo Rodrigo Caastaño nos demuestran este planteamiento. Muchas veces, los directores se escudan disculpándose al decir que son películas "mientras-tanto", mientras consiguen el dinero para hacer "la de verdad", esto es, el verdadero *film d'art*. Dudo que alguien que haya concebido *El niño y el Papa* o *Caín* pueda llegar a enfrentarse a proyectos de mediano interés cultural. Este tipo de películas sigue los postulados más mercantiles de nuestra televisión, que continúa sosteniéndose en la base de los *ratings* y en toda suerte de soportes cuantitativos.

Por el contrario, hay otra clase de directores, que, apenas consiguen la plata para hacer su película, parece como si hubiesen contraído el sida y estuviesen próximos a la muerte. Por consiguiente, deciden meterlo todo en esta pretendida "obra total", en este testamento cinéfilo, lo cual trae como resultado unos híbridos cansados y herméticos.

Para poder combatir ambos flagelos, debe existir un diálogo amplio y abierto entre productores y realizadores, de tal manera que Focine trabaje con los cineastas y no *para* los cineastas. La experiencia alcanzada por los trabajadores del cine colombiano a lo largo de estos años (y de muchos más atrás) no se puede dejar perder. La televisión no puede terminar absorbiendo el talento de muchos directores de fotografía, sonidistas, maquilladores, técnicos, directores o actores, que pueden contribuir a la construcción de un cine provocador, rico y dinámico.

Hasta hace pocos años, había que traer camarógrafos y sonidistas de otros países, a precios absurdos, porque en Colombia no se garantizaba una mediana calidad técnica. Hoy, gracias a la experiencia adquirida en esta "esporádica continuidad" creadora, se han conseguido excelentes resultados y podemos hablar de películas totalmente realizadas por colombianos.

Pero tenemos que saber situar nuestros trabajos en el sitio que les corresponde y no tratarlos como objetos vergonzantes. Muchos de los detractores del cine colombiano no conocen los resultados reales de las películas que aquí se hacen. Por el contrario, sí se comentan hasta la saciedad los filmes extranjeros que se filman en nuestro país, por ese pecaminoso afán de buscar la noticia en lo exótico. *Cobra verde* de Werner Herzog, *La misión* de Roland Joffe o *La crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rossi son películas "infladas" por sus presupuestos o por la leyenda extracinematográfica de sus actores, más que por los méritos propios de cada filme. *Tiempo de morir* es mucho más auténtica que la *Crónica...*, y *La mansión de araucaima* nunca es tan exotista como *Cobra verde*. Sin embargo, no se ha entrado a analizar profundamente este fenómeno y seguimos pretermitiendo nuestro cine como si se tratara de una vergüenza innombrable que no debe ser tenida en cuenta. Pero este pecado también parte, como ya lo hemos anotado, de la autodiscriminación de los propios promotores de nuestra cinematografía. Cuando se acaben los complejos y, sobre todo, cuando existan productores que piensen en el cine y lo amen, la situación seguramente cambiará y estaremos ante el advenimiento de un nuevo fenómeno de comunicación de masas.

CRISIS? WHAT CRISIS?

Esperemos que las nuevas decisiones se tomen prontamente. En la actualidad, se acaba de estrenar, con positiva respuesta de opinión, *Técnicas de duelo* de Sergio Cabrera. Se sigue a la espera de *Rodrigo D.* de Víctor Gaviria (ojalá la estrenen antes que desaparezcan todos los actores-delincuentes del filme; aquí sí el reparto sería "por orden de desaparición"). Finalmente se han vuelto a abrir las producciones y Camila Loboguerrero rueda una ambiciosa biografía de María Cano. Se acaba de premiar un guión sobre *La vorágine* (¡ah, de los grandes temas!) y se espera que sea realizado este año, aún no se sabe por quién. Aunque es fácilmente pronosticable, pues hace rato que se percibe en el ambiente un matrimonio entre Arturo Cova y doña Inés de Hinojosa.

Lo que sigue, está por decidirse. Esperamos, eso sí, que la tregua no se prolongue indefinidamente y las deserciones hacia la televisión no conduzcan a los cineastas al ostracismo y la comodidad.

A finales del año pasado, tuve la fortuna de pasar por la esporádica experiencia de dirigir un dramatizado para la "pantalla chica". Antes de empezar a grabar, el productor me advirtió: "Lo único que le pido es que no se me vaya a poner inteligente". En otras palabras, lo que se me pedía era que me mantuviera un nivel de mediocridad para poder corresponder a ese *grado cero* de la realización televisual.

Ante estos planteamientos, uno se pregunta si las realizaciones en video son una continuación o una contradicción con respecto al cine. Lo que debería ser una convivencia y un enriquecimiento mutuo de estilos y técnicas, se ha convertido en choque de dos expresiones visuales que se tornan progresivamente antagónicas por la carrera histórica de la comercialización y el facilismo. El cine, en la actualidad, ya no puede vivir sin la televisión. La "crisis" del primero está planteada por el incremento de la segunda. Pero esta crisis no implica su irremediable desaparición, sino, por el contrario, el nacimiento de nuevas formas de expresión cultural, no exclusivamente guiadas por el delirio de los efectos especiales ni por las batallas urbanas de los nuevos héroes neofascistas del cine estadounidense.

La crisis del cine es una necesidad de nuestra época, así como la crisis del teatro o de la danza, o de la pintura. Sólo de esta "crisis" nacen las grandes transformaciones que revitalizan los lenguajes artísticos y los colocan, de manera participante, en el progreso de la humanidad.

Colombia, por su parte, tiene una cinematografía que puede desarrollarse con una fuerza efectiva, si perdemos la timidez y nos proponemos darle una orientación y una permanencia a la industria. No podemos seguir matando crónicamente nuestro cine, porque perderemos uno de los artífices más importantes de la memoria visual de nuestro país. Hace unos cuatro años, Luis Ospina y Jorge Nieto recuperaron los restos de la primera película colombiana en un hermoso cortometraje titulado *En busca de María*. En este trabajo se reconstruye, a base de entrevistas y de puestas en escena, lo que "debió ser" la versión de *María* de Jorge Isaacs realizada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro en 1921.

Sólo han pasado un poco más de sesenta años y ya cuesta trabajo hablar de estas experiencias únicas para nuestra historia. Los años van pasando y la memoria va perdiéndose a una velocidad desconcertante. El cine colombiano debe existir, para que el futuro pueda contar con un registro inteligente de nuestra época y para que el presente pueda gozar con el placer, irrepetible y total, de la pantalla iluminada por las imágenes, en la oscuridad intensa de las salas de cine.

UN AÑO DE CINE EN ESPAÑA

ANGEL A. PEREZ GOMEZ
EQUIPO RESEÑA
CINE PARA LEER 1988

EL AÑO DE ALMODOVAR

Dos hechos polarizan el año cinematográfico español de 1988. De una parte, *Mujeres al borde un ataque de nervios* ha sido un gran éxito nacional e internacional. Almodóvar se ha convertido en el director de moda. La lista de premios cosechados por la película es larga. Destaquemos los de film joven e interpretación femenina en los galardones europeos y el de guión en la Mostra de Venecia. Pero el mejor laurel es, sin duda, el que le ha otorgado el público no sólo de aquí, sino de todos los países donde se ha proyectado. *Mujeres* lleva camino de convertirse en el film español más conocido de la historia, desbancando a *Marcelino, pan y vino* y *Carmen*.

El otro polo de atención ha sido la controversia sobre la política oficial de ayuda al cine español, que ha culminado con la dimisión de Fernando Méndez-Leite. Aun antes de la renovación ministerial, el tema había sido traído y llevado por un sector de la industria, descontento e irritado por la persistente negativa de anticipios de producción para sus proyectos. Con la llegada a Cultura de Jorge Semprún y su anuncio de una nueva ley de cine, se agudizaron las tensiones, y algunos grupos tomaron públicamente posiciones a favor y en contra. En el Festival de San Sebastián Semprún y Leite aparentaron ir del brazo, pero la crisis estalló en diciembre. Finalmente, Miguel Marías sustituyó al frente del ICAA a Méndez-Leite y el año se cerraba en incógnita: ¿cómo será esa anunciada ley de cine?

I. LAS PELICULAS

Comenzamos reseñando, con mayor extensión, diez películas que, por su calidad o relevancia, han sobresalido durante el año. Notemos que, de las diez, hay cuatro adaptaciones literarias, dos más con fundamento histórico, y una "cripto-remake". En siete de ellas la acción está situada en el pasado (¡qué difícil resulta encontrar películas que hablen de problemas españoles de actualidad!). Además, tres de estos films han sido rodados parcial o totalmente en inglés.

Mujeres al borde de un ataque de nervios supone, en cierta medida, un giro en la obra de Almodóvar. Se trata de una comedia menos "dura" que sus anteriores, más

clásica en sus planteamientos narrativos y estéticos, cercanos al cine americano de género (por ejemplo, en la utilización del decorado e iluminación de interiores). Sin embargo, Almodóvar ha salpimentado el guiso con recursos de su propia cosecha: esos personajes disparatados, de un hiperrealismo delirante, generan a su vez situaciones insólitas que, sin embargo, bien examinadas, resultan ser las de siempre. Es ahí donde el talento de Almodóvar brilla con luz propia. Sabe sacar chispas a los pequeños detalles. El resto es una carrera vertiginosa, plagada de encuentros y desencuentros, casualidades y previsible sorpresas, con la tristeza y la impotencia que produce el desamor como telón de fondo. Pero hay más. Nadie le puede negar una rara habilidad para elegir repartos y descubrir talentos. María Barranco y Rossy de Palma son buen ejemplo de ello, lo mismo que la interpretación de Carmen Maura.

La película ha tenido una acogida extraordinaria. Público y crítica se han volcado favorablemente sobre ella. También es verdad que es el más "digestible" de sus films. Su éxito ha catapultado internacionalmente al autor, que ha recogido a lo largo del año una serie de galardones importantes, sumando a los citados más arriba el de la crítica neoyorquina y la preselección para el Oscar. Como una bola de nieve, *Mujeres* ha arrastrado consigo la curiosidad por la obra anterior de Almodóvar, que ha visto estrenada sus otras películas en países que antes no se interesarían por ellas. Por último, no hay que olvidar que Pedro es un magnífico "vendedor" y que sabe aprovechar al máximo sus comparencias en los medios de comunicación.

El túnel de Antonio Drove ha tenido injustamente la suerte contraria. Siendo una gran película ha pasado casi desapercibida. Su versión original en inglés, lengua de sus intérpretes principales, le ha impedido concurrir a festivales representando a España (¡qué paradoja!). La versión doblada hacía perder importantes matices del diálogo (como en todos los doblajes, pero muy especialmente en este caso). La adaptación de la más famosa de las obras de Ernesto Sábato, que cuenta la progresiva degradación de un pintor a causa de la pasión, atormentadora y absoluta, por una enigmática y fascinante mujer, es quizás un ejemplo de lo que debe ser una traslación de la literatura al cine. Drove ha utilizado un lenguaje, lleno de sugerencias, tanto visuales como estilísticas, y ha servido la pesadilla en bandeja de plata (como lo hiciera Hitchcock en *Vértigo*). Pero de nada le ha valido. No tiene suerte desde que decidiera romper con "la tercera vía" y acometiera la adaptación de *La verdad sobre el caso Savolta* con rodaje pagado de incidentes y un estreno igualmente desafortunado.

El Dorado ha sido un semifracaso, sobre todo por las expectativas despertadas: presupuesto altísimo, el más caro del cine español (por encima de los mil millones, según su productor), tema importante, reparto de cierto lujo, equipo técnico de primera, etc. Está visto que a Carlos Saura no se le dan bien las aventuras americanas (recuérdese *Antonietta*). Quizás, si se olvida uno de todo ello, el film se ve a otra luz: la realización imposible de un sueño, un tema que ronda constantemente por la filmografía del maestro Saura. Sólo que ese sueño incumplido (el de Lope de Aguirre) tiene, en la historia, una dimensión épica y, en la película, una ética y psicológica. Quienes esperaban acción y aventuras han quedado justamente defraudados. Saura, aun cuando filma "thrillers" (*Deprisa, deprisa*) o "musicales" (*Carmen*), interioriza cuanto toca. *El Dorado* no es una excepción. Pero, incluso en ese terreno, al film le falta tensión y le sobran metros.

Remando al viento se llevó una Concha de Plata en San Sebastián. El film de Gonzalo Suárez tiene un aire a "film d'art". También aquí el reparto es mayoritariamente

te extranjero y el rodaje fue en inglés. Las andanzas de la "plana mayor" del romanticismo británico (Lord Byron y compañía) ha sido llevada al cine en otras ocasiones, algunas de ellas bien recientes (el film de Ken Russell). Hay que decir que el acercamiento de Suárez, a través de las desventuras de Mary Shelley, es tal vez el más digno de los que conozco. Pero tengo la impresión de que aspectos importantes (la fotografía, ambientación, dirección de actores extranjeros, etc.) ha restado atención a la narrativa de la historia, que resulta un tanto académica (y hasta acaramelada por momentos). No dudo que los románticos fueran, vistos desde hoy, un poco ridículos, pero, a la postre, *Remando* se parece bastante a esos films (o telefilms) ingleses, puntillosos en la ambientación, correctos en la realización, y un puntito tediosos. Por decirlo de otro modo, vemos personajes apasionados pero no nos transmiten su pasión.

Vicenta Aranda (premio nacional de cinematografía de este año) terminó su dúptico sobre Eleuterio Sánchez. La segunda entrega, *El Lute II. Mañana seré libre*, tiene un talante distinto de la primera parte. Allí el énfasis era sociológico, aquí se acentúa más la dinámica del personaje, un hombre que huye una y otra vez y que busca desesperadamente ser y parecer una "persona normal". Si allí la "moralaja" era que la sociedad hace al delincuente, aquí es que no lo admite en su seno aunque quiere dejar de serlo. Pero esta segunda parte tiene más acción y movimiento que la primera, es más rocambolesca, está llena de una ironía sutil y, de pasada, deja caer precisas y atinadas observaciones sociológicas.

Con *Diario de invierno* vuelve Regueiro a encerrarse en su oscuro y laberíntico mundo de símbolos, ensoñaciones, pesadillas y deseos reprimidos tras el paréntesis de cierta "clarida" expositiva que supuso *Padre nuestro*. No es difícil encontrar en el film resonancias de Valle Inclán (sobre todo en el lenguaje verbal), de Buñuel (en el cinematográfico) y de Goya (en el amargo humor de chafarrinón social). Pero, más allá de las referencias y semejanzas, está el peculiar universo y estilo de este cineasta atípico, con marchamo bien ganado de "maldito", si por tal hemos de tener no sólo al artista preferido por el gran público sino, sobre todo, a aquel que nos habla del lado oscuro del hombre, de sus turbias y soterradas pulsiones. Una fidelidad tan tenaz bien merece nuestro respeto.

Espérame en el cielo de Antonio Mercero pudo haber sido una gran comedia. La idea original es espléndida y tal vez, con un guión más medido y trabajado que desarrollara los innegables hallazgos y acortara los baches que contiene, hubiera quedado un filme redondo. A pesar de esos defectos, *Espérame* provoca la franca carcajada de secuencias enteras (la vista al burdel, la vuelta al hogar, etc.) con recursos de buena ley. Es un acierto haber adoptado un punto de vista "tierno" al abordar el tema. Así los ingredientes crítico-políticos no se convierten en panfleto. De todas formas, el tiempo corre inexorable: un tema como éste hubiera sido imposible abordarlo cinco años atrás. Se habrían levantado tempestades.

Malaventura hizo honor a su nombre. Le trajo el mal fario a Gutiérrez Aragón. No acertó el santanderino en su incursión a la Andalucía profunda. Uno tiene la impresión de que el "embujo" de la noche sevillana, que sin duda ha fascinado a un norteño como Aragón, le ha jugado una "mala pasada". Acostumbrado a mundos mágicos de verde húmedo o de asfalto tornasolado, ha tratado de recrear esa veta fantástica en el corazón del Sur. La historia del muchacho con "malaje" se le viene abajo, entre otras razones, por la "debilidad" de Miguel Molina, el actor protagonista, por el anecdotario que

distrae del asunto principal sin enriquecerlo, y por un "casting" que es puro despropósito (por ejemplo, Borau). La película se escurre entre los dedos. Y es que Sevilla es mucho Sevilla, que dirán los nativos.

Con *El aire de un crimen*, adaptación de Juan Benet, volvió a la dirección Antonio Isasi-Isasmendi tras una larga pausa. El film tiene una gran dignidad formal. El oficio se nota. Lo malo es la estructura del guión, cuyo comienzo y primera parte funcionan de maravilla y que, sin embargo, se "cae" al final por culpa de una explicación muy prolíja y reiterativa. También algunos personajes del último segmento (el de Fernando Rey, por ejemplo) son flojos. Por lo dicho se ve que la duración del film es excesiva y que el relato hubiera ganado con ciertas elipsis. A destacar el debut protagónico de Chema Mazo.

Jarrapellejos es también adaptación literaria, esta vez de Felipe Trigo. Antonio Giménez-Rico aborda el tema del caciquismo rural extremeño a comienzos de este siglo. Una trama de violencia sexual (el crimen de Don Benito) sirve para dibujar un cuadro costumbrista donde se mezcla crítica social con pintoresquismo (en el retrato de las concepciones y formas de vida de aquellas gentes). La película acusa cierta dispersión argumental, tal vez porque se ha querido presentar un friso amplio de personajes significativos. Por culpa de eso, la película se demora excesivamente en los prolegómenos y, cuando se plantea el conflicto (la violación y asesinato), es demasiado tarde. Notable la "presencia" de Aitana Sánchez-Gijón.

Este mismo año estrenó Antonio Giménez-Rico otra película: *Soldadito español*. Se trata de una "tragicomedia" sobre la objeción de conciencia. Lástima que un guión, poco matizado, diera al traste con un tema interesante y, sobre todo, actual. No es tan frecuente que nuestros cineastas aborden asuntos candentes, de hoy.

Berlín Blues significa el regreso a la dirección de Ricardo Franco tras la tempestuosa producción de *El sueño de Tánger*. Es un "remake" semiconfesado de *El ángel azul* de Stenberg. Emiliiano Piedra ha puesto a su disposición los medios necesarios: de reparto y técnicos. Julia Migenes y Keith Baxter encabezan el reparto. Pero este "melodrama" (es decir, drama con música) apasiona muy poco. Ricardo Franco lo ha servido "frío". Y esas gelideces no le van nada al género. Ya se sabe: cuando se copia, o se mejora el original o se hace el ridículo. Enmendarle la plana a Stenberg no está al alcance de Ricardo Franco. Al menos, hoy por hoy...

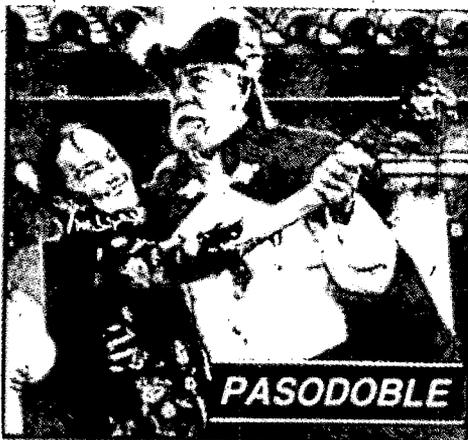
Si las cuentas no me salen mal, este año se han estrenado diez primeras obras. Tres novelas merecen destacarse: Félix Rotaeta con *El placer de matar*, Felipe Vega con *Mientras haya luz* y Gerard Gormezano con *El viento de la isla*. El primero es un relato más clásico (en estructura y lenguaje), los dos restantes apuestan por lo vanguardista. En mi opinión, estas dos no son obras logradas, pero apuntan "maneras". Y, en cualquier caso, han supuesto un considerable riesgo para sus autores. Los demás debutantes han seguido sendas mucho más trilladas. De este grupo podemos destacar *No hagas planes con Marga* de Roberto Alcázar y el tramposo "thriller" de Rafael Moleón *Baton Rouge*. A mucho mayor distancia quedan, *La gran comedia* de Juan Pinzás, *Amanece como puedas* de Antonio P. Canet, *Tu novia está loca* de Enrique Urbizu, y *Pasaje a Ibiza* de Ferrán Llagostera.

Del resto de esta producción española descendente en número y estrenada durante el 88, mencionemos algunos títulos. No acertó, creo yo, José Luis García Sánchez con *Pasodoble*. Se pasó del esperpento para caer en el teatro de títeres. Tampoco estuvo afortunado Ladoire en *Esa cosa con plumas* donde, para mayor "inri" del di-

rector y protagonista, había un deseo de emular (en vano, claro está) a Woody Allen. *El juego más divertido* de Martínez-Lázaro tuvo un gran eco en los medios de comunicación. Mucho menor, en taquilla. Otro tanto puede decirse de *Sinatra* de Francese Betriu, *Luces y sombras* de J. Camino y *Daniya* de Carles Mira.

Roberto Bodegas intentó en *Matar al Nani* capitalizar el interés popular que la vista pública del caso había suscitado, aunque él rechazara, airado, las acusaciones de oportunismo. No obtuvo los espectadores que se buscaban. En cambio, Manolo Summers aprovechó, de nuevo, el

tirón juvenil de "Hombres G", el grupo rockero del que forma parte su hijo, con *Suéltate el pelo*. Su título de rodaje era "La cagaste, Burt Lancaster". ¿Para qué decir más? Respecto a las demás, el silencio es —también— piadoso.



II. POLITICA E INDUSTRIA

Los tambores de guerra venían sonando tiempo ha. Pero han redoblado de manera insistente durante 1988. Tocaban a rebato contra la "ley Miró" de cine que Fernando-Méndez Leite se había limitado a pulir y apicar. Durante el primer trimestre del año productores, distribuidores, algún que otro director y unos cuantos técnicos mantuvieron encendido el fuego de la polémica. Luego se sumarían también algunos sindicatos en su embite contra la situación creada. Tanto que el director general del ICAA convocó una rueda de prensa para explicar los criterios que se seguían en la concesión de los anticipos de producción y aclarar algunos casos que se habían llevado a los medios de comunicación como supuestas discriminaciones. O sea, por qué este proyecto sí había sido apoyado y aquel otro desestimado. El director general hacía números, pero debía confesar, a regañadientes, que la mayoría de los filmes "protegidos" habían sido incapaces de recuperar en taquilla lo adelantado. Todo ello provocaba continuas mermas en el fondo presupuestario dedicado a esta partida y exigía periódicas inyecciones de dinero fresco, que la Administración estaba poniendo, a pesar de las reticencias de Hacienda, porque la política era la correcta y había que pechar con las consecuencias.

En realidad, los que habían entrado en crisis eran los resultados prácticos de la "ley Miró" aunque muchos sigan discutiendo sus principios y su forma de aplicación. Es decir, el número de películas producidas ha disminuido ostensiblemente, iniciar un rodaje sin el auspicio del Ministerio de Cultura, de TVE o de un gobierno autónomo o corporación local es prácticamente imposible, las casas productoras han desaparecido y con ellas los productores profesionales, el minifundismo empresarial es ley. Las películas nacen con el beneplácito del Estado o abortan. En realidad, los productores ba-

jo la "ley Miró" son gestores de dinero oficial, no empresarios que acometen un proyecto con riesgo. Guste o no guste (y yo he defendido en estas páginas el decreto de 1983) ha sido así. A finales de 1988 se puede decir que el conjunto de películas españolas de estos cinco años es netamente superior en calidad y factura técnica al anterior, pero eso no significa que la industria esté hoy consolidada. Antes al contrario. Tiene razón Jorge Semprún cuando dice que el Estado, en España, se ha convertido en productor, en el principal productor.

Este ministro, que no tiene pelos en la lengua y a veces da la impresión de no saber de la misa la media, ha puesto el dedo en la llaga en algunos temas. Tal vez porque, al venir de fuera del mundo cultural español, no está lastrado por axiomas que se han dado por tales no siéndolo. Por ejemplo, al distinguir entre "amiguismo" y "corporativismo" o al afirmar que la actual ley de cine está hecha "*por una directora para los directores*".

Fernando Méndez-Leite, hombre consecuente con lo que piensa (y lo saben todos, porque nunca se ha recatado de expresarse con gran libertad sobre qué cine le gusta), presentó la dimisión en cuanto tuvo noticia de que se preparaba, a sus espaldas y en contra de sus criterios, un proyecto de ley con el que no estaba de acuerdo. No sentó bien a Semprún la marcha de Leite y se descolgó con unas declaraciones un tanto ofensivas para el dimisionario, que después puntualizó. Es injusto ciertamente poner en duda su honradez, aunque me supongo que habrá tenido que pasar por más de una inevitable componenda. Descalificar su gestión por esto, es parcial. En todo caso, habría que acusarle de creer en la "ley Miro" y de haberla aplicado con mínimas correcciones. Es decir, de no haberle enmendado la plana a su antecesora. Y podía haberlo hecho porque algunas de sus carencias saltan a la vista, lo mismo que ciertas "trampas" que ha fomentado. Por ejemplo, que los presupuestos se han disparado al alza, no tanto por lo grandioso de los proyectos, sino para captar más dinero inicial; que los anticipos del ICAA "ignoran" si la película va a ser cofinanciada por TVE o los entes locales o autonómicos, recibiendo algunos proyectos tanto dinero previo como el coste real (y aún más); que la subvención está prácticamente condicionada al guión o al nombre de su mentor (léase director), cuando no al original literario "de prestigio" en que se basa; que ha hecho proliferar los guionistas y productores de ocasión, etc.

Es un enigma cómo será la nueva ley de cine que se proyecta. Y todavía lo es más siendo Miguel Marías, un miembro del equipo de confianza de Méndez-Leite, su sucesor en el cargo de director del ICAA, aunque Marías es de los menos significados y comprometidos en su política por venir de la Filmoteca, organismo poco involucrado (por desgracia) en la industria. Pero deberá corregir algunos de los aspectos señalados, e incluir otros que han sido postergados sistemáticamente: la coordinación con las televisiones públicas, la regulación y control de la explotación de películas en video, la implantación de una vez por todas de un fiable y rápido control de taquilla que disipe esas dudas sobre la honorabilidad de los exhibidores, la liberalización real de la distribución de películas acabando con los oligopolios del sector que condicionan gravemente el cine que los españoles ven en las salas, y dentro de esa libertad de mercado los necesarios estímulos para la proyección de películas españolas, facilidades crediticias para inversiones básicas (laboratorios, estudios, etc.), mejoras sustantivas en el equipamiento de las salas, promoción exterior de nuestras películas, etc. etc.

El ministro ha aludido a algunas de estas cuestiones, aunque vagamente. Parece que la nueva ley, si algún día ve la luz, recortará la política de subvenciones anti-

padas y las condicionará a la existencia de una prefinanciación sólida del proyecto, de tal forma que el anticipo sea un complemento y no el motor de la inversión inicial, como hasta ahora. Para que eso llegue a ser realidad se van a tomar medidas que fomenten la "aventura de producir un film", es decir, incentivos a la inversión: créditos baratos, desgravación fiscal, etc. Lo que el ministro ha denominado "movilizar a la sociedad civil".

Semprún ha mencionado expresamente el acuerdo de la COPIAC (Comisión Permanente Intersectorial de Asociaciones Cinematográficas), suscrito en 1985 por una amplia gama de representantes de la producción, exhibición y distribución (aunque éstos últimos incluyeron una cláusula de reserva sobre las licencias de doblaje generadas por la distribución de filmes españoles, la "cuota de distribución"). Según parece ese acuerdo va a ser la base del proyecto. Ojalá lo fuera porque el pacto de la COPIAC incluía una serie de medidas que abarcaban a todos los sectores de la industria. Se subsanaría así uno de los errores de la actual legislación, como bien señalaba Ángel Fernández Santos en El País. "La ley Miró debía haber sido el primero de una serie de decretos que encauzaran *todos* —y no uno sólo— de los problemas de nuestro cine. Pero lo cierto es que fue también el último".

Está mal visto que, dentro de una misma profesión, lance uno tiros contra los compañeros, pero hay que reconocer que nuestra gente de cine tiene una catadura moral (e intelectual) más bien baja. La segmentación e insolidaridad de la "clase" cinematográfica española es detestable. Se mueven por intereses personales o grupales manifiestos. No me quejo de que sean interesados (todo el mundo lo es en esta sociedad competitiva). Lo que les achaco es su incapacidad para ver por encima de su interés inmediato y particular. Si soy de los "favorecidos" por la actual situación, reniego y tacho de envidiosos a los "marginados". En cuanto "trinco un negociete", me olvido de las consecuencias que pueda tener para los demás. Ni siquiera un acuerdo intersectorial como el de la COPIAC contó con la unanimidad. El fuego graneado, los tambores de guerra a los que aludía más arriba, han sido la constante del año, dando una sensación de enfrentamiento y división evidente: unos contra otros. Semprún contra Pilar Miró (1), un autodenominado Comité de Defensa del Cine Español, integrado al parecer por CCOO, UGT, TACE y ASPROCE, contra Méndez-Leite, otro grupo (ADIRCE, Colegio de Directores de Cataluña, Asociación de Productores de Cine de España, la Academia, guionista, nuevos realizadores, etc.) contra éstos y en apoyo del dimitido director general, los exhibidores amenazando con querellarse si se sigue diciendo, sin pruebas en la mano, que defraudan miles de millones de pesetas en las recaudaciones declaradas... Un triste galimatías, una torpe pelea de gallos.

Mientras, se celebraba el "año europeo del cine y de la televisión". En España el evento ha tenido escasa repercusión, si no es por la advertencia de la Comisión Europea que instaba al ministerio de Cultura español a modificar (¡también ellos lo pidieron!) la actual ley Miró. Se quejaban desde Bruselas de que en España el Estado anticipe hasta el 50% del coste de un proyecto, cuando en la mayoría de los estados miembros las subvenciones previas sólo suelen llegar al 25 ó el 30% del presupuesto estimado. Señalaban también que las ayudas automáticas del 15% del bruto de taquilla, una vez en exhibición la película, que pueden alcanzar hasta el 40 ó 50% en los casos de especial calidad y especial empleo, eran superiores a la media de la Comunidad Europea que no pasan del 13%. Por último, la CEE exigía la no discriminación de trabajadores extranjeros procedentes de la Comunidad, ya que las ayudas estatales españolas

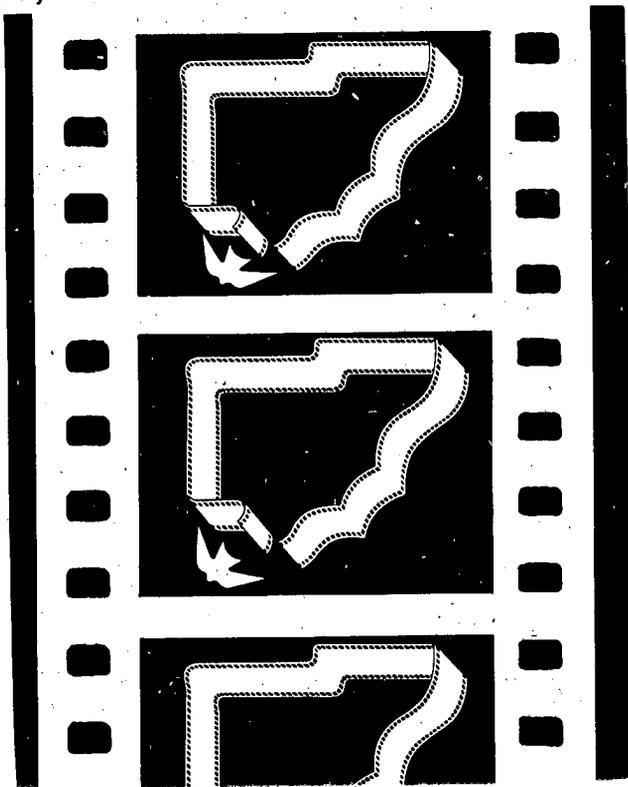
exigen, para tener derecho a ellas, que el 80% del personal contratado sea nacional.

La política "exterior" del ICAA ha sido también continuista. Se han vuelto a organizar semanas de cine español en Nueva York, Chicago, París (en el centro Pompidou)... Da la impresión de que las "ventas" al extranjero han mejorado, pero resulta difícil cuantificarlas y más aún atribuir las o no a esa promoción.

Otros eventos han sido noticia a lo largo del año. Jaime Camino perdía su pleito contra la Generalitat que había excluido de sus premios a *Dragon Rapide* por haberla rodado en castellano. El Colegio de Directores de Cataluña demandó a TV-3 por alterar el formato original de algunas películas en su pase por la pequeña pantalla. Los actores protagonizaron una huelga de tres días contra TVE por negarse ésta a suscribir un nuevo convenio colectivo. El acuerdo se alcanzaría meses más tarde. El estreno de *La última tentación de Cristo* estuvo previamente "recalentado" por una polémica que venía de fuera. Los incidentes en España con ocasión de su estreno fueron pequeños.

NOTA

(1) Este año conoció el "acoso y derribo" de Pilar Miró como directora general de RTVE. El detonante fue la adquisición de vestuario personal a cargo del Ente, revelada en una auditoría que señalaba algunas irregularidades en la gestión, lo que originó un prolongado ataque a la honorabilidad de la directora general. Semprún la acusó de "no dialogante" y no querer entrevistarse con él para coordinar la política cinematográfica del Ministerio y de TVE.



ANOTACIONES SOBRE EL CINE INDIGENISTA

FRANCISCO TREMONTI

Desde principios de siglo casi todos los aspectos de nuestro mundo y de nuestra sociedad han pasado por el ojo curioso de la cámara de cine o de video. Ciudades, costumbres, delincuencia, amor, riqueza y pobreza, han sido plasmados de una forma o de otra, mejor o peor, en película o en cinta de video. En el presente, el cine se ha puesto a investigar los grandes sucesos de la historia, nuestro pasado confuso, las grandes batallas, continentes perdidos en el tiempo, tierras misteriosas, llevados casi siempre de la pluma de escritores e investigadores famosos. El indígena latinoamericano no podía escapar a este devorador afán de curiosidad. Por desgracia, del film descriptivo con finalidad de estudio y conocimiento se ha pasado con mucha frecuencia a la ficción amarillista. La oportunidad del III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas fue propicia para suscitar estas anotaciones.

ACERCAMIENTO A LO EXOTICO

Las primeras películas cinematográficas que abordaron el tema del indígena no pasaron de ser tímidos ensayos etnográficos, basados en estudios de la época de corte antropológico, con fines predominantemente educativos. Generalmente se trataba de documentales más o menos cortos, filmados en 16 mm, blanco y negro, que mostraban al indígena y su habitat, la selva, siempre extraña, y sus principales vías de comunicación, los grandes ríos. Todos estos documentales presentaban, además, la fauna y flora del lugar, insistiendo siempre en lo más llamativo e interesante para el espectador. La clásica "Nanouk" de Flaherty sobre la vida esquimal es el antecedente de este enfoque. Lo que en un principio fue la curiosidad, simples ganas de saber, de mostrar cosas y seres desconocidos, se fue transformando hacia una manera de vivir para algunos productores y la forma de hacer un pequeño negocio. Pero para ello había que ser espectacular. Del blanco y negro se fue pasando al color. Ya no encontramos simples peces en el río tropical, sino tremendas pirañas que devoran carne humana al menor descuido. Serpientes venenosas, panteras y leopardos, bachacos traicioneros, ingente cantidad de monos, como elemento de distensión, y el indígena siempre amenazante.

Muchas veces no se dice con palabras, pero se mantiene siempre latente la idea de la superioridad del blanco, inclusive del mero criollo, sobre la raza indígena, a cuyos integrantes primitivos se les equipara con los animales salvajes de la selva, su

habitat, tan extraña y misteriosa. Es lo exótico, lo diferente de sus danzas y gritos, lo que atrae y al mismo tiempo atemoriza. El indígena, para el cineasta, participa también en gran manera de lo misterioso con sus rituales mágicos, sus shamanes y sus mitos.

De esta manera, lo extraño, primitivo, lo misterioso, se convierten en tipologías dentro del cine de las últimas décadas

No podemos olvidar en este momento la representación del universo que nos traen las películas de "Tarzán", tanto en las selvas africanas como en el Amazonas. El realismo que aparentemente muestran esta clase de películas se convierte inconscientemente para el público en una visión etnocéntrica, blanca, colonialista, paternalista, en resumen, en una representación ideológica de la vida. Lo que se apreciaba como verosímil llegó a constituirse en un discurso de heroísmo, de inteligencia y benevolencia del hombre blanco, en contraste con la ingenuidad, ignorancia, primitivismo y hasta maldad natural del individuo no blanco. Cualquier grupo cultural o étnico diferente era tratado como bárbaro, a veces con posibilidad de ser "civilizado", otras muchas condenado al exterminio por su inadaptabilidad a los "mejores valores de la humanidad".

Todo este tipo de películas, así como los films "bang-bang" del oeste norteamericano, fueron creando un ambiente connotativo, sumamente negativo, en el que se menosprecia al indígena, sus tradiciones y cultura, para mostrarlos a nuestros ojos y de nuestros niños como unos seres salvajes. Como podemos olvidar, en este punto, la película de Otto Preminger "The river of no return", (1954), en el que se muestra a los indígenas, con sus gritos, caballos y flechas, como figuras siniestras, recortadas sobre el horizonte, rondando en grupos completamente anárquicos. Después de una lucha con los indios, en la que los blancos salieron ganadores, un rancho le pregunta a otro: "Por qué será que los indios no gustan de nosotros?". Se da por supuesto que la invasión y robo de extensas porciones de tierra indígena para explotarlas como haciendas o ranchos es una cosa completamente normal, no encontrando ninguna justificación para la agresividad de los mismos. Por desgracia, la historia se escribe siempre con la pluma de los vencedores.

En el cine latinoamericano el cineasta boliviano Jorge Sanjinés trata de invertir este proceso logocéntrico del blanco, convirtiendo en protagonistas al quechua o al aymará (Ukamau). Pero aún en los mejores documentales modernos, de corte antropológico o educativo, se nota al indígena tomado desde afuera, como un simple artista invitado. Se caracterizan por su plasticidad, las tomas de las danzas y rituales, hasta la vida diaria del indígena, bien encuadradas e iluminadas. En muchos casos, cada fotograma se podría convertir fácilmente en una tarjeta postal, acompañada siempre de una narración explicativa y de cantos tribales. No se puede negar cierta simpatía hacia el indígena y su forma de vivir, pero todavía predomina la perspectiva paternalista, el uso del entorno indígena y de la población como marco en el que se sitúan las hazañas del blanco, sea éste actor o director. "La Misión" de R. Joffé (1986) ilustra bien este cambio modernizante.

ALGUNOS DE NUESTROS DOCUMENTALES VENEZOLANOS

De todo el panorama cinematográfico venezolano quisiera señalar, aunque sea muy brevemente y de manera sintética, algunos de los documentos más significativos de los últimos tiempos que han abordado el tema indigenista, ya sea por su ca-

rácter de denuncia o por la expresividad conceptual de sus imágenes. Todos estamos conscientes de sus limitaciones y carencias, pero seguimos creyendo que son modelos válidos de documental de denuncia, cine conceptual, reportaje y recreación experiencial.

"Yo hablo a Caracas", de Carlos Azpúrua, 1978, color, 19 minutos. El cineasta se encontró en la selva con Barné Yavari, un hombre maduro, delgado y vigoroso, y lo propone como motivación de su film. Sentado sobre una roca con un tabaco en la mano, rodeado de un



paraje casi idílico, todo verde, con una pequeña cascada al fondo, el Shaman pronuncia un discurso de cuatro minutos, comenzando en su lengua nativa y traducido —en off— a continuación, denuncia la presencia de extranjeros en su territorio y la explotación y aculturización a las que son sometidos. Yavari su origen y el de sus tribus, que habitan enraizados en una tierra "que habla en mi lengua". Señala la presencia de misioneros que se creen dueños de todo, quienes intentan arrebatarles sus creencias y tradiciones en beneficio de otra religión, contradiciendo así su propia forma de ser. "Pido seguridad y defensa. Yo no reclamo otras tierras, sino solamente las que nos pertenecen". En medio de todo se trata de un grito de angustia para que se respeten sus derechos y se permita a sus integrantes vivir en armonía con sus tribus. "Yo sé que todo esto es muy difícil de entender, ya que en los actuales momentos nos contradecemos los unos a los otros. Somos culpables de la presencia de gente blanca mala en nuestra comunidad".

El discurso del cineasta comienza con las imágenes. Nos muestra los ríos, la selva virgen, cataratas, indígenas remando en una canoa, hamacándose, participando en danzas rituales... es decir, libres. A continuación vemos a los que han caído en la trampa de la ciudad y sus vicios, indígenas vagando por las calles, manejando dinero, víctimas del alcohol, participando en ceremonias religiosas, católicas y evangélicas, en donde no hay degradación aparente, a no ser la vestimenta y usos occidentales. El autor no nos muestra a ningún indígena más, fuera del Shaman reiterando su "no acepto...". Faltarían muestras de otros indígenas, otras tribus, que nos digan también lo que piensan. En este sentido el film de Azpúrua no deja de ser unilateral, pero lleno de un angustioso llamado. He ahí su validez. Manuel de Pedro nos ofrece tres películas, que vienen a ser como una especie de trilogía, no porque los documentales sean continua-

ción uno de otro, sino porque conceptualmente constituyen una antítesis, una tesis y una síntesis. Cada film es autónomo en sí mismo, en la belleza de sus imágenes, en su acabado. Da la impresión de que después de terminado el primero, la intuición del cineasta necesita el segundo y después el tercero. "El extranjero que danza", 1977, "Trampas", 1978, "Iniciación de un Shaman", 1979. Nos encontramos ante un cine conceptual, no por la profundidad de su reflexión, sino porque lanza preguntas al espectador, sin esperar —en la mayoría de las ocasiones— una respuesta concreta. La forma de presentación del material documentado, al ser distinta, convierte en distinto al material mismo.

En "El extranjero que danza" y "Trampas" nos enfrentamos con una pregunta interesante y fundamental: ¿se asume el teatro como vida o es la vida misma un teatro?. Paradójicamente, el cineasta nos presenta la pregunta de alguna manera —no formulada así— en el segundo documental (Trampas) y nos da algunas de las respuestas posibles en el primero (El extranjero). En "trampas", por ejemplo, se nos ofrece un cine más argumental que documental, en donde sobresale el punto de vista del film, del cineasta, sobre la significación natural del material que presenta. Nos lo dice la forma de distribución de las imágenes, su división por capítulos, en los letreros sobre-impresos que aparecen a lo largo del film. Son como las "trampas" que le hace la película a dichas imágenes. Entiéndase bien que no se trata de tomar a este documental por lo que no es —un reportaje del Festival Internacional de Teatro— sino de apreciar la broma irónica que constituye el mismo film, expresada magníficamente en imágenes, visual y emocionalmente, es decir, en cine.

"El extranjero que danza" tiene como protagonista motivador al ODIN, un grupo norte-europeo de teatro que desfila por Petare y Curiepe con máscaras, tambores, aullidos y zancos, que hace juegos con banderas, da saltos y cabriolas. Desde su propio punto de vista —trata de "descondicionarse" del significado de teatro en una sociedad tradicional— espera una reacción del público al mismo nivel descondicionado de ellos, trata de provocarlo para que participe. En Petare sólo se oyen risas, gritos y palabras malintencionadas, en general. El pueblo de Curiepe sí participa, a su modo, creando una fiesta propia, en donde salen a relucir el ritmo y los tambores... y el pueblo baila. Con todo, no se realiza el intercambio que hubiera esperado el Odin. Se podría decir que son hechos simultáneos, pero aislados. Sin embargo, la representación visual en el documental es muy buena —imágenes y sonido en directo— y sugestiva. Pero nada sabemos de lo que piensan el pueblo de Petare y Curiepe acerca de la representación y su participación en ella. Es una experiencia trunca.

Cuando el grupo Odin se traslada al sur de Venezuela y toma contacto con los indígenas Yanomami entramos en otro capítulo del experimento teatral propuesto. El documental nos presenta a los indígenas en el magnífico esplendor de su vida natural en la selva, tan enigmática como sencilla y pacífica. Los dos grupos ponen en el tapete lo mejor de su repertorio. Los Yanomami nos resultan más difíciles de descifrar, ya sea por lo distinto de su lengua o por lo mágico de su representación mítica. En este momento la voz en off nos aclara que el indígena emplea la mayor parte de su tiempo libre asistiendo a la representación de leyendas y mitos, contados por shamanes alucinados. Y, en efecto, asistimos también nosotros a la narración de la leyenda del tigre y la tortuga, alucinante escenificación, contada en off en el documental, lo que constituye verdaderamente un prodigio de actuación. Así presenciarnos aquí cómo la vida

se convierte en teatro mágico. Pero la experiencia "imposible" que ha intentado el O-din tiene sus límites —reconocidos por el mismo grupo al final del film— experiencia llevada a cabo, además, con un grupo humano amenazado de muerte, cultural y física—mente, por la civilización. Con ello, el documental retoma su punto de vista inicial. Sin embargo, para saber algo más acerca de la vida representada como teatro, tenemos que volver al Orinoco y a la tercera película de Manuel de Pedro.

Con "Iniciación de un Shaman" nos adentramos de nuevo en la selva virgen —enigma, magia, leyenda y mito— con los espíritus —Hekura— dando sabor a todo. En la primera parte del documental se nos narra la vida cotidiana del indígena, construcción de una curiara, la caza, la pesca, la churuata, con el trasfondo de convivencia social que encierra. En medio de este escenario entra la leyenda de "la pantorrilla preñada", origen mítico de los Yanomami. Se nos introduce, también, en la figura y funciones del Shaman, maestro, curandero y brujo, el único intermediario entre los Hekura y la comunidad, llenando a su vez el rol de trasmisor de la cultura popular comunitaria. Una vez aquí, el film se centra en el agobiante rito de iniciación, llevado a cabo por el Shaman principal sobre su propio hijo. El joven Rarowe es internado en la selva y "aislado" de todo contacto, especialmente de mujeres, ya que los Hekura detestan el olor de la vagina. Allí aprende el uso de hierbas y la preparación de alucinógenos, especialmente importante para el desarrollo de su misión. La ceremonia continúa con los shamanes danzando, yendo y viniendo a su alrededor, invocando a los Hekura, invitando a que los espíritus de la selva posean el cuerpo abandonado de Rarowe, completamente drogado para la ocasión. Y vemos de nuevo la vida expresada en teatro mágico, una respuesta más a las preguntas del realizador de las dos películas anteriores. Presenciamos la representación como espectadores de primera fila, con la cámara introducida en el mismo espacio como un símbolo más del ceremonial —medios y primeros planos— sin que sea en ningún momento un elemento perturbador de la magia del rito. Termina el documental con Rarowe regresando de la selva convertido ya en Shaman, un pedazo de la realidad misma, contemplada por todos, de la vida especial de los Yanomami. Nos queda, sin embargo, la innegable densidad de la experiencia vivida, la reflexión sobre la otredad indígena, que nos resulta a nosotros como un algo inalcanzable, deseado, pero lejano de nuestras ciudades supuestamente civilizadas. Si Azpúrua amplifica la voz del indígena, Manuel de Pedro revela su individuación cultural.

"PASAR LA PALABRA"

Es importante considerar, antes de pasar adelante, lo que Julio E. Miranda llama "pasar la palabra" (Cine y Poder en Venezuela -Universidad de Los Andes - Octubre 1982). En el cine de las épocas anteriores, sobre todo de los años 60, el documental era tomado como un instrumento al servicio de la política o de la antropología social, considerando muy poco a las comunidades que trataba de reflejar. En el documental de los años 70 se intenta "pasar la palabra" a los mismos individuos que integran el film, de tal manera que las comunidades pudieran expresarse a sí mismas y verse reflejadas en la película final. Pero surgen muchas preguntas al respecto que deberíamos poder responder, antes de sentenciar que en efecto estamos pasando la palabra. Por ejemplo, ¿quien y en base a qué criterios escoge la comunidad en cuestión?. ¿Se

guía el realizador por criterios objetivos de problemas urgentes, de oportunidad social o política, respondiendo a una especie de mandato social?. Ya que, obviamente, todos los miembros de una comunidad no pueden hablar ¿cómo se selecciona a quienes lo hacen? ¿Tiene la comunidad algún medio de control o de corrección del discurso de sus representantes y se admiten elementos disidentes? ¿Quién selecciona y monta el material y en base a qué criterios?. Estas y otras muchas preguntas que se pudieran hacer resultan, al final, un poco difíciles de responder, pero a la vez de escamotear.

Lo cierto es que muchas comunidades no se muestran "lo mismo", naturales, en presencia de una cámara, lo que conlleva una labor previa de acomodación al medio que se va a utilizar. En el caso de algunos documentales de los últimos años se ha tratado de actuar así; inclusive, son las propias comunidades las que ven primero el film, pero ¿se sienten reflejados allí?. En ningún caso la comunidad participa en la escritura del guión, aunque sí de alguna manera en su colaboración, suministrando parte de la información necesaria, eligiendo temas o escenarios. Por desgracia, generalmente su expresión queda férreamente enmarcada en el discurso del cineasta mismo, que estructura el material en secuencias argumentales, descriptivas, o en simples capítulos. Son muy pocos los documentales en los que la expresión de la comunidad no se siente mediatizada por la labor del cineasta, sin contar el efecto que puede causar la elaboración de la banda sonora. No cabe duda, sin embargo, que muchos de estos documentales han servido, aunque de forma mediatizada, a que algunas comunidades pudieran hablar de su vida, de sus necesidades más perentorias, que se expresaran de alguna manera. Tratándose de los indígenas, es cierto que ahora sabemos más sobre su manera de vivir, su historia, sus ritos sagrados y mitología en general. Pero nada de todo esto se puede considerar como suficiente; ni siquiera el esfuerzo de Pablo de la Barra, cuando acompaña procesos de autogestión ("Ventuari").

EL SHAMAN DE LA ERA ELECTRONICA

Cuando el indígena filma o graba en video al indígena la situación cambia radicalmente. Ahora sí es más fácil pasar la palabra con fidelidad, de tal manera que las diferentes tribus se puedan encontrar a sí mismas en la pantalla o el televisor. Pero esto último no es nada fácil, dado el abismo tecnológico que nos separa del indígena. Aunque se ha comenzado a marchar en este camino, es lógico afirmar que la mayoría de los documentales sobre los grupos indígenas de América Latina son producidos por antropólogos o cineastas no indígenas, quienes refuerzan en sus películas, aun sin quererlo, los estereotipos seculares que existen sobre ellos (Revista Américas, Nº 2, 1989).

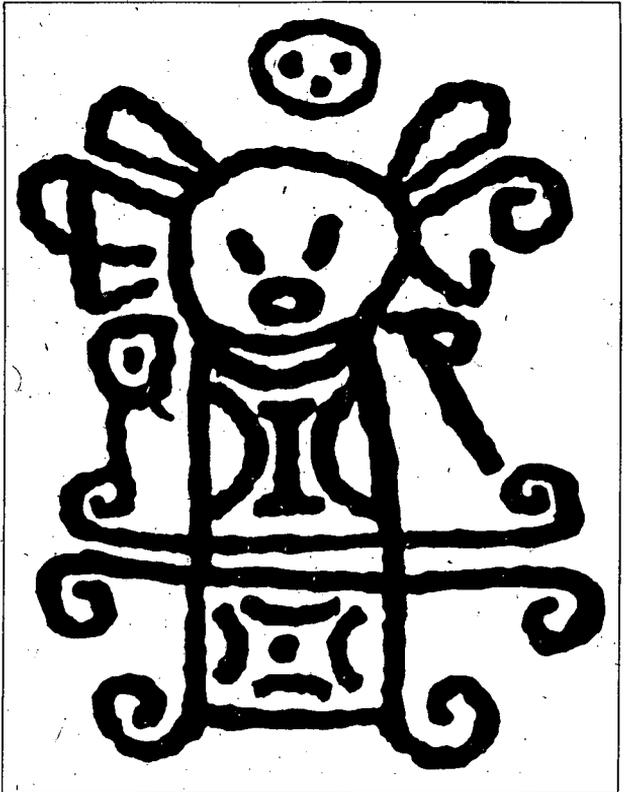
Los indígenas quieren decidir cuáles serán los aspectos de su vida que deben documentarse y quieren que ese testimonio visual sea auténtico. Ianucula Rodarte, un indígena Kamayurá de la reserva del alto Xingú, en la Amazonia, afirma enfático: "El hombre blanco que nos filma tiene su propia interpretación de los hechos, determinada por lo que ha estudiado. Lo que él muestra acaso sea interesante y bastante fiel, pero hay una gran distancia entre la visión que el indio tiene de su cultura y la interpretación que de ésta hace el hombre blanco.

En las películas de los indios no habrá errores de interpretación". Por primera vez se autoexpresarán con imágenes, facilitadas por una tecnología más amigable como es la del video. El país de nuestra América, pionero en ofrecer una cámara al indígena-

na, ha sido Brasil. La conversión al mundo de la electrónica nació de una profunda desconfianza por todo lo que no fuera indígena. Se cita el caso de Mario Juruna, un cacique de la tribu Xavante, quien cansado de escuchar las promesas no cumplidas de los funcionarios con quienes se entrevistaba en Brasilia, comenzó a concurrir a sus entrevistas con un grabador. Cuando las promesas eran olvidadas, Juruna hacía llegar a los periodistas un cassette con la grabación de la conversación. La metodología empleada, el uso de los medios, dio resultado y convenció a los indígenas. Este fue nada más el principio. De ahí pasamos al uso cada vez más frecuente del grabador, el sonido y el video.

La tribu Kaiapó es una de las que mayor experiencia ha tenido con el video. Su primera cámara la consiguieron a raíz de una disputa que mantenían con más de 5.000 mineros, que habían invadido sus tierras en busca de oro. Una vez que dichas tierras fueron demarcadas por el gobierno, mediados de 1985, se celebró una ceremonia en la cual los indígenas admitieron de nuevo a los mineros en régimen de arrendamiento. Uno de ellos quiso grabar el acontecimiento sin su permiso. Confiscaron la cámara y aprendieron a usarla. No hace mucho compraron su segunda cámara y un betamax con el producto de sus comisiones. Los cuatro indígenas que conocen el equipo viajan constantemente de aldea en aldea con un generador a gasolina, un televisor y su betamax. Pasando sus videos se puede comprobar lo fascinante que es para estos indígenas, no sólo ver televisión por primera vez, sino contemplarse a sí mismos en la pantalla.

"Si los indios vamos a una aldea a filmar no hay problema", explica Paulo Paiakan, dirigente de la tribu, "pero cuando un blanco trata de sacar fotografías o rodar una película no les gusta en absoluto". Posiblemente creen, con toda razón, que sus fotografías y documentales van a ser usados con fines extraños. También cuenta el hecho de que para muchos indígenas, cuando alguien les saca una fotografía, les roba su espíritu. Esos temores se aplacan sólo cuando un hermano indígena les con-



vence de que eso no es así y de que pueden cooperar. La mayoría lo hace.

Sin embargo, algunas tribus que no han podido conseguir financiamiento para comprar un equipo de video, pueden acudir a fuentes externas para la grabación de sus ceremonias. Este es el caso del fotógrafo Vincent Carelli, quien inició en Sao Paulo un proyecto, denominado "Video en las aldeas", aprovechando la ayuda financiera europea de que disponía. La relación estrecha y de confianza que ha logrado Carelli a lo largo de los años con diversas tribus le ayuda a mostrar sus propias ceremonias y acervo cultural, de cuya conservación los indígenas están más conscientes y más interesados.

Es lo que sucedió con un documental de 16 minutos que Carelli grabó, a propósito de un rito de iniciación femenina, celebrado por los indios Nabinquara, en el estado de Mato Grosso. Nos muestra a los habitantes de una aldea escoltando a una joven a la salida de una churuata, en donde había sido confinada hasta alcanzar la pubertad. Los hombres y mujeres de la tribu, vestidos más bien a la usanza occidental, danzan y bailan al son de instrumentos mientras la joven es presentada como mujer. Cuando terminaron y pudieron contemplar la grabación, comenta Carelli, "no les gustó en absoluto lo que vieron. Dijeron que estaban sobrecargados de vestimenta y escasos de pinturas en sus caras, de modo que decidimos grabar otra vez" (Revista Américas, *ibid*). Cada vez se va sintiendo más la necesidad de ir preservando ceremonias y costumbres que están desapareciendo rápidamente. Así, los indígenas de la tribu Xavante pidieron a Carelli que tomara las escenas de un festival que tendrá lugar próximamente y que se celebra solamente cada quince años.

La celebración en Brasil del II Festival Latinoamericano de Cine Indígena fue, contrariamente a lo esperado, un gran motor para el incentivo de este movimiento indigenista de video. Solamente dos de las 49 películas y diez de los 32 videocassettes fueron producidos por indígenas. Para corregir esta disparidad, los productores del festival llevaron a cabo un seminario de producción de películas y video —el primero de su tipo en América Latina— para 30 indígenas de 12 países. Sin embargo, comprendemos que no es tarea fácil. El costo de los equipos, tanto de video como de filmación, sigue siendo alto y los cursos especializados para su manejo sólo se dictan en las grandes ciudades. El FUNAI, uno de los pocos organismos oficiales que colaboran en esta labor, ofrece sus escasos recursos para la formación y dotación de equipos a diversas tribus, no pudiendo garantizar, sin embargo, una total libertad de expresión al indígena. Algunas fundaciones internacionales acuden también en ayuda de algunos proyectos independientes, pero son todavía pocos los indígenas que gozan de este privilegio. Con todo, el camino está trazado y hemos comenzado a recorrerlo.

III FESTIVAL LATINOAMERICANO: CARACAS, 1989

Importantes cineastas, antropólogos, educadores, periodistas, miembros de distintas comunidades indígenas y diversas personalidades extranjeras se dieron cita en Caracas, del 12 al 16 de octubre, para llevar a cabo el III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, en un clima de intercambio y confrontación permanente. La concurrida asistencia tuvo ocasión de ver la exhibición de un poco menos de 60 películas y videos, realizados por cineastas y antropólogos europeos, latinoamericanos y norteamericanos, sobre las costumbres y vida cotidiana de los pueblos indíge-

nas de nuestro continente.

También estuvieron en exhibición videos y trabajos filmados por los propios indígenas, los cuales nos ofrecen una mirada "desde adentro", como sujetos —y no objetos— del hecho cinematográfico. Paralelamente a la exhibición fílmica se organizaron diversos seminarios, foros, exposiciones bibliográficas, fotográficas y de Arte Indígena. Fue una experiencia sumamente interesante asistir al seminario "Imagen e Indianidad" sobre antropología visual. En los locales de la Fundación Celarg, Casa Rómulo Gallegos, no hubo sitio suficiente para acomodar al ciclo de foros, organizado para el evento. Pudimos conversar con los distintos paneles sobre "El cine y el video ¿al alcance del indígena?": "Los últimos adelantos en video: alcances y limitaciones": "Los medios audiovisuales como recurso de promoción, registro e información de los pueblos indígenas": "El cine, costos y alternativas de producción en América Latina" y "Posibilidades de capacitación en el manejo de recursos audiovisuales en los sectores indígenas de América Latina".

La historia del Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas es corta pero llena de substancia, preñada de ilusiones y esperanzas. El primero tuvo lugar en Ciudad de México, 1985, en donde se presentaron alrededor de 100 producciones, distribuidas en cine y video. Sin embargo, se pudo constatar que los trabajos realizados por los propios indígenas, sobre todo latinoamericanos, escaseaban significativamente en número y calidad. En el II Festival —Río de Janeiro, 1987— se presentaron algo más de 80 producciones, disminuyendo un poco el número exhibido en la edición anterior, pero aumentaron un poco los trabajos realizados por los propios indígenas latinoamericanos: dos películas y diez videos.

La III edición, celebrada en Caracas, octubre de 1989, despertó sumo interés en los diversos medios profesionales y científicos. Se enviaron invitaciones especiales a más de 100 organizaciones indígenas de América Latina, Estados Unidos y Canadá, así como también a destacados antropólogos, realizadores y catedráticos europeos. Asistió como invitado especial el escritor colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura, cuyas novelas a menudo tratan temas indígenas y que encabeza la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. La BBC de Londres, Granada Televisión del Reino Unido y Rete Italia enviaron al festival sus últimas realizaciones, junto a otros productores de diversos países europeos. Los trabajos indígenas presentados fueron mucho más numerosos que en ediciones anteriores, por lo que el futuro en este camino parece prometedor.

Ya que el festival no era algo competitivo, en su más correcta expresión, sino un evento en el que se necesitaba sobre todo participar y compartir, el jurado no repartió ningún premio en metálico, sino sólo menciones. Fueron galardonados con la Mención principal tres films en igualdad de condiciones: "Jach'atatalan", de Eduardo López (Bolivia), "Sahuari", de María A. Calle (Ecuador) y "Ete Indiana Geneve", de Volkmar Ziegler (Suiza). Con Mención Especial fueron seleccionados "Yapallag", Alberto Muenala (Ecuador) y "Pelea de Trigres", Alfredo Pontella (México). Con una Mención fueron distinguidas las películas "Perijá, tierra viva", de Leonardo Martínez (Venezuela) y "Hablan los Yanomami de Brasil", de Volkmar Ziegler (Suiza). También obtuvieron su reconocimiento "Pemp", Vincent Carelli (Brasil), "El Shaman y el aprendiz", Howard Reid (Inglaterra) y "Altamira, primer encuentro amazónico", de Neville D'Almeida (Brasil). No sé si será extraño admitirlo, pero también estuvieron en exhibición varios

cortos animados. Entre ellos se seleccionó a "El mito de Peribó", de Alonso Toro (Venezuela) y "Watunna", de Stacey Steers (USA). Para finalizar, El Consejo Indígena Nacional de Venezuela otorgó una Mención al video "Ventuari, un lugar de libertad", de Pablo de la Barra (Venezuela) y "Convivencia", de Liliana Blaser (Venezuela). Por último, hay que hacer constar que el jurado estuvo constituido por una mayoría indígena: No-elí Pocaterra (Wuayuu, Venezuela), José Luis González (Pemón, Venezuela), Liborio Guaruya (Baniya, Venezuela, Gustavo Guayasamin, (Ecuador), Eduardo Bryce (Perú) y Ennio Di Marzo (Venezuela).

Una vez concluidas las deliberaciones, el jurado consideró pertinente emitir las siguientes sugerencias:

a) Que los organizadores del IV Festival de Cine de los Pueblos Indígenas sometan a selección el contenido de las realizaciones, independientemente del formato en que sean presentados.

b) Que los autores y productores de los documentales participantes y los directores y organizadores del III Festival faciliten a las organizaciones indígenas la obtención de dichos documentales, para que puedan contar con esa valiosa y eficaz herramienta para el trabajo de base con las comunidades indígenas.

c) Que la Biblioteca Nacional de Venezuela reciba las copias de los documentales en comodato y se encargue de su archivo, conservación, catalogación, reproducción y difusión de las realizaciones. Además se solicita que, a través de su red de bibliotecas públicas, especialmente las ubicadas en zonas indígenas y en coordinación con el Movimiento Indígena Organizado de Venezuela, establezca un programa para la proyección de estos documentales en las diversas comunidades indígenas del país.

Entre el rescate de una memoria con riesgo de perderse y la iniciativa de autoexpresión indígena hay una gran diferencia, pero parece haber llegado la hora de sumar ambos procesos y esfuerzos.



“EL RETO CREATIVO”

FERNANDO SOLANA

Esto es como aquella conferencia en la que había una sola persona y entonces el conferencista empezó: Estimado público: y el único que estaba le dijo: “llámame Pedro no más”.

El problema de la creación es siempre inventar. Inventar importa riesgos e importa buscar. Buscar quiere decir estar dispuesto a fracasar y a caer muchas veces porque sólo se aprende de los errores que uno va cometiendo, o de los errores de los compañeros que uno tiene al lado. Hay que saber aprender de todo esto. El público es — más en esta época de los medios de comunicación de masas— algo así como una especie de plasma muy misterioso. Creo que en la industria del espectáculo el cine es el que tiene más alto grado de riesgo porque nadie puede predecir cómo va a estar la sensibilidad o el deseo del público de acá a seis meses, cuando lancemos esto, o esté el montaje de nuestra obra. Eso es totalmente aleatorio y eso es lo que tiene de aventura. Quienes nos aventuramos en producir cultura —hay algo muy raro y misterioso: ¡tengo ganas de ver tal película!— nos formamos imágenes que son compatibles con algo, con el aquí y ahora, pero nadie puede prever tanto el aquí y ahora de acá a unos dos años, cuando nuestra obra esté terminada.

Por eso siempre digo que el momento de la comunicación es un momento angustiante y misterioso, y sólo un loco o un suicida podría abandonar este momento o no estar absolutamente angustiado, tan absolutamente angustiado como quien sigue la carrera de su caballo favorito. No se sabe lo que va a pasar. Yo les digo esto porque yo sigo mis películas hasta con el público. Tengo la costumbre de que cuando se estrenan mis películas todas las noches las acompaño en un cine diferente y lo anuncio en los diarios. Quiero decir con esto que digo que voy a tal cine a conversar con el público. Las películas nacen en las historias de la gente. Por supuesto, con toda la intermediación de lo que es un escritor o un hombre que hace cine.

Yo hago cine porque me interesa comunicarme con la mayor cantidad de gente. Una vez Coddard me dijo: pero ustedes pasarían las películas por televisión. Nosotros rechazamos entrar en el sistema y pasarlas por televisión. En mi país tanto importa la televisión que hay gente que hasta opera militarmente para poder pasar un comunicado por la televisión. Date cuenta de lo importante que es, que hay gente que arriesga hasta la vida por pasar un aviso. Por supuesto que nos interesa la televisión. Sí, la televisión es la gran uriversidad. Todo: el Ministerio de Cultura, las escuelas y las universidades no significan en la formación cultural y en la mirada de una persona, lo que significa la televisión. Entonces, sería absurdo no preocuparnos por eso, porque me gustaría dirigirme a todo el mundo por el mayor canal de difusión; si no, haría otras co-

sas mucho menos angustiantes. Admiro el trabajo del escritor, que es cómodo, en cualquier parte donde viaje, el hombre escribe, o el del pintor, que es muy buen oficio. Yo elegí el de la imagen. Yo me busqué en varias disciplinas y finalmente el cine las sintetizaba, pero esencialmente mi lenguaje es el lenguaje plástico visual.

Pero está esa preocupación de comunicarse con el público. Si esa es la preocupación, de comunicarse con un gran público, sería idiota que no estuviéramos muy preocupados de a dónde va la mirada del público o qué ve el público. Yo me he metido muchas veces a ver bodrios infernales en los cines, pero para ver qué le pega a la gente, hay que conocer qué es lo que ve el público, qué falta. Yo respeto mucho al público porque el público no se equivoca. ¿Qué quiere decir que no se equivoca? Cuando hay silencio en una sala, no se equivoca; el efecto está bien logrado; puede ser horrible, feo, pero el efecto, la comunicación, está bien lograda. Yo hago esto inclusive en el rodaje. Cuando, en el rodaje, las cincuenta personas que están detrás de uno y los actores hacen silencio y no vuela una mosca, o si te das vuelta y están emocionados, esa escena no falla.

Ahora, con todo el despliegue otro día ¿qué haces? La gente come, se va, entra y sale del set y a nadie le importa un cuerno, estáte seguro, absolutamente seguro que lo que están haciendo es flojo. Cuando hablo de técnicos es gente que algo entiende, ve, ha estado trabajando toda la vida. Entonces yo me he acostumbrado también a poner en duda mis intuiciones, no hay nada más traicionero que la intuición; al mismo tiempo la intuición es la única linterna que tienes para andar en esa noche oscura que es salir a buscar tus imágenes. Pero de pronto las intuiciones fabulosas son fabulosas para vos solo, no expresan nada para el que está al lado, entonces estas cosas hay que chequearlas y cuando digo que las imágenes hay que trabajarlas —no hay imágenes en estado puro como margaritas en el bosque— es un disparate, eso no existe —estoy hablando del cine de ficciones, estoy hablando del cine de puesta en escena, no del cine documental, antropológico, sociológico—, ya es otro problema, que tiene otra técnica, que tiene otras dificultades.

Las imágenes hay que construirlas y la construcción de una imagen es un proceso lento, es un proceso de reflexión donde uno la va buscando y se va acercando y aporta mucho y en la composición de las imágenes entra todo: entra el trabajo interpretativo, la puesta en escena, los actores, la luz, la cámara, es una imagen.

Y termino llevando las películas a los cines. Lo hice con "La Hora de los Hornos" con propósitos de militancia política y después lo seguí haciendo cuando en el año 84 volví del exilio a la Argentina y estrené "Los Hijos de Fierro"; yo creía que iba a hacer realmente una gran fiesta de público, el exilado siempre piensa que su historia fue seguida y que la vuelta es muy esperada por toda la gente: ¡a nadie le importa un cuerno! Cuando regresas a tu país cada uno está regresando. Está regresando el que se quedó adentro y está lleno de odio porque le hicieron "tragar mierda" durante siete años y todo el mundo que viene de fuera y muestra su película y a la semana me barrieron de todas las salas por cincuenta entradas, por la famosa media de continuidad y me refugié en una sala en la Calle Corrientes pero de 200 localidades. Remontada la depresión me dije "voy a resistir" y le hablé al público todas las noches con los actores y lo convertimos en una pequeña trinchera, en una pequeña fiesta y la gente nos acompañó. Nos quedamos 21 semanas en esa sala. Fueron pocos espectadores, pero fue una corriente de opinión enorme que se formó. Desde aquel entonces en cada pelícu-

la que hice tuve esa costumbre de ir siempre a la sala, presentar la película, las funciones nocturnas, y decirle al público que esto y acá con los actores y los técnicos para conversar con ellos.

Quiero decir con esto que hay una actitud, lo traigo como experiencia personal, lo que es válido para uno, a lo mejor al otro no le significa nada, pero es una manera de respetar a la gente; las películas nacen en la gente y terminan en la gente. Yo a las latas de mis películas les pongo un gran anuncio y le invito a tomar un café al proyectorista y lo saludo y le digo: —no es demagogia, en un libro lo acabo de sacar— el proyectorista es uno de los más importantes miembros del equipo de la película; nadie le da bola, es un tarado ahí que recibe las latas (poneme bien el foco y si no patealeamos) y es el que presenta la película, el que va a cuidarte el foco, el que no la va a romper, el que va a cruzar los actos en el momento preciso, el que la va a encuadrar bien, entonces yo le he dado bola al proyectorista, me ha defendido la copia, me ha defendido la proyección y todas estas cosas.

Y las experiencias con el público han sido muy buenas: Por supuesto la gente sale motivada de la película. **Yo he tratado de poner una lupa sobre la problemática cotidiana de la gente, creo que el gran ausente del cine contemporáneo es la gente, la vida cotidiana.** Generalmente en la preocupación de hacer algo que interese se te escapa la vida como el agua entre las manos; se te escapa y no ves nada y se te escapan las historias más lindas. En esa película "Sur" hay una escena que hago que golpearo mucho en mi país porque es muy común. Muy común es pedir dinero prestado, siempre te falta algo, muy raro que alguien alguna vez no pida prestado a tu amigo, tu hermano, tu mujer. En la vida siempre nos faltó plata para algo, yo descubrí que esa escena no estaba en el cine argentino. Si hay una escena cotidiana realmente argentina, es pedir unos pesos. Te peleaste con tu viejo, no te da, y yo puse esa escena en la película "Sur" y es una escena que emociona mucho en mi país. Pero, bueno, si la hemos vivido siempre, al menos una vez al mes. No hay nadie en las capas medias y populares que no haya pedido un dinero prestado. Poner una lupa en la problemática de la gente, contar las historias que vive la gente. Uno escucha hablar a cualquier amiga, amigo, su historia: pero ¿qué te pasa? Te cuenta su historia y su historia es impresionante. Si le pones una lupa es una grandísima historia digna de una muy buena novela, de una muy buena película. Estas cosas de la vida son las que generalmente se nos escapan, y cuando se nos escapan, las películas terminan sin comunicarse, por temática, con la gente.

A nivel de divertimento y distracción la gente ya tiene —y nada lo podrá sustituir— a la televisión. La televisión se ha transformado en la gran cadena de exhibición cinematográfica en todo el planeta. No haces televisión, difundes cine. Ha vampirizado al cine, en lugar de profundizar el específico televisivo, encontró muy buen negocio en determinados horarios y funde al cine. Ha terminado por destruir al cine con su complemento, que son las películas proyectadas en video en la misma pantalla chica. Esto ha provocado una deformación fabulosa en la relación espectador-obra. En esto alteraron; en los últimos diez, veinte años, de una manera extraordinaria, esa relación.

EL MODELO HOLLYWOOD

En primer lugar, el modelo de película que se ha impuesto en la televisión mun-

dial es el modelo hollywoodiense; rara vez se va a proyectar cine de actores serios en la televisión. Este modelo hollywoodiense lucha por el rating; lucha por la audiencia; es cine producto, se fabrica como se fabrica un dentrífico más. En Estados Unidos el derecho al derecho al corte lo tiene el productor; hace rehacer las escenas, las monta cien veces, las testea, las corta como quiere. Es un producto. Los actores, desde la Jane Fonda que puede posar de intelectual y de viva y que ayuda a la cultura latinoamericana, es una marca como la Ford. Tiene abogados y auditores que defienden la marca y cuidan cada una de sus arrugas, el fotógrafo deberá fotografiarla de acuerdo a lo que le viene bien a esa marca, todo está pensado así. Yo no lo estoy diciendo en broma, lo sé por colegas que han trabajado con ella como con cualquiera. Es el cine hollywoodiense de una mediocridad cinematográfica y creativa que asombra, todas las películas son iguales, no sabes, siempre te da la sensación de que ya la viste ayer, es la misma, cambiaron los actores, todos los directores filman lo mismo porque son todos empleados del mismo circuito, de la misma corporación, en general.

Hablo del cine hollywoodiense, no del cine norteamericano donde hay también grandes talentos que se escapan de eso, pero ese cine responde a leyes muy concretas; como lucha por el rating de la audiencia. Le importa un verdadero carajo cualquier otra cosa que no sea la audiencia, su objetivo es la rentabilidad; el objetivo del autor y del creador no es la rentabilidad, es la comunicación, es distinto. Entonces es comunicar su visión, su concepción estética o su concepción del mundo, comunicar esa historia, pero no condiciona la obra a la rentabilidad. Son dos cosas totalmente distintas.

Entonces, este cine ha deformado la mirada, la mirada universal se ha empobrecido; si bien ha consumido muchísimo más cine, ha consumido solamente pero no ha avanzado esta mirada, todo el cine que ve en la televisión es el mismo, se va perdiendo la idea de que el cine es arte y si el cine es arte está ligado a la imagen poética, a una concepción artístico poética. El cine americano, el hollywoodiense no es ni artístico ni poético, es un cine deportivo, es un cine de grandes emociones, pero no toda emoción tiene que ver con el arte, en la vida cotidiana vivimos conflictos y emociones frente a muchos espectáculos que nada tienen que ver con el arte y como los deportivos, vivimos emociones muy intensas, se mata gente viendo un partido de fútbol. ¿Y qué tiene que ver el arte con esto?

El arte es aquello que emociona a través de un lenguaje estético, y los lenguajes estéticos siempre movilizan el imaginario, nunca son muy concretos, siempre tienen algo medio misterioso, ambiguo que es lo que seduce, que es lo que hace viajar. El cine hollywoodiense es concreto como una salchicha, una Coca Cola, una hamburguesa, es así, es para comerlo. Sufrimos bastante, estamos viendo la casa. Una sala popular de cine en Estados Unidos no difiere mucho de un pequeño estadio, la gente entra, sale, come, tira cosas en el suelo, oís el crac crac, de todos los pororotos y las cositas esas que se comen. Es una especie de gran divertimento con comestibles, y donde todo esto tiene que seguir más o menos el mismo esquema. Siempre se ve lo americano, esté en la latitud que esté, el ser humano es el americano; el inteligente con sentido común y con humanidad es el americano. El resto, lo que está fuera de los Estados Unidos es lo extranjero y lo extranjero es dudoso, salvo lo de Europa que lo toman con un poco más de pintoresquismo y a veces en serio.

El tercer mundo en la visión del cine americano es lamentable, muy lamentable; cuando más, es bobo o tonto, porque sí no, es artero, es violento, es misterioso, es des-

confiable; esto en todo.

No por algo el cine del mundo que no es hablado en inglés, significa en el mercado norteamericano menos del 0,25%. Esta cifra es interesante. Todo el cine no hablado en inglés; el latinoamericano, el español, el europeo, el asiático, el japonés, todos los cines del mundo, en el box office americano jamás pasó los 20 millones de dólares. ¿Entienden lo que significa esto? El box office llega a 4 mil millones de dólares, a cuatro mil quinientos millones de dólares. Entonces, lo grave no es por el cine; lo grave es la visión que el americano tiene del mundo y del cine. La visión del cine que tiene el gran público americano es ese producto: ese cine, que, del cine americano, que hacen los americanos. Y del hombre planetario del resto del mundo no tiene ninguna imagen; es la imagen que el propio intermediador, el americano, colono inefable e infinito por vocación realiza del mundo. Entonces, es el mismo americano en "África Mía" como en cualquier otra película en Viet Nam, en Oriente, en Europa o en América Latina. Siempre es ese cine y ese cine responde a leyes muy precisas, acentuadas por la televisión y de poder cambiar de botón como uno quiere, por supuesto la televisión es lo que pasa más rápido, está montado más rápido y hay que esmerarse para mantener el suspenso, reglas de intriga del suspenso muy feroces y todo tipo de efectos violentos, esto es lo que funciona. En la televisión.

VOLVER HACIA NOSOTROS

En la televisión no hay tiempo para rescatar el tiempo real del hombre. El tiempo siempre está adulterado, la cultura se desarrolla en el tiempo, el hombre se desarrolla en el tiempo; para mí el problema esencial de cualquier obra artística es que se desarrolle en el tiempo; yo juzgo al coreógrafo como al director de escena, como al cineasta, lo juzgo de cómo utiliza el tiempo. Culturalmente a mí me interesa rescatar el tiempo de cada cultura. Es decir, como autor, yo me ubico en un aquí y ahora que es América Latina, con una regionalidad que es el Río de La Plata —no digo Argentina— porque tengo mucho menos que ver con un correntino, un tucumano en mi país, que con un hombre de Montevideo, que es la otra orilla del Río de La Plata.

Con el hombre de Montevideo hablamos el mismo idioma, decimos las mismas cosas, tenemos la misma música, entonces las culturas son anteriores a las divisiones geopolíticas. Yo soy un hombre del Río de La Plata, de esta patria grande latinoamericana y por lo tanto cuando la recorro y hablo con su gente me doy cuenta que la misma capacidad de fabular cuando hablamos, el mismo sentido más o menos del humor, de la muerte, de la vida, de la sensualidad, de la capacidad de fabular y de transformar imaginariamente todas las historias reales sin reírnos de ellas, eso lo encuentro en casi todos nuestros países más o menos marcado. Entonces son rasgos de una manera de ser latinoamericana con la cual yo me identifico, porque he vivido muchos años afuera de esta patria grande.

Entonces, contra lo que hay que luchar es contra la enajenación. Vivimos enajenados en modelos ajenos; algo que muestra mucho nuestra dependencia y nuestra debilidad psicológica. Vivimos omnubilados un poco por lo extranjero que es lo europeo, americano; y claro, como tampoco valorizamos lo nuestro... ¿qué habría que hacer? En Buenos Aires cada vez que viene un extranjero insigne el periodista saca como su primera o segunda pregunta, de la manda, ésta: ¿Qué piensa usted de

nosotros? Es un verdadero horror. Entonces el personaje se asombra, acá me están tomando el pelo, yo acabo de desembarcar. ¿Qué piensa de nuestra política? ¿Somos verdes? ¿cuadrados? ¿corruptos? ¿amorales? ¿inteligentes?

Entonces, hay que volver hacia nosotros. Volver hacia nosotros, por un lado, es volver a poner el ojo y la mirada de espía o de cazador furtivo a la realidad nuestra, a cómo somos, a cómo nos comunicamos. Porque nosotros nos comunicamos distinto, hablamos distinto que los europeos, vivimos escenas, protagonizamos escenas, de manera distinta. Esto es lo que hay que ver. En el amor, en la amistad, en la política, actuamos distinto, tan distinto que ellos se horrorizan ante nuestra política y ante nuestros códigos cotidianos y horarios, de organización. Yo traté ese tema en "El Exilio de Gardel" a través de la disputa creativa entre un francés y un argentino por el montaje de una obra.

Es la experiencia que yo hice trabajando con ellos. Como tu manera de trabajar natural no coincide con la de ellos, el francés enseguida te va a decir que no tienes orden, que así no es, él te va a querer educar. Y, ¿qué es educar? ¿mandar gente por el mundo que te enseñe cómo se agarran los cubiertos? Por supuesto, eso todavía no lo han podido hacer los pueblos árabes que siguen comiendo con la mano con un gran señorío. Entonces, la educación, la educación fue coloniaje siempre. No es falta de orden, es otro orden, es esto. Entonces, tengamos realmente las pelotas de asumir nuestro orden, nuestros colores, nuestra poética en definitiva. Asumirla no es declamarla; hay un gran trecho entre profesar ideas y llegar a realizar las ideas. La concepción es un momento alegre y feliz, una noche de copas o una noche de amor; el problema es tener el hijo nueve meses en la panza, hacerlo salir y que no se muera a la primera enfermedad; hay que cuidarlo toda una vida. Entonces, realizar estas ideas es el desafío difícil.

Me he ido un poco por las ramas. Acá hay que someter a crítica el cine de ellos. El cine hollywoodiense es una gigantesca estupidez y plantea cualquier cantidad de leyes falsas; una de esas leyes falsas es la única posibilidad de tener público. Digo esto porque parecería ser, en los últimos tiempos en la América Latina, que la manera, entonces, de salir de la crisis creativa es copiar los éxitos americanos. Entonces, han salido muchas películas latinoamericanas que son películas con modelo americano, con sus personajes bien maniqueos, su narración y su historia bien enmarcada en intriga y suspenso, y hasta el tratamiento de la imagen, y hasta las angulaciones de tomas. Estás viendo una muy buena serie americana o una muy buena película de las que fabrica Hollywood.

Y esto sí que me parece no solamente deplorable sino deprimente, porque es asumirse como hombres o creadores de segunda, tercera o cuarta categoría. Yo reivindico con mayúscula la osadía de salir a inventar nuestros colores, nuestras palabras, nuestras formas, aunque nos equivoquemos mil veces. Pero sólo por ese camino de inventar nuestras cosas, de correr el riesgo, incluso de hacer obras de vanguardia, difíciles o impenetrables; es cien veces más saludable eso —porque demuestra coraje, demuestra identidad, demuestra dignidad cultural— que el camino de la copia.

LA IRRENUNCIABLE BUSQUEDA ESTETICA

En todas las artes hay géneros también. La poesía no vende tantos ejemplares



Fernando Solanas
Autor de la película "Sur"

como las novelas y sigue existiendo. En el cine ¿por qué no pueden haber películas de poetas que las vean cinco mil o diez mil espectadores? ¿Cuánto tira un libro de poetas? Un espectáculo de poetas ¿cuántos lo ven? Treinta a cuarenta mil espectadores quizás—no sé si estoy diciendo poco o mucho— pero no lo ve mucha gente.

Un espectáculo de ópera ¿cuánta gente lo ve? Muy cara la ópera, suprimámosla! Son artes que tienen que mantenerse vivas y desarrollarse aunque no tengan una difusión masiva grande. Quiero decir con esto que no hay que ser tan sectario porque caeríamos en una suerte de estalinismo al revés. Hay que respetar, por suerte, todos los lenguajes, todas las formas y todos los géneros.

De la multiplicidad de búsqueda y de experiencias puede ir surgiendo la construcción de una cinematografía

fuerte y vigorosa. ¿Qué es la literatura latinoamericana sino eso? Abarca desde los lenguajes más ascéticos como puede ser Rulfo, o puede ser Borges, a los más barrocos, a García Márquez, Guimaraes; es una gama muy rica y esta literatura es una literatura trabajada con una gran responsabilidad creativa porque al hablar de arte o de lenguajes artísticos, muchas veces hablamos de cine y siempre estamos hablando de cine de economía, pero en ningún festival, en ningún foro se habla de los problemas del lenguaje y de la estética, es un mundo de una alienación total o de un miedo enorme de hablar de estos temas.

El arte es inseparable de la belleza, la literatura latinoamericana es una literatura de una gran belleza. Borges seguía corrigiendo poemas de los años 20 cuando tuvo que editar las obras completas. Entonces una obra no se acaba nunca, la búsqueda de perfección o la búsqueda de la belleza es inseparable. Parecería que el cine latinoamericano para ser auténtico debe ser pobre, o para ser auténtico debe ser feo; estos son verdaderos disparates. Lo importante es que el cine latinoamericano alcance una capacidad de contestar los otros cines con obra. Hay que contestarlos también desde la crítica, pero lamentablemente nunca existió una crítica, un pensamiento crítico que precediera el advenimiento de las obras. No es lo que más luce en América Latina la lucidez crítica para criticar a fondo.

La estupidez o la pequeñez del cine hollywoodiense, la crítica mundial se ha empobrecido en los últimos veinte años después de la eclosión de los cines nacionales y los nuevos cines en la década del 60, donde está la "nouvelle", el cine italiano en todo su esplendor y el cine americano en retroceso y en todos los países del mundo la cinematografía europea le saca mercado a los americanos, y detrás de ellos también todos los cines de autor van ocupando espacio porque el dráma si está en la mejor fecha del año te sacan sala, o no; ¿cuál es el cine de Caracas? ¿El Radio City es el cine?

En la Argentina hay siete, ocho cine que por tradición va la gente; la pelea está por esa sala en los momentos donde va la gente. No cuando están las vacaciones, te regalan la sala pero no va nadie! O cuando hay 40 grados de calor. Cada vez que a los americanos les saca sala en las mejores fechas, cuando va el público, le haces un agujero. Los americanos se lanzaron a estudiar el mercado y se lanzaron a difundir de vuelta sus productos y revisaron críticamente su cinematografía, y en los años 70 volvieron a reaccionar e hicieron una serie y lanzaron el cine de ficción y todas esas cosas y volvieron a reinvertir y conquistaron y financiaron revistas de cine.

Como consecuencia de esto, en Francia —que era el país de la gran crítica cinematográfica— sólo quedan tristes comentaristas a sueldo de las distribuidoras americanas. "Cahiers de Cinema" da lástima; es un pasquín de terrorismo crítico de una incoherencia absoluta, capaz de dedicarle medio número a películas de la imbecilidad como la del señor Cimino cuando hace "Manhattan Sur" que es una típica película policial ampliada por el heroísmo Reaganiano; es una película de cuarta.

Estoy criticando en función de las grandes obras que están marcando la evolución del cine mundial. **¿Cuántas películas americanas de los últimos 20 años podemos decir que agregan algo a todo lo ya filmado por Estados Unidos antes?**

La búsqueda de cualquier artista en todas las cosas es eso. ¿Quién se anima a pintar un cuadro hoy? Da mucho menos miedo hacer una película que pintar un cuadro. Cuando ves todos los pintores que te han antecedido, ¿cómo haces para encontrar formas y colores propios? Te tiene que dar un síncope, un infarto, cómo hago para inventar colores nuevos. Porque de eso se trata. Un pintor es si tiene una paleta y si tiene imágenes propias, ¡qué difícil! Escribir una canción de amor, ¿quién se anima?, o un poema de amor, ¿quién se anima a inventar una nueva metáfora sobre los ojos o la boca? Son cosas muy difíciles éstas.

Por supuesto que de eso se trata. Si hay cincuenta grandes metáforas o cincuenta grandes temas, exprimes toda la historia de la literatura universal y te quedan cincuenta, sesenta temas: los celos, la traición, el egoísmo, ¿Qué haces? la cuestión es

cómo las presentas y qué peculiaridad local tienen ¿Cómo es el amor entre los siberianos? a lo mejor esto es curioso. ¿Serán eróticos? ¿sensuales? ¿cómo? pero sería imbécil que quisiéramos hacer un Ford para ir a venderlos a Estados Unidos, sería totalmente idiota.

Por eso cada cinematografía es rica, o cada arte, si cuenta una historia que sólo tú la puedes contar. ¿Quién puede contar Pedro Páramo? Lo puede contar Rulfo u otro mexicano. ¿Cómo voy a contar yo eso? Y por eso es universal, pero no universal porque cuenta una originalidad sólo, es universal porque cuenta un tema universal pero lo cuenta un grandísimo artista. Rulfo reescribió esa obra como un monstruo, habría que rendirle realmente un enorme homenaje por su capacidad de volver sobre sí mismo y de rumiar su obra. ¿Y cuántos libros tiene? Dos libros.

Es muy difícil escribir la historia contemporánea de la literatura latinoamericana sin Rulfo, es un verdadero monstruo. Baudelaire escribió "Las Flores del Mal", toda la vida se pasó corrigiendo esos poemas. Rimbeau escribió lo mejor de él antes de tener 20 años. Entonces hay que contestar a los que creen en la fórmula del suspenso y todas estas idioteces, que la relación entre espectador o destinatario y obra, pasa por muchos otros vínculos que no es ni la intriga ni el argumento ni el suspenso.

Vamos a dar ejemplos: todas las grandes novelas contemporáneas no tienen ningún argumento. ¿Me pueden contar cuál es el argumento de "Cien Años de Soledad"? ¿Qué argumento? Cuenta una historia imposible de ser narrada sintetizada, es un viaje por un pueblo, todo inventado, ¿Cómo yo sigo ese libro? ¿Por qué sigo ese libro donde hay tantos personajes que me vuelven loco? ¿Por qué lo sigo? Porque cada página me interesa lo que me cuenta, como me interesa la conversación, de chismoso que soy, que escucho de dos tías al lado mío. Se cuentan intimidades y cosas interesantes y me quedo ahí escuchando, ¡qué lindo viene esto! ¡por supuesto! Ahora, si me cuentan lo que ya conozco y me lo han contado todo, me voy del cine, me voy del teatro, me voy de la conversación. Hay que contar cosas que interesen.

Y otra cosa que es eterna en el arte: yo sigo leyendo, yo sigo viendo una obra de teatro que tampoco está construido todo el teatro ni la danza, ni la ópera, sobre las leyes del suspenso ni de la intriga; sigo relacionándome con ellas, por algo esencial en el arte, que es el lenguaje. El lenguaje en sí mismo emociona porque el lenguaje es materia estética pura que llega al corazón, a la imaginación y a los sentidos. La poesía emociona, ¿cómo no va a emocionar?, es lenguaje puro la poesía. Ver los cuadros de Jacobo Borges o de Bacon, o de cualquier artista emocionan. ¿Cómo no van a emocionar? ¿por qué me quedo en la exposición? Quedo atrapado en un mundo de imágenes que me hacen volar. ¿Qué suspenso hay?

Estas son las cosas reales que hay que investigar. —¿Cómo nos comunicamos con un libro? Esa especie de tesoro, lo guardamos, mañana seguimos, está tan lindo que no sigo, sueño y viajo y lo sigo leyendo—.

Estamos en la era del café en las películas, además se ven varias veces. Hay bibliotecas y hay discotecas y hay videotecas en la casa; entonces las películas deben ser retrabajadas como se trabaja un libro. En fin, todas estas cosas hay que someter a crítica todos los lenguajes; hay que someter a crítica sobre todo al cine colonizador; hay que ser feroces, basta de ser nenes de pecho esperando que nos digan mamá o papá europeo o americano cómo tenemos que hacer la película.

DISTANCIAMIENTO CRITICO

Hay que desarrollar espíritu crítico propio para darnos cuenta qué mal está esto. Si no tirás esto, si lo vas a dejar en la película te lo va a tirar el público y después no llores y no digas que el público no entiende, porque es muy malo esto. Hay que saber decir que lo que hacemos es malo, hay que estudiar toda la vida para que sea un poco mejor.

En cada una de mis películas pido mucho y lo modifico en el rodaje; veo; esto es horrible. Lo más difícil, la operación más difícil es poder objetivar lo que uno hace, uno está enmarañado porque la obra se hace como el gusano de seda teje de adentro, no se puede hacer nada si no te metes de cabeza, si no te zambulles, y el zambullirte no ves nada, crees que es divino; déjalo descansar, déjalo descansar 48 horas y después tú lo ves y lo ves pasar el cedazo y te das cuenta que no es muy bueno, chequeálo con tus compañeros, hay que desconfiar de uno, y lo que es malo no hay que filmarlo, hay que tratar de ver con ocho ojos. Por supuesto, en eso te ayuda el estudio de toda una vida o una formación crítica cultural que permita que tu mirada distinga qué es lo que es bueno o lo que es malo; hay cosas que son evidentes que son malas. Hay que tirar y hay que empezar de vuelta.

Yo escribo mis libros cuatro o cinco veces y algún actor desprevenido me ve con la máquina de escribir en el rodaje y me dice: "qué responsable, me está escribiendo el diálogo". —Boludo! le escribí cinco veces esta escena y además, ahora lo modifico porque recupero lo que vos le diste a la escena, te acaba de improvisar y sacaste de la galera con tu creación dos o tres cosas extraordinarias. Yo soy un tarado al no recuperarlas, te las afano y las meto adentro, reescribo la escena, ahora está mucho mejor—. Esto no lo hago yo, Fellini modifica todo el tiempo, cambia el 50% del diálogo, lo cambia en el doblaje, lo reescribe en la masa de montaje y lo cambia en el doblaje, él dobla todas sus películas.

Hay que trabajar mucho, los americanos trabajan, terminan la película entera grabada, las truncan y las testean, las testean con equipos de sociólogos y psicólogos; y refilman, regraban y remontan, con otros fines. Hay una anécdota muy linda de Bonnard que contó un pintor argentino hace 40 ó 50 años: él, estando en París vio en el Museo de los Impresionistas a un viejo que estaba retocando una tela, corrió al guardia y le dijo: "hay un loco" —"No, déjelo tranquilo, tiene autorización del director, es Bonnard"—.

Entonces es lícito: eso, uno puede ver cosas, uno se aleja y puede ver. Si no vamos no aprendemos nunca, eso es así. La posibilidad de desarrollo está ligada a la capacidad de rever, críticamente nuestras obras y las obras de al lado y capacitarnos para hacer mejores películas porque cuando estrenamos un film está en competencia con todas las otras películas de todas partes del mundo y no cuentan ninguna historia que le diga que se rompió el negativo, que te prometieron 50 dólares y te dieron cinco; todo eso no cuenta nada, te van a mirar comiendo un helado y se van a reír; lo que cuenta es la obra y antes de largar una obra hay que rumiarla, modificarla, las veces que sea y que uno esté seguro y conforme.

Yo soy muy testarudo, en 35 años de estar haciendo cine, por defender un determinado tipo de cine he tenido que producirme yo las cuatro películas que hice. Pero escribí doce proyectos, escribí doce historias, soñé doce historias y puede producir

cuatro porque nadie creyó en ninguna y otra satisfacción que tengo es que no abandoné nunca la búsqueda de un lenguaje —no diría vanguardista—, pero de salirme de la norma de la cinematografía dominante, transgredirla. Yo nunca me voy a olvidar que en el "Exilio de Gardel" hasta mis amigos íntimos comentaban entre ellos que yo iba al mayor de mis fracasos y me había empeñado hasta la cabeza; tenía miedo, porque todo lo que tenía lo había puesto en la película y además lo que no tenía. ¡Qué buena! Pero la van a ver 500! Esta era la cosa.

Y bueno, porque es una película que rompía la narración tradicional; todo el tiempo la rompe, no tiene ningún argumento, por supuesto, el argumento es la vida y la de un grupo de personajes y no obedece a las leyes de la intriga y del suspenso y además mezcla los géneros, lo cual al francés le provocaba un gran cortocircuito, al público francés y al público americano menos.

La experiencia es que en nuestros países la película funcionó como una maravilla; en la Argentina fue una de las tres películas más taquilleras del año 86. Un enorme suceso de público. 22 semanas en sala de estreno. Y a la vez todas las proyecciones finalizaban con aplausos. En Uruguay fue la primera película del año. ¿Sabes qué película le siguió? Rambo. Hizo 110 mil espectadores. En Brasil fue también otro éxito muy grande, y fue un gran suceso en Italia, Alemania, y se vendió en cincuenta y tantos países; me permitió eso hacer "Sur". Y "Sur" es una película tremendamente argentina, más argentina imposible. También una película muy ligada a la literatura, contrada como en cuatro cuentos, es un cine en el cual yo trato de unir literatura con pintura, rechazo la toma, no hay toma, hay cuadro, hay imagen, el mundo de la toma es el mundo de los americanos, donde no hay imagen, hay fondo de un actor que dice letra o interpreta una acción, son diálogos puestos en pantalla los del cine de hoy.

Entonces todas esas cosas, **recuperar el lenguaje de todas las artes partiendo de cómo nos comunicamos nosotros**. "Sur", creo que es un film muy argentino porque está la manera cómo nosotros hablamos, la narración aparentemente discontinua, tiene que ver con la incoherencia de cómo la narramos. Una conversación nuestra salta de un tema a otro como la comodidad más grande y tu interlocutor lo acepta como lícito. En eso no entra un francés ni un sajón. "¡Tanto tiempo que no te veo!, ¡sí! imagináte, me dejó mi mujer con catorce hijos y aquel drama espantoso", pero enseguida viene un chiste y ya no es tan espantoso, es una fiesta. "Yo dejé a la amiga y la política, y este hijo de puta y veinte minutos de política y seguimos con un negocio económico". Todo eso entra en una conversación de una hora y media con un trago o un café. Si eso existe en la vida, que hablamos dos o tres horas contándonos todo, cómo no va a existir con una película cuando tienes todos los medios para sintetizar esa historia y hacerla más expresiva.

Somos incoherentes al contar, pero hay una coherencia, algo que es lo que engloba todo. No hay género, los géneros los inventaron, los inventó la crítica después de que existieron las películas y las películas surgieron y sus héroes y sus formas de culturas muy específicas; solamente un tarado colonizador quiere universalizar géneros que son profundamente nacionales. Hay que inventar nuestro género como nuestras palabras. ¿Quién les enseñó "qué chévere"? No hay géneros, hay película, hay libro; ¿y qué género? ¿qué novela? La novela de Stendhal, la de hoy; la de hoy no sabes qué es; es un libro; es un viaje mezcla de sueño, crónica, aventura, narración, psicoanálisis, sociología, crónica y memoria.

Creo que hay una película que por las costumbres de hoy, los hábitos de comercialización, tiene determinada duración, determinada técnica; después quien viene a disponerte de dos horas en la intimidad de una sala. Si tienes el chance de que entre el problema es no desperdiciarlo. Hoy en día la crisis del cine es que nos faltan los espectadores. En estas dos películas me ha ido muy bien, son dos películas muy nacionales, muy argentinas, lo cual demuestra que la universalidad o el interés ajeno está casualmente dado por la peculiaridad de lo que cuenta. La literatura latinoamericana con algo más específico que las historias que cuenta García Márquez, algo más local es imposible y es posiblemente el mayor best seller de nuestra literatura.

Entonces creo que también en el público de hoy existe porque vive consumiendo productos, salchicha enlatada en televisión, necesita salir a tomar contacto con otra cosa, necesita hacer un viaje estético y emotivo e intelectual, un viaje cultural superior. Yo creo que mis películas son populares y las hago queriendo que sean muy populares; por supuesto, dentro de lo que es un cine de autor, el que viene buscando "Rambo" la pifió de género, porque no es un policial lo que va a ir a ver, va a ir a ver un cine ligado a la novelística, historias de vida, lo que estoy haciendo, sabiendo qué género o qué quieres ver: una película de violencia, un film policial, un film de intriga, una comedia. En cualquiera de estos géneros la obligación es reinventarlos, la gran frustración es ver qué poco talento tenemos que apenas llegamos a agarrar un poquito de la fantasía fabulosa; los fabulosos diálogos que escuchas entre los kurdas en las noches o en los cafés.

Cuando tengo un proyecto que tengo que empear, me vuelvo a cagar de miedo y me vuelvo a replantear todo y hago un primer guión, una primera aproximación y luego paso a una segunda visión crítica de ese guión y lo vuelvo a reescribir y vuelvo a escribir un tercer guión cuando hago toda mi selección de actores y de decorados, pero todo esto me va dando una seguridad en lo que estoy haciendo, que luego puedo llegar al rodaje, a enfrentar los inevitables imprevistos que suceden en un rodaje porque nadie puede prever cómo estará ella o él el día 14 o el día 5 o el día 27 de rodaje y un rodaje es una caja traicionera de sorpresas, como también de situaciones que quizás las pone Dios o vaya a saber quién, y que se te aparecen de regalo allí, que son magníficas, por eso hay que tener los ojos bien atentos porque muchas veces uno recupera cosas que ni se te pasaron por la cabeza, pero te las regala la vida o te las regalan los actores, o te las regala la luz, que son maravillosas, que hay que doblar la cámara y filmar eso, porque es agraciado.



LA POTENCIALIDAD DEL ESPACIO IBEROAMERICANO

OCTAVIO GETINO

Durante los Encuentros de Cine Iberoamericano realizados en Madrid en 1983 y 1984, los países participantes, doce en total, constataron nuevamente la existencia de un espacio de consumo cinematográfico realmente importante. El volumen de espectadores en dichos países (Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, España, México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela) había sido durante 1982 de 926 millones de espectadores, cifra menor a la de 1980, donde aquella había superado ligeramente los mil millones. También se precisó en esos encuentros que once de los países participantes habían importado en 1982 unas 4.470 películas de las cuales solamente 360 (8% del total) correspondían a países de habla española o portuguesa. En estas cifras no estaban incluidos más de una docena de países latinoamericanos, los que, pese a su reducida dimensión poblacional, podían haber sumado al volumen de espectadores señalado otros 300 millones más, con lo cual la cifra total del espacio iberoamericano podrían representar alrededor de 1.200 millones de espectadores anuales; cifra bastante verosímil, que representaría como promedio general, un índice de concurrencia a las salas de 3 veces por persona/año en los países de la región.

Estos datos tienen diversas significaciones. Desde una perspectiva puramente economicista muestran al espacio iberoamericano como uno de los más importantes del mundo, tanto por su volumen como por la raíz común idiomática de las dos lenguas utilizadas. Esto otorga indudables ventajas sobre otras regiones, mucho más heterogéneas no sólo en el terreno del idioma sino también en sus características histórico-culturales. Un espacio con dos lenguas predominantes y una reconocida cohesión cultural siempre resulta más atractivo desde el punto de vista de las inversiones productivas que otros en los que domina la dispersión idiomática y cultural.

Desde otro ángulo de vista, el espacio iberoamericano aparece con un inmenso potencial en todo lo referente al desarrollo y la integración regional, proceso en el cual el cine, de igual modo que las comunicaciones sociales y masivas, puede aportar enormemente. Por ello, los 450 millones de personas que conforman el espacio iberoamericano son una invaluable posibilidad tanto para el cine producido en los países con mayor desarrollo industrial, como para el que debería aparecer o consolidarse en los industrialmente relegados. La idea de un **Mercado Común Iberoamericano**, esgrimida desde hace más de medio siglo en nuestros países, resulta así una meta deseable

y posible de ser alcanzada por su doble contribución: al mejoramiento de las actividades productivas cinematográficas en cada país, y al fortalecimiento de las relaciones económicas, socioculturales y políticas de la región.

El espacio iberoamericano está constituido por una población que, en un 65% habla español, un 32% portugués, un 2% francés y casi otro tanto, inglés. Los países donde se encuentra localizado el mayor volumen de personas es Brasil, con cerca de un 30% del total, seguido de México, con el 17%; España, con el 8%; Colombia y Argentina, con el 7% cada uno; Perú y Venezuela con el 4% también cada uno.

Solamente el espacio de América Latina y el Caribe, excluyendo a Portugal y España, representa en términos de actividad cinematográfica lo siguiente:

— Producción anual de largometrajes:	220-250
— Número de salas de cine:	10 mil
— Número de butacas habilitadas:	6 millones
— Número de espectadores/año:	900-1.000 millones

Si a estas cifras se agregan las correspondientes a España, Portugal, ex-colonias africanas de habla española y portuguesa (Angola, Mozambique, Guinea-Bissao, etc.) y la población hispanoparlante de los EE.UU., el espacio global potencial representa:

— Producción anual de largometrajes:	350
— Número de salas de cine:	14 mil
— Numero de butacas habilitades	10 millones
— Número de espectadores/año:	1.200-1.400 millones

ALGO MAS QUE ECONOMIA

La importancia del espacio en términos económicos y socioculturales está pues, fuera de toda duda, pese a que no se trate aún de un espacio organizado, sino, antes bien, de una especie de mosaico caracterizado más por la balcanización que por la integración.

Dicho espacio no puede ser además entendido como un mercado en los términos que podrían existir para muchos otros productos industriales. No es un mercado consumidor, por ejemplo, de azúcar, café o trigo, ni tampoco de automóviles o refrigeradoras. Si en el primer caso, las diferencias entre un producto y otro podrían ser casi nulas para el consumidor, y en el segundo ellas estarían posiblemente acentuadas por las campañas de publicidad y la imagen de status emergente de las mismas, tales diferencias se acrecientan considerablemente cuando el producto es una película.

Aquí no sólo inciden los aspectos industriales, tecnológicos, las campañas de publicidad o la situación inherente al consumo de un producto, sino de manera principal, circunstancial de carácter ideológico-cultural en las que el consumidor de películas conserva una relativamente mayor capacidad de "elección". Capacidad condicionada por todos los factores señalados, pero a su vez más impactada aún por su experiencia cultural en la que intervienen otros elementos, como podrían ser la situación política, las costumbres, el modo de disponer el tiempo "libre", la sensibilidad, el ritmo de

vida, en fin, la forma de ser, de pensar y de sentir de la población.

El espectador de cine debe de "gustar" de algún modo, en términos racionales y no racionales, del producto que consume, ya que raramente volverá a responder de manera afirmativa a ofensas parecidas a las que no le han satisfecho. No puede prescindir del azúcar, del trigo, y tal vez del café o de la refrigeradora, pero sí de muchas películas, inclusive del cine que se difunde en las salas comerciales.

Por otra parte, la "libertad" de elección del público no está determinada necesariamente por las instancias gubernamentales —por más bien intencionadas que ellas pudieran resultar en cuanto a la promoción de un determinado tipo de cine frente a otro— sino por una compleja red de intermediaciones, entre las que figuran en términos destacados, los medios masivos, la publicidad, la industria cultural, y también el campo de experiencias ideológicas, culturales y políticas generadas a través de la historia por la propia población.

Por ello, de nada o de muy poco valdría un acuerdo burocrático entre gobiernos o países para instalar condiciones de reciprocidad en la comercialización de películas —como sí lo tendría en el caso de otros productos industrializados— si ello no fuera promovido o aceptado también por las grandes masas consumidoras de películas. O lo que es igual, si tales acuerdos no contemplasen las características singulares y la libertad de elección del público existente, condicionada o no, en cada espacio nacional.

Esto relativiza la importancia de las cifras que se han señalado, ya que su valor es tan sólo referencial, útil a los fines estadísticos, pero insuficiente sin duda para determinar orientaciones concretas de política cinematográfica. Sin embargo debieran ser vistos pese a todos, como puntos potenciales de partida para una mejor elaboración de tales orientaciones.

Quizás la excesiva importancia otorgada hasta ahora a los datos meramente económicos por parte de quienes hegemonizan las actividades del cine en nuestros países, continúe siendo uno de los factores limitantes en la tentativa de integración regional. Los desniveles vigentes en cuanto a desarrollo entre los países o entre los grupos empresariales en el interior de cada país, pueden explicar de alguna manera que los avances logrados en dicha tentativa sean todavía más retóricos que reales. Resulta difícil, si no imposible armonizar intereses cuando ellos se circunscriben a cifras o porcentajes de rentabilidad en vez de ampliarse hacia las posibilidades integrales —económicas e ideológico-culturales— del cine.

HACIENDO HISTORIA

Recordemos, en efecto, que ya ha transcurrido más de medio siglo de la celebración de aquel **Congreso Hispanoamericano**, realizado en Madrid en 1931, donde se trató de llegar a algún entendimiento entre las cinematografías más desarrolladas del área. Desde entonces, los encuentros se han sucedido, aunque sin logros todavía demasiado elocuentes.

En 1948 se realizó también en Madrid el llamado **Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano**, que incluyó la discusión de un temario sobre aspectos industriales y comerciales de interés común a los países participantes. Allí nació la idea de constituir la **Unión Cinematográfica Hispanoamericana (UCHA)** "para estimular la unidad de acción de cinematografías habladas en castellano, perfeccionar

sus resultados artísticos y defender sus mercados naturales". Los estatutos y el reglamento de esa entidad fueron aprobados en un Segundo Certamen, efectuado en Madrid dos años más tarde.

Promovido por el SODRE de Uruguay, se realizó en 1958 en la capital de ese país el **Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes**, el que junto con señalar que **"los pueblos latinoamericanos tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y aspiraciones nacionales"**, resolvió **"dar por constituida la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes" (ALACI)**, uno de los primeros antecedentes del **Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos**, de Viña del Mar, donde comenzó a constituirse lo que sería llamado **Nuevo Cine Latinoamericano**.

Posteriormente se convocó en Buenos Aires, en 1965, el **Primer Congreso de Cinematografía Hispano-Americana** del que participaron delegaciones oficiales procedentes de España, Brasil, México y Chile, además de la Argentina, para convenir diversos puntos, descritos en el **"Despacho General del Congreso"**. En él se propiciaba entre otras cosas: **"En lo que concierne a la posibilidad de crear un Mercado Común Iberoamericano y por ende, a fomentar el desarrollo de las correspondientes industrias; comprobadas que han sido las dificultades con que tropieza la inmediata constitución de un Mercado Común Cinematográfico para los países de habla castellana, meta a la que aspiran los reunidos y cuya causa es, fundamentalmente, la disparidad de las legislaciones vigentes en los diversos países, recomienda a los organismos representativos de la producción, y en su caso, a las autoridades cinematográficas respectivas, adoptar las siguientes medidas: a) celebración de convenios que fomenten la coproducción y el intercambio y regulen la libre circulación de las películas en los respectivos países, así como la convertibilidad de los fondos procedentes de rendimiento o que exijan la financiación de las películas; b) supresión de los contingentes y gravámenes de películas, actualmente establecidos con relación a los países Ibero Americanos; c) fomentar conjuntamente la política de apertura de mercados; d) adopción de medios eficaces para la defensa de la propiedad cinematográfica, evitando la circulación de copias clandestinas; e) recomendar a la Unión Cinematográfica Hispano Americana la adopción de una política común ante Organismos Internacionales o cualquier manifestación de índole cultural o comercial"**.

Un año después se celebró en Barcelona un nuevo Congreso reafirmando este mismo tipo de demandas.

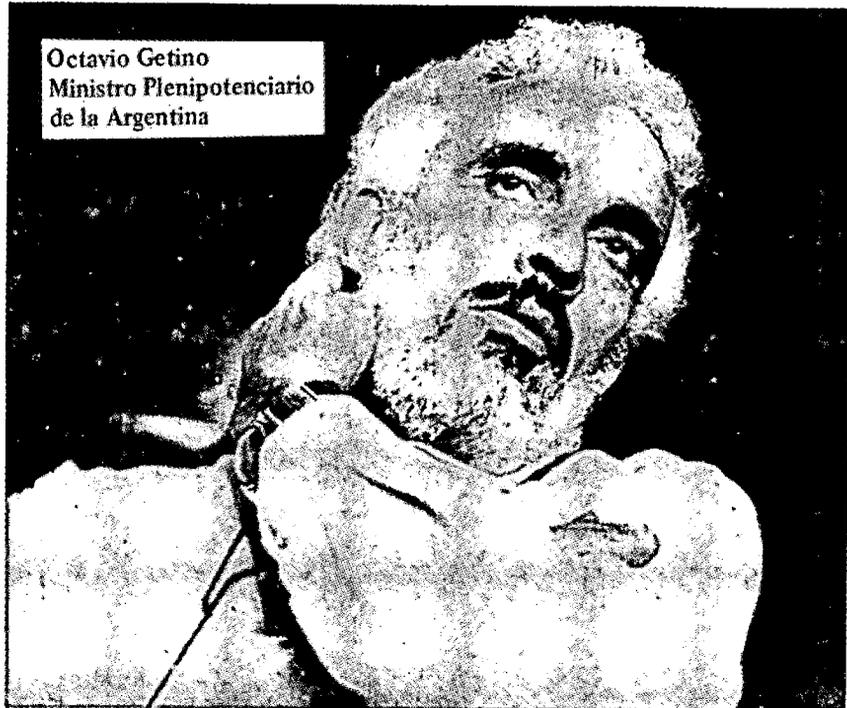
En la década de los 60, el **Festival del Mar del Plata** de la Argentina se constituyó en un verdadero centro de contactos para las cinematografías de la región. Allí se creó, por ejemplo en 1965, la **Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL)**. Durante toda esa década proliferaron las iniciativas de carácter "industrialista" y se establecieron diversos convenios, como fueron el **Acuerdo de Intercambio de Películas entre España y México**, de 1966; el **Convenio Hispano Argentino** de 1969; el **Convenio de Coproducción entre España y Chile**, de 1970.

Pero también en esos años crecieron las tendencias dedicadas a enfatizar en los contenidos culturales ideológicos de los filmes, aquéllas que quizás obligadas por las circunstancias, priorizaron las "ideas", para defenderse de quienes se circunscribían solamente a las cifras de los mercados. En Viña del Mar, Chile, se efectuó en 1967 un

Festival (**Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos**) donde eclosionó una serie de aspiraciones e iniciativas que tenían sus antecedentes en la experiencia realizada en varios países **cineístas independientes**, (**Escuela Documental de Santa Fe, Nuevo Cine Argentino, Novo Cine Brasileño**, inicios del Cine Liberación, etc.). Allí se planteó la creación del **Centro Latinoamericano del Nuevo Cine** que reuniría a los movimientos del nuevo cine independiente de la región.

Esos encuentros prosiguieron luego en diversas ciudades del continente (Mérida 1968, Viña del Mar 1969, Caracas 1971, Montreal 1974), dando nacimiento en Caracas durante el **IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos**, de 1974, al **Comité de Cineastas de América Latina**. Un año después, en 1975, durante el **V Encuentro** realizado en Mérida, Venezuela, los participantes de esos eventos describieron su visión del cine latinoamericano en los siguientes términos: "El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las peculiaridades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa como una línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores naciona-

Octavio Getino
Ministro Plenipotenciario
de la Argentina



les en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándose en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia”.

Este tipo de declaraciones no debía solamente de un planteo limitado a la elaboración teórica o ideologista sino que tendía a consolidar una actividad productiva, ínfima en términos cuantitativos, pero altamente revulsiva para la situación de represión (industrial y cultural) que se había instalado sobre las cinematografías de algunos países (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Colombia). Fue el caso de las producciones de los grupos de **Cine Liberación** en la Argentina, de los cineastas de la **Unidad Popular** en la época de Allende en Chile, del **Grupo Ukamau** en Bolivia, de la **Cineteca del Tercer Mundo** en Uruguay, etc.).

Esa vertiente del cine latinoamericano, tal vez subestimadora en sus inicios de los aspectos económicos-industriales y comerciales, convergió luego, lentamente, en los Festivales de La Habana con los sectores más lúcidos de la producción cinematográfica regional, hasta llegar a la concreción, todavía incipiente, del **Mercado del Cine Latinoamericano (MECLA)**.

NUEVAS PROPUESTAS SUBREGIONALES

A nivel subregional dichas tentativas tuvieron también algunas expresiones que, aunque no hayan servido aún de manera satisfactoria a la práctica y al desarrollo concretos, constituyen antecedentes altamente positivos sobre los caminos que deberá transitar la cinematografía latinoamericana. Una de esas tentativas fue la de los países andinos, reunidos en 1981 en Quito, para plantear la creación de la **Secretaría para la Cooperación Cinematográfica de la Región Andina**; la asistencia en producción, tecnificación y aspectos formativos; la creación de la **Confederación Andina de Cineastas**; la libre circulación de películas en la **Subregión Andina**; la tramitación ante el **Convenio Andrés Bello** (suscripto entre los países de la subregión), para facilitar la labor de películas de los países andinos.

Estas propuestas tenían como cobertura, al menos formal, la otorgada por el **Pacto Andino**, y el **Acuerdo de Cartagena**, un proyecto de desarrollo integral subregional, que trata de compensar el papel hegemónico de Brasil y la Argentina en Sudamérica.

El **Acuerdo de Cartagena** tiende a promover el desarrollo industrial de la subregión, lo cual tiene implicaciones directas sobre la producción cinematográfica. Sin embargo, dicho Acuerdo, al igual que el **Convenio Andrés Bello**, referido a los aspectos culturales y educativos subregionales, no llegaron a traducirse en medidas viables y concretas para el cine andino. (De haberse aplicado simplemente el **Artículo 24** del Pacto, que prevé que todas las empresas de bienes y servicios de la subregión —por ejemplo el área de la comercialización cinematográfica— deben presentar en el corto plazo capitales mayoritarios nacionales, ello obligaría a una nacionalización de las principales distribuidoras extranjeras, o de los circuitos de exhibición con capitales mayo-

ritarios externos).

Las circunstancias más globales, caracterizadas por políticas de sumisión o de dependencia, impidieron así que el cine pudiera afirmarse en términos nacionales o sub-regionales, de igual modo que ocurriría con el resto de la industria, el comercio y la economía.

La voluntad de cooperación y de integración siguió no obstante afirmándose en los últimos años, acercando en ese proceso las tendencias procedentes del "economismo" y del "ideologismo", en un proceso sometido a las circunstancias políticas ya señaladas. La necesidad de cooperación y la integración apareció también en diversos acuerdos intergubernamentales referidos a los medios de comunicación y al cine. En este sentido se destacó, la **Conferencia Intergubernamental sobre Políticas de Comunicación en América Latina y el Caribe**, celebrada en San José, Costa Rica, en junio del 76, una de cuyas Recomendaciones, la N^o 25, señalaba textualmente: "**La Conferencia recomienda a los Estados Miembros de América Latina y el Caribe, a) incrementar su propia producción cinematográfica, amparándola a nivel legislativo y económico, de la distribución y la exhibición; b) incrementar el establecimiento de convenios de coproducción de películas entre los países del área, garantizando la más adecuada distribución de las obras así producidas; c) propiciar coproducciones con países y organismos extrarregionales en temas sobre América Latina y el Caribe, que no desvirtúen la identidad cultural e histórica y favorezcan el desarrollo de la educación en los países de la región; d) desplegar acciones tendientes a la creación de un sistema de distribución y exhibición regional, así como acuerdos con los organismos existentes de manera tal que nuestras producciones no sólo aseguren su acceso al interior de los países miembros, sino también fuera de la región**".

En 1977 se realizó en Brasilia el **Primer Encuentro sobre la Comercialización de Películas de Habla Española y Portuguesa** del que participaron Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela. En dicho Encuentro se señalaba que "**los países presentes comparten el objetivo común de promoción, fomento y desarrollo de las Cinematografías Nacionales; que el cine es una manifestación cultural de vital importancia para nuestros pueblos y por lo tanto existe la necesidad de proteger las iniciativas nacionales dentro de una gran unidad de igualdad de condiciones dentro del mercado mundial cinematográfico; que el cine es un medio de comunicación masivo que permite la integración de las culturas nacionales; que dadas las circunstancias históricas, sociales y culturales de los países participantes del Encuentro, es de vital significación la unificación de los esfuerzos relativos a las políticas cinematográficas de los mismos**".

Tras varios considerandos en los que se desarrollaban los argumentos procedentes, ese Primer Encuentro se comprometía a llevar a consideración de los respectivos Gobiernos una serie de "**medidas para la protección de las empresas cinematográficas Nacionales y para la creación de un Mercado Común de Películas para los países de habla española y portuguesa**".

Habían pasado casi 50 años desde las primeras conversaciones y estos encuentros seguían probando la decisión de no resignarse ante lo constatable —es decir, ante el poder de las transnacionales y sus socios locales— sino de intentar construir lo

deseable. Fue así que en septiembre de 1984 se realizó en España el **Encuentro de Cine Iberoamericano** bajo el lema de "**Por un cine en libertad**" donde se retomó la idea del Mercado Común, la que sería reafirmada por una **II Reunión** efectuada también en Madrid, en septiembre de ese mismo año, allí se creó la **Organización Cinematográfica Iberoamericana (OCI)**, que contó con los auspicios de delegados de trece países del área, más representantes del cine chicano de los EE.UU.

Un mes antes, en agosto del 84, "**los Directores de Organismos Estatales de Fomento Cinematográfico de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Panamá y Venezuela, reunidos en Cartagena de Indias, Colombia, considerando la necesidad de promover medidas, mecanismos e instrumentos que permitan condiciones objetivas para crear un acuerdo latinoamericano en materia cinematográfica, acuerdan, 1º: Créase la Asociación Cinematográfica Latinoamericana (ACLA)**".

Los puntos acordados en el documento de creación de la **ACLA**, sintetizan toda una larga experiencia en el terreno industrial, comercial, cultural, de capacitación, legislación y relaciones con las nuevas tecnologías audiovisuales, que convierten a esta tentativa en la más avanzada de las cinematografías latinoamericanas.

En el terreno de la distribución del cine alternativo, también se están haciendo tentativas de coordinación regional; el logro más importante hasta el momento fue la creación de la **Federación de Distribuidoras Alternativas de América Latina y el Caribe (FEDALC)**.

Algo parecido ocurre en cuanto a la voluntad de coordinación en actividades relacionadas con el cine: revista especializadas, cineclubes, filmotecas, festivales, etc., a los cuales se vinculan crecientemente otras áreas de la comunicación audiovisual, como la televisión y el video. Ejemplos de estas confluencias se explicitan, a uno u otro nivel, en los festivales y encuentros anuales realizados en La Habana, Río de Janeiro y Cartagena, o episódicamente en eventos que se efectúan en la región.

A pesar de estas intenciones, la realidad, es decir, lo constatable, sigue siendo insatisfactoria. El mercado español, por ejemplo, espacio que siempre funcionó como eje en las propuestas del Mercado Común Iberoamericano, sólo ha representado en los últimos años entre un 0.2 y un 1.0% del total de la recaudación anual en las salas de cine para las películas de un país latinoamericano, con cierto desarrollo industrial, como es la Argentina. Tampoco México tuvo hasta ahora posibilidades mucho más brillantes en el mercado español, ya que no supera habitualmente el 1.5 o el 2% de dicha recaudación. El resto del cine latinoamericano no tiene presencia significativa en las pantallas peninsulares; pero tampoco acostumbran tenerla más allá de sus propias fronteras, a no ser excepcionalmente, cuando logran desarrollar actividades unilaterales o acuerdos bilaterales como ha hecho, por ejemplo, **PELMEX**, la empresa estatal mexicana.

Las posibilidades, pese a todo, son mucho más avanzadas que las que aparecían medio siglo atrás. El camino recorrido supo dejar huellas motivadoras y tales intencionalidades aparecen hoy con más valor que nunca, pese a que no se traduzcan todavía en cambios considerables de las relaciones de poder, ni en las políticas nacionales cinematográficas, ni en los procesos de intercambio y de integración reales.

Las tendencias a confluir para el desarrollo en general o para la comunicación social en particular inciden de una u otra forma en el ámbito del cine. Un ejemplo de e-

lo es la **Federación Latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS)**; lo son también numerosas entidades de cooperación regional o subregional actuantes en ese terreno, como CIESPAL, ILET, IPAL, UNDA-AL, etc. Un conjunto de actividades complementarias tiende a confluír así desde la producción, distribución, difusión, promoción, crítica, investigación, capacitación, elaboración de políticas, etc., las que a su vez atienden la globalidad de los problemas de la comunicación social latinoamericana, dentro de los cuales se insertan los específicos, y a veces intransferibles, del cine.

Existe en todo esto una convergencia sobre algo que ya no parece estar en discusión entre partidarios del "industrialismo" desarrollista o del "ideologismo" voluntarista. Tal conciencia indica que sin acciones de cooperación creciente, orientada, hacia la integración regional en todos los órdenes, no existen perspectivas favorables para el desarrollo regional y menos aún para el de cualquier país individualmente. Y muchas menos todavía para el cine latinoamericano.

EL CINE Y EL ESPACIO AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

Desde hace apenas una década las nuevas tecnologías están modificando los medios de comunicación audiovisuales y conmoviendo los cimientos mismos del cine tradicional. Hablar hoy de cine, ya no es hacerlo sólo de la producción y circulación de películas tal como se las ha concebido desde hace casi un siglo, sino, también, del registro, copiado y difusión de aquella en videocassette, videodisco, U.H.F., T.V., Cable, alta definición, transmisión satelital, parabólicas y otros medios. Esto repercute en la economía, la industria y el comercio cinematográfico y también en la cultura y en los procesos de desarrollo nacionales y regionales.

Los cambios fueron rápidamente asimilados en las naciones altamente industrializadas, pero impactaron y siguen impactando, en la mayor parte de los países latinoamericanos, sin que exista todavía una adecuada respuesta. En los EE.UU., la aparición de nuevas tecnologías, sirvió para diversificar rápidamente a la industria cinematográfica. Los nuevos medios contribuyeron a multiplicar el poder de la producción y comercialización norteamericana sobre el espacio audiovisual en la mayor parte del mundo, compensando la reducción de los ingresos en las salas de cine, con el crecimiento de los mismos en los nuevos circuitos de comercialización de películas, de tal modo que en los EE. UU. las salas recaudan actualmente alrededor del 45% de los ingresos, mientras el 55% proviene del video, los nuevos usos de la T.V. y otros medios audiovisuales. Dentro de este panorama, marcado por una creciente interrelación de los medios e industrias culturales y a una mayor concentración del poder comunicacional, no es de extrañar que una de las empresas líderes en materia de fabricación de equipos e insumos electrónicos, como es la SONY, adquiere e integre sus recursos a la Columbia Pictures, una de las mayores corporaciones cinematográficas. La industria y el comercio mundiales se fusionan entonces, alrededor de un producto único, que ya no es la película, sino la imagen en movimiento, sea cual fuera su soporte o tecnología de producción y difusión.

A su vez, los países europeos atenuaron o asimilaron el impacto de las nuevas tecnologías, derivando recursos de las emisoras televisivas estatales a la producción de películas, con la cual se redujo la amenaza que se cernía sobre la industria cinema-

gráfica de esa región, y se potenció la cultura audiovisual en las pantallas de TV. El cine, como actividad productiva, hubiera desaparecido en diversos países de Europa, de no haberse contado con la firme decisión de los Estados de mantenerlo vivo. Tampoco se trataba aquí de una mera defensa de la producción de películas, sino preservar el espacio audiovisual europeo, con sus implicancias políticas, económicas, industriales, tecnológicas y culturales, frente a la amenaza de las corporaciones norteamericanas y japonesas. Esta confrontación resulta hoy claramente visible, por ejemplo, en la disputa entre la Sony y Consorcios europeos en torno a los sistemas televisivos de alta definición.

En América Latina, sin embargo, las nuevas tecnologías, han servido principalmente para multiplicar la presencia de imágenes en movimiento que son producidas en el Hemisferio Norte y que se difunden en la región de manera progresiva. Lo que está en crisis no es el cine en general. Nunca como hoy hubo tanta demanda y difusión de películas aunque a través de nuevos medios. Lo que está en crisis principalmente son las salas de cine y las formas tradicionales de comercialización de películas.

Actualmente, en los países ubicados en el norte de Sudamérica, Centroamérica, el Caribe y México, se pueden sintonizar unos veinte (20) satélites dedicados a retransmitir la programación de más de doscientas (200) emisoras de T.V. de EE.UU. y Europa. Un número superior a los doscientos (200) largometrajes son ofrecidos diariamente a través de este medio, a ellos se agrega una programación altamente diversificada que incluye asuntos informativos, políticos, económicos, deportivos, pornográficos, religiosos y espectáculos diversos. Con apenas veintiseis (26) dólares mensuales es posible suscribirse en algunos países de la región a servicios locales que proporcionan la recepción de treinta (30) emisoras de TV. norteamericanas y europeas. El impacto entonces, no se limita sólo a las salas de cine, sino que alcanza también a la televisora latinoamericana.

Alrededor de doscientas (200) emisoras de TV. Cable en Argentina, por ejemplo, comienzan a disputar espacios de cine, dado que difunden anualmente unas seis mil (6.000) películas de largometraje, y también espacios de televisión, en la medida que diversifican y amplían la capacidad de ofertas de programas, frente a los cuales no siempre puede competir con éxito la producción nacional. A su vez, esta competencia lleva a muchas emisoras de circuito abierto a intensificar la compra de enlatados, particularmente de productos fílmicos recientes, con la consiguiente erogación de divisas y la reducción de posibilidades a la producción de programas locales de TV. y de películas. Cientos de millones de dólares fluyen así anualmente de América Latina hacia EE.UU., y en menor medida hacia Europa, sin que rija ninguna política coherente en los países de la región, que tienda a derivar parte de esa inversión al incremento de la producción nacional de obras cinematográficas.

Más de dos mil (2.000) títulos de largometraje ofertados al año desde los canales de TV. en las principales capitales de América Latina, acentúan su impacto en los mercados de las salas y también sobre los modos del consumo cinematográfico, lo cual condiciona una vez más la forma de percepción de lo audiovisual y, con ello, obliga a modificar las características de las películas que se producen para que las mismas tiendan a insertarse en el mercado.

La presencia de los modelos de cine norteamericanos, particularmente el orientado al consumo masificado tiene, en la TV. y en los circuitos de video hogareño, una

importancia mucho mayor que en el cine, ya que si el control de las corporaciones cinematográficas de EE.UU. en las salas alcanza al 40-50% de los países más desarrollados de la región, se elevan a más del 80% en la programación de películas de las pantallas televisivas.

Tampoco este modelo "Hollywoodense" de cine se difunde a través de un modelo televisivo cualquiera, sino en el impuesto por los EE.UU., claramente sostenido por excluyentes criterios de rentabilidad económica y consumo intensivo. Esto incide también sobre la percepción de las estructuras, los temas, el ritmo, el estilo y el sentido de la audiovisual. Impactan la demanda, y en consecuencia, condicionan toda actividad productiva que pretenda sostenerse en el mercado tal como el mismo se está expresando.

A esta situación debe agregarse la del creciente empleo de videocassette, medio que influye decisivamente en la reducción de América Latina. Más de ocho millones (8.000.000) de videocaseteras son actualmente utilizadas en la región, y aunque su empleo es usufructuado principalmente por sectores sociales medios y altos, el mismo tiende a extenderse cada vez más como consecuencia del impulso a las tendencias consumísticas que propicia corporaciones productoras del "Hardware" y del "Software" electrónico. El video alcanza a millones de hogares, pero también a miles de videobares, compañías de transporte, hoteles, espacios turísticos y lugares de entretenimiento. Docenas de miles de títulos de películas de largometraje, son consumidos en la actualidad por millones de latinoamericanos, sin que existan todavía estudios satisfactorios sobre los efectos de esta situación.

En años recientes la reducción de espectadores en las salas de cine ha sido en muchos países. En Perú habría caído casi a la mitad de un año, de veinte (20) millones en 1987 a diez (10) millones en 1988. En la Argentina, la disminución fue mayor aún, ya que si en 1984, se alcanzó un volumen de sesenta (60) millones de espectadores, en 1988 esa cifra no superó los veintitrés (23) millones. En Venezuela el número de las salas se redujo de novecientos cincuenta (950) a poco más de trescientas cincuenta (350) en los últimos cinco (5) años. De igual modo, en Brasil la cantidad de salas descendió de un mil cuatrocientas (1.400) en 1987, frente a las casi dos mil (2.000) en 1982. En México, el decremento de la concurrencia a las salas cayó de un índice de 7,5 en 1983 a 3,2 en 1987. A uno o a otro nivel, en todos los países de la región, se padece una acelerada reducción de espectadores en las salas de cine y un simultáneo crecimiento en el consumo de películas a través de la TV y el video. Pero con agravante fundamental, si esta diversificación mundial en el consumo de películas pudo ser fácilmente absorbida por las cinematografías de las naciones más industrializadas, ello no ocurrió, de igual modo en los países latinoamericanos. En éstos, los ingresos que recibe la producción cinematográfica local de parte de los nuevos usos del cine, es decir, la distribución y comercialización de películas en video clubes o en emisoras de TV., es francamente insignificante. Si en los EE.UU. ello representa el 55% de los ingresos de la producción, apenas significa entre el 5 y el 8% de los costos de producción de los filmes en América Latina.

La reducción del mercado en las salas de cine afecta de este modo a la comercialización de películas, pero lo hace en mayor medida con la producción cinematográfica local. Si los mercados nacionales fueron siempre débiles, la nueva situación acentúa a niveles dramáticos esta debilidad.

Las industrias locales o los proyectos de industria que existen en la región reciben de ese modo impactos cada vez más graves, que amenazan con hacer desaparecer la actividad productiva en muchos países. Esta actividad es la única en el mundo capaz de permitir a cada país la producción de su propia imagen, ya que, a diferencia de todas las otras actividades industriales, sólo puede ejercitarse desde el interior de cada Nación.

Industria productora de imagen nacional por excelencia, el cine se convierte entonces en un recurso de elevado valor estratégico para todo proceso de identidad cultural y en consecuencia, en inestimable medio para el desarrollo integral de cada país y de la región en su conjunto.

Esto permite deducir, en suma, la creciente interrelación del medio cinematográfico con los otros medios audiovisuales, conformantes todos ellos de un espacio audiovisual nacional y latinoamericano, y la necesidad de elaborar políticas y estrategias para el consumo del mismo, como única forma de atender a los problemas que afectan a cada uno de ellos. Cualquier planteo destinado a encarar la realidad del cine, obliga a considerar sus relaciones con la radiodifusión y, en particular, con la televisión —ví-a antena y cable— y con el video.

Esta realidad integral del espacio audiovisual de cada nación, no elimina las diferencias que están presentes entre uno y otro medio, ni la especificidad de los mismos. Pero obliga a replantearlas a la luz de aquella, atendiendo a sus múltiples y crecientes interrelaciones. Ello debe estar presente en la elaboración de políticas, marcos normativos, programas de trabajo y convenios o acuerdos que se formulen para la comunicación y la cultura de cada país.

Por tal motivo los procesos de integración regional e iberoamericana, requieren de la articulación de los nuevos medios audiovisuales, con las políticas que se establezcan para el cine. Hasta el momento, la legislación existente en la región compartimentan el cine y los medios referidos, dificultando su necesaria concertación para el desarrollo integrado del espacio audiovisual que todos ellos conforman. Esa situación exigirá de los organismos gubernamentales a cargo del cine y de la televisión y también de las entidades no gubernamentales, una profunda reflexión sobre la nueva calidad instalada, a fin de definir, según cual fueren las diversas circunstancias nacionales, la elaboración e implementación de medidas que permitan lograr una mayor y mejor producción de imágenes en movimiento, como parte de la construcción de la identidad cultural de cada comunidad.

Esta problemática no encontrará fáciles cauces para su solución. Pero de la lucidez, voluntad y celeridad con que se actúe, dependerá buena parte del porvenir del cine, del espacio audiovisual latinoamericano y de los procesos de integración regional e iberoamericana.



DOCUMENTOS

La revista COMUNICACION ha querido reproducir en esta sección el Convenio y los acuerdos suscritos durante el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica. Estos fueron firmados por todos los países asistentes, con excepción de Portugal y España. Citamos a continuación las declaraciones de los representantes de las naciones lusitana y española.

Posición Lusitana

"La reunión preparatoria con México, Brasil y Cuba sirvió para discutir proyectos de orden multilateral, y en ningún caso comprometían a Portugal a firmar estos acuerdos".

"Nosotros tenemos mayores relaciones económicas y cinematográficas con Europa".

"Portugal puede, no firmando los acuerdos, co-producir con otros países iberoamericanos mientras otros países firmando, no tienen la estructura suficiente para lograr estos objetivos de producción".

Arthur Valentin
Vicepresidente del Instituto Portugués de Cine

Posición Española

"Este es un primer paso. Una vez que nuestro gobierno ratifique el Convenio, entonces podremos estudiar la posibilidad de firmar los acuerdos, que son más concretos. El acuerdo de coproducción no creo que represente mayor problema, porque de hecho nosotros aplicamos este tipo de mecanismo con varios países".

"El del mercado común es un poco más delicado, pues lo que persigue es un espacio común de exhibición que asegure la proyección anual de cuatro películas procedentes de los países que suscriban el acuerdo. España, específicamente, no puede comprometer a esto, porque no tiene redes de exhibición y distribución propias. Por tanto no podemos obligar a la empresa privada a cumplir este acuerdo".

Miguel Marias
Director General del Instituto de Cinematografía
y de las Artes Visuales de España

CONVENIO DE INTEGRACION CINEMATOGRAFICA IBEROAMERICANA

Los Estados signatarios del presente Convenio

Conscientes de que la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad:

Convencidos de la necesidad de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región y de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente;

Con el propósito de contribuir a un efectivo desarrollo de la comunidad cinematográfica de los Estados Miembros;

Han acordado lo siguiente:

ARTICULO I

El propósito del presente Convenio es contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos, y a la integración de los referidos países, mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional.

ARTICULO II

A los fines del presente Convenio se considera obra cinematográfica aquella de carácter audiovisual registrada, producida y difundida por cualquier sistema, proceso o tecnología.

ARTICULO III

Las Partes en el presente Convenio, a fin de cumplir sus objetivos, se comprometen a realizar esfuerzos conjuntos para:

- Apoyar iniciativas, a través de la cinematografía, para el desarrollo cultural de los pueblos de la región.
- Armonizar las políticas cinematográficas y audiovisuales de las Partes.
- Resolver los problemas de producción, distribución y exhibición de la cinematografía de la región.
- Preservar y promover el producto cinematográfico de las partes.
- Ampliar el mercado para el producto cinematográfico en cualquiera de sus formas de

difusión, mediante la adopción en cada uno de los países de la región, de normas que tiendan a su fomento y a la constitución de un mercado común cinematográfico latinoamericano.

ARTICULO IV

Son miembros del presente Convenio, los Estados que lo suscriban y ratifiquen o se adhieren al mismo.

ARTICULO V

Las Partes adoptarán las medidas necesarias, de conformidad con la legislación vigente en cada país, para facilitar la entrada, permanencia y circulación de los ciudadanos de los países miembros que se encarguen del ejercicio de actividades destinadas al cumplimiento de los objetivos del presente Convenio.

ARTICULO VI

Las Partes adoptarán las medidas necesarias, de conformidad con su legislación vigente, para facilitar la importación temporal de los bienes provenientes de los Estados Miembros destinados al cumplimiento de los objetivos del presente Convenio.

ARTICULO VII

Las Partes estimularán la firma de Acuerdos

de Cooperación y Coproducción, dentro del marco del presente Convenio.

ARTICULO VIII

Las partes procurarán establecer o perfeccionar sistemas y mecanismos de financiamiento y fomento de la actividad cinematográfica nacional.

ARTICULO IX

Las Partes impulsarán la creación en sus Cinesmatecas, de secciones dedicadas a cada uno de los Estados Miembros.

ARTICULO X

Las Partes procurarán incluir en su ordenamiento legal enome que favorezcan la actividad cinematográfica.

ARTICULO XI

Las Partes considerarán la posibilidad de crear un fondo financiero multilateral de fomento de la actividad cinematográfica.

ARTICULO XII

Dentro del marco del presente Convenio, las Partes estimularán la participación conjunta de las instituciones y asociaciones representativas de productores y distribuidores de películas nacionales en los principales eventos del mercado audiovisual internacional.

ARTICULO XIII

Las Partes promoverán la presencia de la cinematografía de los Estados Miembros de los canales de difusión audiovisual existentes o por crearse en cada uno de ellos, de conformidad con la legislación vigente de cada país.

ARTICULO XIV

Las Partes intercambiarán documentación e información que contribuya al desarrollo de sus cinematografías.

ARTICULO XV

Las Partes protegerán y defenderán los derechos de autor, de conformidad con las leyes inter-

nas de cada uno de los Estados Miembros.

ARTICULO XVI

Este Convenio establece como sus órganos principales: la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), y la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI). Son órganos auxiliares las Comisiones a que se refiere el Artículo XXII.

ARTICULO XVII

La Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) es el órgano máximo del Convenio. Estará integrada por las autoridades competentes en la materia, debidamente acreditadas por vía diplomática, conforme a la legislación vigente en cada uno de los Estados Miembros. La CACI establecerá su reglamento interno.

ARTICULO XVIII

La CACI tendrá las siguientes funciones:

- Formular la política general de ejecución del Convenio
- Evaluar los resultados de su aplicación
- Aceptar la adhesión de nuevos miembros
- Estudiar y proponer a los Estados Miembros modificaciones al presente Convenio.
- Aprobar Resoluciones que permitan dar cumplimiento a lo estipulado en el presente Convenio.
- Impartir instrucciones y normas de acción a la SECI.
- Designar al Secretario Ejecutivo de la Cinematografía Iberoamericana.
- Aprobar el presupuesto anual presentado por la Secretaría Ejecutiva de la cinematografía Iberoamericana (SECI).
- Establecer los mecanismos de financiamiento del presupuesto anual aprobado.
- Conocer y resolver todos los demás asuntos de interés común.

ARTICULO XIX

La CACI se reunirá en forma ordinaria una vez al año, y extraordinariamente a solicitud de más de

la mitad de sus miembros o del Secretario Ejecutivo, de conformidad con su reglamento interno.

ARTICULO XX

La Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) es el órgano técnico y ejecutivo. Estará representada por el Secretario Ejecutivo designado por la CACI.

ARTICULO XXI

La SECI tendrá las siguientes funciones:

- Cumplir los mandatos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).
- Informar a las autoridades cinematográficas de los Estados Miembros, acerca de la entrada en vigor del Convenio y la ratificación o adhesión de nuevos miembros.
- Elaborar su presupuesto anual y presentarlo para su aprobación a la Conferencia.
- Ejecutar su presupuesto anual
- Recomendar a la Conferencia fórmulas que conduzcan a una cooperación más estrecha entre los Estados Miembros en los campos cinematográfico y audiovisual.
- Programar las acciones que conduzcan a la integración y fijar los procedimientos y los plazos necesarios.
- Elaborar proyectos de cooperación y asistencia mutua.
- Informar a la Conferencia sobre los resultados de las Resoluciones adoptadas en las reuniones anteriores.
- Garantizar el flujo de la información a los Estados Miembros.
- Presentar a la Conferencia el informe de sus actividades, así como de la ejecución presupuestaria.

ARTICULO XXII

En cada una de las Partes funcionará una comisión de trabajo para la aplicación de este Convenio, la cual estará presidida por la autoridad cinematográfica designada por su respectivo gobierno.

ARTICULO XXIII

El Secretario Ejecutivo gozará en el territorio de cada uno de los Estados Miembros de la capacidad jurídica y los privilegios indispensables para el ejercicio de sus funciones, de conformidad con la legislación interna de cada una de las Partes.

ARTICULO XXIV

En el caso de que existiesen acuerdos bilaterales con disposiciones más favorables sobre las materias establecidas en el presente Convenio, las Partes podrán invocar aquellas que consideren más ventajosas.

ARTICULO XXV

El presente Convenio no afectará cualesquiera acuerdos o compromisos bilaterales asumidos, en el campo de la cooperación o coproducción cinematográfica entre los Estados Miembros.

ARTICULO XXVI

El presente Convenio queda abierto a la adhesión de cualquier Estado Iberoamericano, del Caribe o Estados de habla hispana o portuguesa, previa aprobación de la CACI.

ARTICULO XXVII

Cada Parte comunicará por vía diplomática al Estado Sede de la SECI el cumplimiento de los procedimientos legales internos para la aprobación del presente Convenio y el Ministerio de Relaciones Exteriores del país sede o los demás países miembros y a la SECI.

ARTICULO XXVIII

Las dudas o controversias que puedan surgir en la interpretación o aplicación del presente Convenio serán resueltas por la CACI.

ARTICULO XXIX

El presente Convenio estará sujeto a ratificación y entrará en vigor cuando tres (3) de los Estados signatarios hayan efectuado el depósito del Instrumento de Ratificación en los términos del

Artículo XXVII y para los demás Estados a partir de la fecha del depósito del respectivo Instrumento de Adhesión.

ARTICULO XXX

Cada una de las Partes podrá en cualquier momento denunciar el presente Convenio mediante notificación, dirigida al Depositario por vía diplomática. Esta denuncia surtirá efecto para la Parte interesada seis (6) meses después de la

fecha en que la notificación haya sido recibida por el Depositario.

ARTICULO XXXI

Se elige como Depositario del presente Convenio al Estado sede de la SECI.

ARTICULO XXXII

Será sede de la SECI la ciudad de Caracas, República de Venezuela.

ACUERDO LATINOAMERICANO DE COPRODUCCION CINEMATOGRAFICA

Los Estados signatarios del presente Acuerdo, Miembros del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana.

Conscientes de que la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad.

Convencidos de la necesidad de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región y de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente.

Con el propósito de contribuir a un efectivo desarrollo de la comunidad cinematográfica de los Estados Miembros.

Han acordado lo siguiente:

ARTICULO I

Las Partes entienden por "obras cinematográficas en coproducción" a las realizadas en cualquier medio y formato, de cualquier duración, por dos o más productores de dos o más países Miembros del presente Acuerdo, en base a un contrato de coproducción estipulado al efecto de conformidad con las disposiciones del presente Acuerdo entre las empresas coproductoras y debidamente registrado ante las autoridades competentes de cada país.

ARTICULO II

A los fines del presente Acuerdo se considera obra cinematográfica aquella de carácter audiovisual registrada, producida y difundida por cualquier sistema, proceso o tecnología.

ARTICULO III

Las obras cinematográficas realizadas en coproducción, de conformidad con lo previsto en este Acuerdo, serán consideradas como nacionales por las autoridades competentes de cada país coproductor. Estas obras se beneficiarán de las ventajas previstas para las obras cinematográficas nacionales por las disposiciones de la ley vigente en cada país coproductor.

ARTICULO IV

Para gozar de los beneficios del presente Acuerdo, los coproductores deberán cumplir con los requisitos establecidos en las Normas de Procedimiento, señaladas en el Anexo "A" del presente Acuerdo y que se consideran como parte del mismo.

ARTICULO V

1. En la coproducción de las obras cinematográficas la proporción de cada uno de los respectivos aportes de los coproductores no podrá ser inferior al 20%
2. Las obras cinematográficas realizadas bajo este Acuerdo no podrán tener una participación mayor al 30% de países no miembros y necesariamente el coproductor mayoritario deberá ser de uno de los países miembros. La SECI podrá aprobar por vía de excepción y conforme al Reglamento que para tal fin elabora la CACI, variaciones, a estos porcentajes.
3. Las aportaciones de los coproductores minoritarios miembros deben comportar obligatoriamente una participación técnica y artística efectiva.

La aportación de cada país coproductor incluirá dos actores nacionales de cada país en papeles principales o secundarios y además, por lo menos, dos de cualesquiera de los siguientes elementos: autor de la obra pre-existente, guionistas, director, compositores musicales, montador jefe o editor, director de fotografía, director de arte o escenógrafo o decorador jefe, director de sonido o sonidista de campo o mezclador jefe; un solo elemento si se trata del director.

ARTICULO VI

Las Partes se comprometen a:

- a) Que las obras cinematográficas en coproducción, de conformidad con el Artículo I del presente Acuerdo, sean realizadas con profesionales nacionales o residentes de los Estados Miembros.
- b) Que los Directores de dichas coproducciones sean nacionales o residentes de los Estados Miembros o coproductores de América Latina, del Caribe y otros países de habla hispana ó portuguesa.
- c) Que el Director sea la máxima autoridad artística y creativa en la coproducción.
- d) Que las coproducciones realizadas bajo el presente Acuerdo, respeten la identidad cultural de cada país coproductor habladas en

cualquier lengua de la región.

ARTICULO VII

1. El revelado del negativo en los procesos de post-producción será realizado en cualesquiera de los Estados Miembros o coproductores. Excepcionalmente, y previo acuerdo de los coproductores podrá ser realizado en otros países.
2. La impresión o reproducción de copias será efectuada respetando la legislación vigente de cada país.
3. Cada coproductor tendrá derecho a los contratipos, duplicados y copias que requiera.
4. El coproductor mayoritario será el encargado de la custodia de los originales de imagen y sonido, salvo que el contrato de coproducción especifique otras modalidades.
5. Los contratipos, duplicados y copias a que se refiere este artículo podrán realizarse por cualquier método existente.
6. Cuando la coproducción se realice entre países de distinta lengua, existirán las versiones que los coproductores acuerden, conforme a la legislación vigente en cada país.

ARTICULO VIII

En principio, cada país coproductor se reservará los beneficios de la explotación en su propio territorio. Cualquier otra modalidad contractual requerirá la aprobación previa de las autoridades competentes de cada país coproductor.

ARTICULO IX

En el contrato a que se refiere el Artículo I se establecerán las condiciones relativas a la repartición de los mercados entre los coproductores, mercadeo, áreas, responsabilidades, gastos, comisiones, ingresos y cualesquiera otras condiciones que se consideren necesarias.

ARTICULO X

Será promovida con particular interés la realización de obras cinematográficas de especial valor artístico y cultural entre empresas productoras de los Estados Miembros de este Acuerdo.

ARTICULO XI

1. Los créditos o títulos de obras cinematográficas realizadas bajo el presente Acuerdo deberán indicar, en cuadro separado, el carácter de coproducción de la misma y el nombre de los países participantes.
2. A menos que los coproductores decidan otra cosa, las obras cinematográficas realizadas en coproducción serán presentadas en los Festivales Internacionales por el país del coproductor mayoritario o, en el caso de participaciones financieras igualitarias, por el país del coproductor del cual el director sea residente.
3. Los premios, subvenciones, incentivos y demás beneficios económicos que fuesen concedidos a las obras cinematográficas, podrán ser compartidos entre los coproductores, de acuerdo a lo establecido en el contrato de coproducción y a la legislación vigente en cada país.
4. Todo premio que no sea en efectivo, es decir, distinción honorífica o trofeo concedida por terceros países a obras cinematográficas realizadas según las normas establecidas por este Acuerdo, será conservado en depósito por el coproductor mayoritario, o según lo establezca el contrato de coproducción.

ARTICULO XII

En el caso de que una obra cinematográfica realizada en coproducción sea exportada hacia un país en el cual las importaciones de obras cinematográficas están sujetas a cupos o cuotas:

- a) La obra cinematográfica se imputará, en principio, al cupo o cuota del país cuya participación sea mayoritaria.
- b) En el caso de obras cinematográficas que comporten una participación igual entre los países, la obra cinematográfica se imputará al cupo o cuota del país que tenga las mejores posibilidades de exportación.
- c) En caso de dificultades, la obra cinematográfica se imputará al cupo o cuota del país coproductor del cual el director sea residente.

- d) Si uno de los países coproductores dispone de la libre entrada de sus obras cinematográficas en el país importador, las realizadas en coproducción, serán presentadas como nacionales por ese país coproductor para gozar del beneficio correspondiente.

ARTICULO XIII

Las Partes concederán facilidades para la circulación y permanencia del personal artístico y técnico que participe en las obras cinematográficas realizadas en coproducción de conformidad con el presente Acuerdo. Igualmente, se concederán facilidades para la importación y exportación temporal en los países coproductores del material necesario para la realización de las coproducciones, según la normativa vigente en cada país.

ARTICULO XIV

1. La transferencia de divisas generada por el cumplimiento del contrato de coproducción se efectuará de conformidad con la legislación vigente en cada país.
2. Además de la especificación de los modos de pago y de las distribuciones de ingresos, podrá acordarse cualquier sistema de uso o intercambio de servicios, materiales y productos, que sea de la conveniencia de los coproductores.

ARTICULO XV

Las autoridades competentes de los países coproductores se comunicarán las informaciones de carácter técnico y financiero relativas a las coproducciones realizadas bajo este Acuerdo.

ARTICULO XVI

El presente Acuerdo estará sujeto a ratificación. Entrará en vigor cuando por lo menos tres (3) de los Estados signatarios hayan depositado ante la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) el instrumento de Ratificación.

ARTICULO XVII

El presente Acuerdo quedará abierto a la adhesión de los Estados Iberoamericanos que sean

partes del Convenio de integración Cinematográfica Iberoamericana. La adhesión se efectuará mediante el depósito del instrumento respectivo ante la SECI.

ARTICULO XVIII

Cada una de las Partes podrá en cualquier momento denunciar el presente Convenio mediante la notificación escrita a la SECI. Esta denuncia surtirá efecto para la Parte interesada un (1) año después de la fecha en que la notificación haya sido recibida por la SECI y previo cumplimiento de las obligaciones contraídas a través de este Acuerdo por el país denunciante.

ARTICULO XIX

La Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) tendrá como atribución velar por la ejecución del presente Acuerdo, examinar las dudas y controversias que surgieren de su aplicación y mediar en caso de conflicto.

ARTICULO XX

A voluntad de uno o varios de los Estados Miembros, podrán proponerse modificaciones al presente Acuerdo, a través de la SECI, para ser consideradas por la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y aprobadas por la vía diplomática.

En fe de lo cual, los abajo firmantes, debidamente autorizados para ello, suscriben el presente Acuerdo.

Hecho en Caracas, Venezuela, a los once días del mes de noviembre de mil novecientos ochenta y nueve.

POR LA REPUBLICA ARGENTINA

Octavio Getino
Director del Instituto Nacional de
Cinematografía

POR LA REPUBLICA DE COLOMBIA

Enrique Danies Rincones
Ministró de Comunicaciones

ANEXO "A"

NORMAS DE PROCEDIMIENTO PARA LA EJECUCION DEL ACUERDO IBEROAMERICANO DE COPRODUCCION CINEMATOGRAFICA

Para la aplicación del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica, se establecen las siguientes normas:

1. Las solicitudes de admisión de coproducción cinematográfica bajo este Acuerdo, así como el contrato de coproducción correspondiente, se depositarán ante las autoridades competentes de los países coproductores previamente al inicio del rodaje de la obra cinematográfica. Así mismo, se depositará una copia de dichos documentos ante la SECI.
2. Dichas solicitudes de admisión de coproducción cinematográfica deberán acompañarse de la siguiente documentación en el idioma del país correspondiente:
 - 2.1 Los documentos que certifiquen la propiedad legal por parte de los productores de los derechos de autor de la obra a realizar, sea ésta una historia original o una adaptación.
 - 2.2 El guión cinematográfico
 - 2.3 El contrato de coproducción, el cual deberá especificar:
 - a. El título del proyecto
 - b. El nombre de los guionistas, su nacionalidad y residencia.
 - c. El nombre del director, su nacionalidad y residencia
 - d. El nombre de los protagonistas, su nacionalidad y residencia.
 - e. Presupuesto por rubro en la moneda que determinen los coproductores.
 - f. El monto, las características y el origen de las aportaciones de cada coproductor.

- g. La distribución y características de las recaudaciones y el reparto de los mercados.
 - h. La indicación de la fecha probable para el inicio del rodaje de la obra cinematográfica y su terminación.
3. La sustitución de coproductor por motivos reconocidos como válidos por los demás coproductores, deberá ser notificada a las autoridades cinematográficas de los países coproductores y a la SECI.
 4. Las modificaciones introducidas eventualmente en el contrato original deberán ser notificadas a las autoridades competentes de cada país coproductor y a la SECI.
 5. Una vez terminada la coproducción, las respectivas autoridades gubernamentales procederán a la verificación de los documentos, a fin de constatar el cumplimiento de las condiciones de este Acuerdo, de las Reglamentaciones correspondientes y del contrato respectivo; hecho esto, las autoridades respectivas procederán a otorgar el Certificado de Nacionalidad.

ACUERDO PARA LA CREACION DEL MERCADO COMUN CINEMATOGRAFICO LATINOAMERICANO

Los Estados signatarios del presente Acuerdo, Miembros del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana;

Conscientes de que la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad;

Convencidos de la necesidad de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región y de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente;

Con el propósito de contribuir a un efectivo desarrollo de la comunidad cinematográfica de los Estados Miembros;

Han acordado lo siguiente:

ARTICULO I

El Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano tendrá por objeto implantar un sistema multilateral de participación de espacios de exhibición para las obras cinematográficas certificadas como nacionales por los Estados signatarios del presente Acuerdo, con la finalidad de ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y de proteger los vínculos de unidad cultural entre los pueblos de Iberoamérica y el Caribe.

ARTICULO II

A los fines del presente Acuerdo se conside-

ra obra cinematográfica aquella de carácter audiovisual registrada, producida y difundida por cualquier sistema, proceso o tecnología.

ARTICULO III

Las Partes procurarán introducir en su ordenamiento jurídico interno disposiciones que garanticen el cumplimiento de lo establecido en el presente Acuerdo.

ARTICULO IV

Cada Estado miembro del presente Acuerdo tendrá derecho a una participación anual de cua-

tro (4) obras cinematográficas nacionales de duración no inferior a los setenta (70) minutos que concurrirán en el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, las cuales podrán variar de un país a otro. Previa revisión del funcionamiento del Acuerdo por los Estados Miembros, dicha participación podrá ser ampliada de común acuerdo entre los miembros. Lo anterior no contraviene la posibilidad de que entre los Estados Miembros pueden suscribirse convenios bilaterales por participaciones mayores a las estipuladas en el presente Acuerdo.

ARTICULO V

Las Autoridades de Cinematografía de cada país productor, podrán establecer mecanismos para la concurrencia de sus obras cinematográficas en el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano.

ARTICULO VI

En caso de selección previa por la Autoridad Cinematográfica del país productor, el país exhibidor podrá solicitar cambios en la lista de obras cinematográficas seleccionadas.

ARTICULO VII

La Autoridad Cinematográfica de cada país exhibidor notificará anualmente a la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) la lista de las obras cinematográficas de los países productores a las cuales se les han otorgado los beneficios de las obras cinematográficas nacionales.

ARTICULO VIII

Queda entendido que las obras cinematográficas participantes del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, serán consideradas en cada Estado Miembro como nacionales a los efectos de su distribución y exhibición por cualquier medio y, en consecuencia, gozarán de los mayores beneficios y de todos los derechos en lo que se refiere a espacios de exhibición, cuotas de pantalla, cuotas de exhibición, cuotas de distribución y demás prerrogativas que le confieren las leyes nacionales de cada Estado Miembro salvo incenti-

vos concedidos por los gobiernos a las películas nacionales.

ARTICULO IX

El presente Acuerdo estará sujeto a ratificación. Entrará en vigor cuando por lo menos tres (3) de los Estados signatarios hayan depositado ante la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) el Instrumento de Ratificación.

ARTICULO X

El presente Acuerdo quedará abierto a la adhesión de los Estados Iberoamericanos que sean Partes del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana. La adhesión se efectuará mediante el depósito del instrumento respectivo ante la SECI.

ARTICULO XI

Cualquiera de las Partes podrá en cualquier momento denunciar el presente Acuerdo mediante notificación escrita dirigida a la SECI.

La denuncia surtirá efecto para la Parte interesada un (1) año después de la fecha en que la notificación haya sido recibida por la SECI.

ARTICULO XII

Las dudas o controversias que pudieran surgir en la interpretación o ejecución del presente Acuerdo entre dos o más países, serán resueltas en el ámbito de la SECI.

En fe de lo cual, los abajo firmantes, debidamente autorizados para ello, suscriben el presente Acuerdo.

Hecho en Caracas, a los once días del mes de noviembre de mil novecientos ochenta y nueve.

Es auténtico,

POR LA REPUBLICA ARGENTINA

Octavio Getino
Director del Instituto Nacional de
Cinematografía

POR LA REPUBLICA DE CUBA

Julio García Espinoza
Presidente del Instituto Cubano del Arte
y la Industria Cinematográfica

II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE EDITORES DE REVISTAS DE COMUNICACION Y CULTURA

Documento Final

El II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura, realizado en Florianópolis (Santa Catalina-Brasil), los días 7, 8 y 9 de septiembre de 1989, durante el XII Ciclo de Estudios Interdisciplinarios de Comunicación organizado por la INTERCOM, reafirma a través de sus participantes, la necesidad de consolidación de la "Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y cultura", cuyo principal objetivo es promover el intercambio de información y la integración de países iberoamericanos. En este sentido, los que abajo firman proponen.

1. Ratificar el segundo acuerdo en el cual se establece el intercambio gratuito de publicaciones integrantes de la Red.
2. Ratificar el segundo acuerdo en el cual las publicaciones integrantes de la Red se comprometen a incluir como crédito, en su revista, la leyenda "Integrante de la Red Iberoamericana de Revista de Comunicación y Cultura.
3. Declarar que consideran altamente positivo y recomiendan:
 - a) Crear sectores especializados para la divulgación de reseñas de las publicaciones integrantes de la Red; se sugiere que esas reseñas sean enviadas junto con las revistas integrantes de la Red.
 - b) Facilitar la reproducción de textos publicados por las revistas integrantes de la Red, siempre que sea a solicitud de los interesados;
 - c) Mantener comunicación periódica entre los editores, inclusive registrando o enviando y/o recibiendo de las respectivas revistas;
 - d) Implementar acuerdos bilaterales entre las publicaciones integrantes de la Red, viendo sobre todo el cambio de información y de listas de correo (mailing list).
4. Crear un Comité coordinador de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura, constituido por José Marques de Melo (INTERCOM-Revista Brasileira de Comunicação - Brasil), Jöelle Hullebroeck (Revista Corto Circuito - Francia), Enrique Bustamante (Revista Telos - España), Verónica Valenzuela (Revista sobre las Culturas Contemporáneas - México) y Roberto Enrique Bulacio (Revista Medios Educación Comunicación - Argentina), cuyas tareas sean las siguientes:
 - 4.1 Elaborar y enviar a todas las publicaciones integrantes de la Red un cuestionario destinado a recoger mayores informaciones sobre las revistas de Comunicación y Cultura;
 - 4.2 Elaborar y divulgar periódicamente una relación de las publicaciones integrantes

de la Red;

4.3 Estudiar criterios de incorporación a la Red y presentar ese documento en el próximo encuentro de editores para aprobación en Asamblea;

4.4 Buscar apoyo junto a esos órganos competentes para la realización del II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura, en un período máximo de dos años a partir de 1989;

4.5 Proponer a la nueva directiva de la ALAIC que estudie la posibilidad de contribuir efectivamente para la creación de un banco de datos sobre las publicaciones periódicas de Comunicación y sea responsable por la indización de los artículos en ellas publicados. Destacar que esa iniciativa puede contar con el apoyo de las siguientes entidades: FUNDESCO, UNION LATINA, INTERCOM.

5. Elegir a INTERCOM en el Brasil, como sede del Comité, hasta la realización del III Encuentro.

6. Establecer que las publicaciones periódicas del área de Comunicación y Cultura interesados en integrarse a la Red indiquen a la Sede provisional del Comité el documento descriptivo de sus características editoriales para posterior evaluación.

Finalmente los representantes de las revistas, que abajo firman dan, por medio de este documento el agradecimiento a INTERCOM por la oportunidad de debate y reflexión en torno a problemas relacionados con las publicaciones de Comunicación y Cultura.

Florianópolis, 9 de septiembre de 1989

Dario Luis Borelli
Secretario

Suscriben este documento:

Jesús María Aguirre (Revista Comunicación: Estudios Venezolanos - Venezuela), Ana María Lalinde (Revista Signo y Pensamiento - Colombia), Roberto Enrique Bulacio (Revista Medios Educación Comunicación - Argentina), Manuel Alonso (Revista CINCO - España), Sonia Virginia Moreira (Revista de Comunicação - Brasil), Rafael Roncagliolo (Materiales para la Comunicación Popular - IPAL - Perú), Jöelle Hullebroeck (Corto Circuito - UNION LATINA - Francia), José Luis Vera (Revista Candela - Uruguay), Rubens Weyene (Revista de Biblioteconomía e Comunicação - UFRGS, Brasil), Alice Mitika Koshiyama (Cadernos de Jornalismo e Editoração ECA - USP - Brasil), Jeanne Marie Machado de Freitas (Revista Comunicação e Artes - ECA - USP - Brasil), Obdulio Martín Bernal y Enrique Bustamante (Revista TELOS - España), Eucléa Bruno (Cuadernos INTERCOM - Brasil), José Marques de Melo (INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação - Brasil), Ricardo Barreto (Universidad Federal de Santa Catalina - Brasil), Dario Luis Borelli (INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação y Boletín ALAIC - Brasil), Patricia Uvilla (Tecnología y Comunicación Educativas - México) y Enrique Sánchez Ruiz (Comunicación y Sociedad - México).

GUIA BIBLIOGRAFICA

GALAN, Maite
VISOR

Guía Venezolana de Medios Audiovisuales

1987-1988
Caracas, 1989

Desde su aparición en 1977, fundada por Fernando Campos y Maite Galán, entre otros, guía Visor se caracterizó por combinar detallada amplitud informativa con artículos, ensayos y panoramas de índole histórico-valorativa. Así, por un lado teníamos utilísimas listas de nombres, direcciones y teléfonos en los campos concernidos —cine, televisión, teatro, danza, fotografía, etcétera—, incluyendo tarifas, premios y hasta vocabulario; por otro, textos que combinaban lo periodístico con lo crítico, trascendiendo el mero fichero para convertirse en fuentes que aún seguimos consultando 10 ó 12 años después. Este delicado equilibrio se mantuvo en las salidas sucesivas de Visor hasta 1980. La crisis pudo más que la energía protéica de Maite Galán, heredera solitaria del proyecto. Al fin, en 1987 apareció la quinta edición, cubriendo 1980-1986, con un interés potencialmente renovado por el lapso que cubría. Sin embargo, lo informativo en su sentido más escueto había pasado a dominar la guía, reinando el fichero, la lista y la reseña superficial y acrítica a cambio de una disminución hasta su cuasi inexistencia de los panoramas histórico-valorativos. Temo que únicamente el cine, en el Visor 80-86, recibiera un tratamiento de cierta densidad crítica. Desde luego, la guía se-

guía cumpliendo, y bien, su función de "listín telefónico".

La sexta edición de Visor confirma este aspecto de "who is who", acentuando la exclusión de la valorización y la crítica: se ha optado, al parecer, por "el mundo feliz". Un breve texto de Oscar Lucien sobre el cortometraje, hablando de su perenne crisis pero sin entrar en el enjuiciamiento de la docena de títulos estrenados en dos años, es todo lo que hay como planteamiento mínimamente crítico, aunque su discreción no empaña, desde luego, el brillo de esa vitrina de maravillas en que se ha convertido la guía; ¡pasen y vean!

Todo está en venta. Esta actitud, ciertamente, entronca con un conjunto, con una red de sofocos y silencios en que se debate la crítica cultural, sin que ni siquiera se escuchen los golpes y jadeos pues quedan ahogados por la capa de algodón. (Por otra parte y dentro de lo informativo, hay que destacar el interés del trabajo de Milton Crespo, con una cronología del cine en 8 y en S8 que abarca desde 1961 a 1988).

Para agravar la cuestión, señaló lo siguiente: tengo en la mano un texto de 9 páginas de Violeta Rojo, que caracteriza como "una de las peores épocas de nuestro cine" a los largometrajes venezolanos de 1987 y 1988. No es una loquera, un acto de venganza, un desmelenamiento. Es un artículo serio, necesario. Pues bien, ese trabajo fue encargado, aceptado, pagado y en el último momento retirado de Visor por su editora, Maite Galán: le dejaron la firma, las fichas técnicas y

las breves sinopsis. Suprimieron la crítica. Eso se llama censura. Sin pruebas — y, por escrito, nunca las hay — no puedo nombrar al patrocinante que según se di-

ce, "sugirió" la exclusión del texto. Los algodones, pues. O dicho en criollo: el bozal de arepa.

Julio Miranda

MATTELART, Michelle y Armand
EL CARNAVAL DE
LAS IMAGENES :
LA FICCIÓN BRASILEÑA

Ed. Akal, Madrid, 1988, 107 pp.



Este nuevo título de los Mattelart, traducido por ediciones AKAL, pertenece a la serie de estudios de "Documentation Française"(1987) y marca un viraje en el

enfoque investigativo de los autores. Hasta el presente gran parte de sus publicaciones se orientaron o bien a la crítica ideológica de los medios de difusión comerciales, sobre todo chilenos, o a la interpretación denunciativa de la industria cultural, ligada a las transnacionales, en el marco general de la expansión imperialista.

Esta nueva impostación aparece ya en el ensayo "Pensar sobre los medios"(FUNDESCO, 1987) y en la entrevista concedida a nuestra revista (COMUNICACION, N.62, 1988), en la que señalan la necesidad de volver a lo empírico y adoptar puntos de vista múltiples para recrear y reconstruir modelos intelectuales más ajustados a la complejidad de los hechos y a las diversas mediaciones sociales, no siempre reductibles al campo económico.

Por otra parte, al situarse en el contexto europeo, agitado durante esta década por la discusión del futuro de la televisión como servicio público y las relaciones entre el Estado y la TV., proponen una reformulación de la cuestión a partir del análisis del sector privado y su expansión. Pero para ello, en lugar de recurrir a los tanteos mixtos de los países europeos, interesados en las producciones serias, se aborda el caso de la TV. brasileña que ha conseguido estructurar una poderosa industria televisiva con proyección internacional, a partir del sector privado.

En efecto, la cadena comercial "Rede

Globo" está considerada hoy como cuarto network del mundo y sus programas ocupan una porción notable en el mercado internacional. Ya para 1987 exportaba más de 20 millones de dólares, cantidad que supera ampliamente, por ejemplo, el volumen de exportaciones de France Média International, organismo público francés encargado de comercializar en el extranjero los productos de los canales públicos, que apenas alcanzó los 4 millones de dólares.

Más aún, esta expansión, basada sobre todo en el género de la telenovela, ha penetrado países tan diversos como China Popular y Gran Bretaña, los Países Bajos y Portugal, Polonia y Suecia, por no hablar de la región latinoamericana más permeable.

Para analizar el fenómeno dividen el estudio en tres partes bien diferenciadas. En la primera bajo el título "La arqueología del género", tras ofrecer una revisión histórica de la telenovela y la ascensión industrial del grupo multimedia Marinho, se desentrañan los mecanismos que hacen de la TV. brasileña una de las industrias más competitivas: calidad profesional, corroborada por el rating (IBOPE), el avance tecnológico (PAL adaptado), las estrategias publicitarias y programáticas (cuñas asociadas al marketing, promociones insertadas en los programas como merchandising), y por fin una política agresiva de relaciones internacionales. Completan esta parte con la crisis derivada por el agotamiento del género y la falta de autores de relevo, que circunstancialmente parece solucionarse con la fundación de la "Casa de la Creación", dedicada a renovar el género y formar nuevos valores.

La segunda parte, titulada "El vínculo social", encara la vieja discusión sobre la degradación de los productos de la industria cultural, pero tratando de superar

la visión dicotómica de intelectuales integrados, que eran considerados cómplices de la reproducción ideológica e intelectuales apocalípticos, que no aceptaban ningún tipo de relación desde el interior de la máquina comercial.

A partir del amplio consenso sobre el estatuto activo y productor del receptor-consumidor, y la nueva percepción sobre los movimientos sociales, destacan el retorno al valor de uso del tiempo, del espacio, de los cuerpos, y de los saberes sociales frente a los análisis mecánicos de los efectos de poder.

Así toman de Jesús Martín Barbero la antinomia entre una cultura popular, que se hace visible a través de un discurso de resistencia y de réplica al discurso burgués, y otra cultura de masas que revierte al pueblo la imagen que la burguesía se hace de las masas para su reabsorción, a través de una estrategia populista. El populismo, como fenómeno de ambivalencia, refleja el involucramiento y la interpenetración de clases que descaracterizan las fronteras entre esas dos modalidades culturales, fundidas a través del aglutinante de un nacionalismo modernizado.

En este sentido la telenovela se ofrece como un género populista con poder catártico y transclasista, que arrincona otras formas de expresión disidente. A partir de aquí los Mattelart retoman las viejas preguntas de si es posible utilizar un género, desarrollado en el capitalismo para atraer al público hacia formas más trascendentes y si en las propuestas más culturalistas hay capacidad para atraer a las masas con recursos suficientemente gratificadores. En otras palabras replantean la tensión vigente entre el cometido pedagógico-político y la diversión gratificante-evasiva, que se ha asignado a la televisión y a este género en particular, pero dejando el reto de responder a las

necesidades emotivo-simbólicas de las masas, sin estrechar los modelos estéticos y artísticos.

En la tercera parte la preocupación vuelve hacia Europa y hacia el mercado común europeo del audiovisual, superado permanentemente por las producciones seriadas de los EE.UU. Desde el punto de vista metodológico ésta es la sección más rica, pues superando las viejas propuestas de Althusser sobre los aparatos ideológicos para explicar los procesos de control, recurren a la teoría de los dispositivos de Foucault.

Su replanteamiento, expresado por el título "Desestatizar el pensamiento" se centra en dos aspectos tomados de la discusión anterior sobre las telenovelas brasileñas, aunque proyectados al ámbito europeo: la relación conflictiva que mantiene la cultura de masas con las culturas populares, y la historia de la resistencia de las sociedades europeas - mutatis mutandis - frente al ascenso de la lógica de la mercancía transnacional en el terreno de la cultura.

Destacan la importancia de descubrir el modo en que una sociedad distingue e identifica la producción cultural (R. Williams), pues ello permite responder qué dispositivos poseen más capacidad para conectar con los públicos populares. Para ello se requiere del análisis de los nuevos procesos de movilidad de las audiencias (pluralidad de canales, "zapping" del control remoto...), la fragmentación de los programas, la interacción entre los diversos medios, la heterogeneización de los mensajes, la asincronía de los deseos de los públicos y los menús de auto-servicio favorecidos por las nuevas tecnologías, etc.

De ahí que resulte teóricamente más fecunda la idea de los dispositivos de Foucault para entender la lógica del poder, no ya como atributo de una clase, si-

no como una red de relaciones, prácticas y estrategias. En este sentido se trata de "desestatizar el pensamiento crítico" que veía al Estado como un todo homogéneo y compacto a través de una abstracción mítica.

Ello no significa, sin embargo, que desaparezca a nivel global el "efecto sistema", sino que hace falta ahondar en la composición de las modalidades de producción y distribución del saber-poder, y de los mecanismos de control y seducción (nuevas prácticas profesionales, ciencias de la organización y del control, variaciones en las formas de ocio, etc.).

Hoy, la des-reglamentación en Europa ha desestabilizado la vocación primordialmente "pedagógico-cultural" de los servicios públicos de la TV. Además ha transformado las relaciones entre el sector público y privado, a la vez que está obligando a una reconfiguración de los espacios locales, nacionales e internacionales a través del proceso de desterritorialización cultural. Estas mutaciones han sido legitimadas por los enfoques filosóficos postmodernistas que se han desplegado en medio de la polémica entre las lógicas sistémica-cibernética y la imaginario-simbólica. El cuestionamiento de los meta-relatos, sin embargo, no parece haber dado al traste con la demanda creciente de relatos en el ámbito de la cultura de masas, paradoja entre la superación del relato y su demanda social.

No hay que olvidar, en todo caso, que esta confrontación se desarrolla en el marco de una economía neoliberal que ha implantado una retórica que pretende sustituir los grandes relatos de liberación cultural de los años sesenta por los de la competencia industrial, fingiendo una situación de equilibrio etno-cultural y de pluralismo polisémico.

El estudio concluye con algunas interrogantes sobre el potencial universaliza-

dor de la imagen sobre la lengua, la razón de la promoción internacional de unos géneros sobre otros, la necesidad de recuperar la intersubjetividad y las oscilaciones de sentido en una teoría más compleja, la búsqueda de una comprensión menos maniqueísta de la comunicación entre el "todo o nada" de la "dominación" o "liberación", y, en fin, la salida inédita brasileña de la hibridación entre el logos

tecnológico y la imaginación simbólica.

Posiblemente sea ésta la obra de los Mattelart más abierta y rica en sugerencias con la particularidad de que un pensamiento crítico europeo, mediado por las experiencias latinoamericanas, revierte para enriquecer el mismo espacio intelectual europeo.

Jesús María Aguirre



Chasqui

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION

OCTUBRE - DICIEMBRE 1989

No. 32

Director de CIESPAL: Asdrúbal de la Torre Editor de CHASQUI: Juan Braun

COMUNICACION EN LA DECADA DEL 90

Establecer la agenda de comunicación hasta el año 2000 no es tarea fácil. Pero es más difícil ejecutarla. ¡Valga el intento!

Gino Lofredo, Paul Little, Juan Díaz Bordenave, Marco Encalada, Jack Laufer, Attilio Hartmann, Simón Espinosa.

RADIO POPULAR

La radio puede ser llamada popular, participativa, libre, pirata, interactiva. Eso sí, este medio se identifica cada vez más con los sectores pobre-pobres.

Robert White, Tomás Borge, Hernando Bernal, Pedro Sánchez, Eduardo Vizer, David Landesman.

ENTREVISTA A: FRANCOIS NORDMANN. UNESCO-PIDC. *Juan Braun*

RADIO, MITOS Y LEYENDAS. *Francisco Ordóñez*

NOTICIAS

NUEVAS TECNOLOGIAS

ACTIVIDADES DE CIESPAL

Apartado 584. Quito-Ecuador. Teléfono: 544-624. Telex: 22474
CIESPAL ED. - FAX (593-2) 524-177.

TARIFAS DE SUSCRIPCION

4 números por año	A. L.	U.S.A. Europa y Asia
1 año	US\$14	US\$29
2 años	US\$24	US\$54
3 años	US\$34	US\$72

INFORMACIONES

AUMENTO DE PRECIO EN LOS PERIODICOS

El gerente general de El Diario de Caracas, Germán Pérez Nahim, en su exposición en el foro denominado, "Las implicaciones de las inversiones publicitarias para 1990", organizado por el Grupo Integrado para el Desarrollo de la Empresa, Gide, habló sobre el aumento del papel, y por consiguiente, al incremento de los costos de producción entre el 60 y 30% en la prensa escrita, dependiendo del tamaño del medio impreso. Debido a esta situación económica las tarifas de publicidad durante el año 1989 aumentaron entre el 80 y 90%, al desaparecer el subsidio oficial, descendiendo a su vez en un 20% la inversión publicitaria.

Germán Pérez Nahim añadió que de mantenerse el valor del dólar entre 38 y 40 Bs. en el mercado cambiario para el próximo año, los costos de las tarifas publicitarias no aumentarán, pero si por el contrario, se incrementa el valor del dólar, se verían obligados

a subir los costos de dichas tarifas o habría que elevar el precio del periódico.

Nahim manifestó que en la actualidad un kilo de papel tenía un costo de 27 Bs., que añadido al costo adicional en tinta y producción, ocasionaban que un ejemplar costara 14 Bs., por lo tanto, llegaría el momento de vender el periódico en el precio real, ya que hasta ahora los anunciantes habían absorbido las pérdidas, a través de sus pautas publicitarias; por tal motivo, para el año 1990 los periódicos tendrán un valor entre 10 y 15 Bs. cada ejemplar.

Para el próximo año la inversión publicitaria estaría distribuida entre Prensa y Televisión, correspondiéndole a esta última mayor porcentaje en publicidad.

Para finalizar, Nahim, comunicó que en El Diario de Caracas se llevarán a cabo cambios referentes a diagramación, fondo en su línea informativa y tendrá un carácter regional como en los países desarrollados.

AGREDIDO EL CINEASTA CARLOS AZPURUA

El cineasta y diputado Carlos Azpúrua fue víctima de agresiones por parte de los hermanos Ricardo y Luis Koeslin, el domingo 8 de octubre de este año, a la salida del Nuevo Circo de Caracas. Este hecho fue repudiado por el Congreso Nacional, el cual, acordó que la directiva de dicho Congreso se dirigiera al ciudadano Fiscal General de la República, a los jefes de la Disip, PTJ y Policía Metropolitana, con la finalidad de llevar a

cabo una acción judicial contra los agresores; también el Presidente de la Directiva de la Cámara de Diputados realizará un seguimiento del caso en las instituciones competentes.

Germán Febres, miembro del partido NGD señaló que éste no es el único caso de agresión por parte de ese grupo de personas, ya que meses atrás se había suscitado un hecho similar contra la persona del diputado Walter Márquez y de la Comisión Especial que investiga los

sucesos acontecidos en "El Amparo".

Como es conocido, Azpúrua prepara un documental sobre la masacre en El Amparo, en el cual va a exponer la reconstrucción de los hechos y la actuación de los cuerpos militares, judiciales y policiales, entre otras cosas.

Recientemente, Carlos Azpúrua obtuvo el galardón principal del concurso para Coproducción con la TV española, dirigido a cineastas iberoamericanos, con el film "Disparen para matar", el cual será rodado en marzo del año entrante.

REDALC: UN PUENTE ENTRE AMERICA LATINA Y LA RED MUNDIAL DE INFORMACION

Los organismos de investigación de América Latina y del Caribe estarán conectados a las Universidades por medio del banco de datos de la Red Nacional de Intercambio de Investigadores para el Desarrollo de América Latina y del Caribe (Redalc), la cual está diseñada como extensión de las redes de transporte no jerarquizadas, como la red Europea Earn, la norteamericana Bitnet, o la canadiense Netnorth. Esta información fue suministrada por el Secretario General de la Unión Latina, Sr. Philippe Rossillon, a la redacción de El Nacional durante su visita al país.

Redalc logrará integrar a los países latinoamericanos a la red mundial de transporte, conectada a su vez a redes regionales que reúne a más de 2.500 centros de investigación.

Esta idea auspiciada por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), ha permitido que los gobiernos latinoamericanos no gasten divisas al enviar

investigadores a perfeccionarse en países desarrollados.

La Guía Redalc constará de un tomo central y 4 tomos divididos por especialidades afines. Con esta publicación se podrá obtener toda la información sobre unos 5.000 investigadores que trabajan en los países miembros de Redalc.

En la actualidad los miembros participantes de este importante anteproyecto son: República Dominicana, Haití, Venezuela, Perú, Uruguay, Antillas Francesas y Costa Rica, en una primera fase; en siguientes etapas estarían Colombia, Guatemala, Panamá, Cuba, México, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Paraguay.

Para 1990 se espera la constitución de la Asociación Redalc, y la firma de un acuerdo de cooperación con Earn.

Redalc también servirá a organismos científicos de países desarrollados para facilitar una información global sobre la investigación en latinoamérica.

PROVINCIA: INSATISFACCION POR LOS SERVICIOS PUBLICOS

En el Seminario sobre Turismo, Recreación y Tiempo Libre llevado a cabo en la ciudad de Punto Fijo desde el 20 hasta el 21

de septiembre del año en curso, la Fundación para el Desarrollo de la región Centro Occidental de Venezuela (Fudeco)

conjuntamente con Fundarte y Unesco presentaron una encuesta realizada a 635 jefes de hogares de las ciudades de Punto Fijo, Barquisimeto y San Felipe, concerniente al uso, predominante del tiempo libre.

El estudio reveló que la actividad predominante en dichas ciudades es ver televisión. Las cifras en esta investigación resultaron así: en Barquisimeto el 92.8%, en Punto Fijo el 91.6% y en San Felipe el 90.7%. Otra de las actividades que realizan frecuentemente las personas residentes en esas ciudades es la visita a familiares y amigos. Las actividades culturales no encuentran

receptividad en la población.

La investigación también dio a conocer la opinión de los habitantes con respecto a los servicios públicos con relación al turismo. La encuesta resultó de la siguiente manera: en Barquisimeto un 35% de los encuestados consideran regular los servicios públicos con relación al turismo y el 38.8% considera a los servicios públicos como deficiente; mientras que en Punto Fijo el 32% lo califica de deficiente. En conclusión, Fudeco averiguó por medio de la encuesta la insatisfacción por los servicios públicos.

CERRADOS CANALES COMERCIALES DE TV

El Ministerio de Transporte y Comunicaciones decidió, el día martes 7 de noviembre del año en curso, el cierre por espacio de 24 horas de los canales comerciales de televisión: Radio Caracas Televisión, Venevisión y Televén, debido a la violación de la Ley de Telecomunicaciones, la Resolución 1029, el Decreto 849 y la Resolución 65.

El titular del Ministerio de Transporte y Comunicaciones Edgar Elías Osuna firmó la decisión de sancionar a dichos canales de televisión. El cierre se ejecutó en etapas; el día miércoles 8 de noviembre fue cerrada Venevisión, desde las 6.00 am. hasta las 6.00 am. del día jueves. Al canal 2 (RCTV) le tocó desde las 6.00 am. del jueves hasta las 6.00 am. del día viernes. Televén desde las 6.00 am. del día viernes hasta las 6.00 am. del sábado 11 de noviembre.

La Resolución 1029 se refiere a la prohibición de películas violentas en horario no permitido; el Decreto 849 prohíbe transmitir cuñas que fomenten directa e indirectamente el consumo de cigarrillos y demás productos derivados del tabaco, y la Resolución del MTC número 65 prohíbe programas en los cuales se usa indumentaria indecorosa.

Los directivos de dichos canales manifestaron su protesta ante las acciones tomadas en su contra por parte del gobierno, argumentando que era una medida injusta, ya que el canal del Estado, transmitió cuñas de cigarrillo y no fue suspendido, pero afirmaron que acatarían la decisión del MTC.

El Ministro Edgar Osuna manifestó que los canales de TV habían sido advertidos sobre la ilegalidad de la transmisión de cuñas alusivas al consumo de cigarrillos el día 4 de octubre. Por otra parte el presidente del canal del Estado, Luis Vezga Godoy, señaló que ellos habían acatado la orden de suspender dichas cuñas a la primera advertencia.

El Presidente de la República, Carlos Andrés Pérez, decidió suspender de su cargo al Ministro de Transporte y Comunicaciones, Edgar Elías Osuna. Al respecto se han dado varias versiones sobre la causa de esta decisión tomada precisamente en el momento de conflicto entre el gobierno y las plantas de televisión. En especial se comenta que su salida obedece a fuertes presiones de las plantas de televisión. Por fin, Carlos Andrés Pérez nombró y juramentó como nuevo Ministro de Transporte y Comunicaciones a Gustavo Faría.

24 PERIODISTAS ASESINADOS EN EL TERCER MUNDO

Al menos 24 profesionales de la información fueron asesinados en el Tercer Mundo, en 1988, según el Comité de Protección a los Periodistas, una agrupación independiente con sede en los Estados Unidos.

El mismo Comité ha declarado que 90 periodistas han sido agredidos físicamente y que 250 fueron detenidos. Así mismo, este grupo denunció la expulsión de 23 corresponsales de los países donde trabajaban.

Afganistán ha sido, en 1988, el país más peligroso para los informadores, ya que allí murieron cuatro periodistas internacionales:

un japonés, un noruego, un paquistaní y un soviético.

En América Latina, el Comité denunció la muerte de ocho periodistas en México, Brasil y Colombia.

En Chile, el Comité ha mostrado su preocupación por las amenazas y persecuciones a los periodistas, y se ha acusado, directamente, a la policía chilena de agredir, al menos, a 23 periodistas, mientras cubrían la información del triunfo del No contra Pinochet, en el plebiscito del pasado año.

LAS TELEVISIONES NO TENDRAN FRONTERAS EN LA COMUNIDAD EUROPEA

Los Ministros de Asuntos Exteriores de la Comunidad Europea han llegado a un acuerdo para que las cadenas de televisión puedan emitir libremente sus programas. Solamente Bélgica y Dinamarca votaron en contra de esta directiva, según fuentes diplomáticas.

Francia, la Alemania Federal, los Países Bajos y Grecia aceptaron finalmente el texto, a pesar de sus reservas iniciales, gracias a algunas precisiones que se hicieron durante el proceso verbal de la sesión.

La nueva directiva regula uno de los puntos más conflictivos de todas las sesiones: el porcentaje de producciones europeas a emitir. En ella se pide a los Estados miembros que velen para que se respete una proporción mayoritaria "cada vez que esto sea posible", con una cuota mayoritaria de producción propia, sin especificar el porcentaje.

NUMEROSOS CAMBIOS

Esta nueva directiva, que entrará en vigor

en 1991, establece contrapartidas a esta libertad de emisión, en forma de determinadas obligaciones como límites a la publicidad, protección de los telespectadores más jóvenes, etcétera.

La televisión en los países de la CE ha sufrido numerosos cambios en el curso de estos últimos años, como consecuencia más o menos directa de la desordenación que en la década de los ochenta ha afectado profundamente a los medios de comunicación de masas.

Hasta 1976 aproximadamente sólo Gran Bretaña poseía un sistema mixto de televisión con dos cadenas públicas de la BBC y una privada (la ITV), mientras que en los demás países europeos, funcionaba la televisión como servicio público, con un control estricto de la publicidad y la financiación por el impuesto sobre tenencia de aparatos. En 1976, la Corte Constitucional italiana decretó que el

monopolio de la RAI era contrario a la libertad de expresión y autorizó la creación de emisoras privadas, siempre que éstas tuvieran una cobertura local. Sucesivas absorciones llevaron a la formación de auténticas cadenas comerciales de difusión estatal que acabarían por integrarse en el grupo de Silvio Berlusconi, que hoy posee tres cadenas privadas con programación y estilo diferenciado (Canale 5, Retequattro e Italia) y compite con otros tres canales públicos que tiene la RAI.

También Francia procedió a desmantelar su televisión pública, la ORTF, con el presidente Giscard d'Estaing, que estableció la competencia y la obligación de que las cadenas se abastecieran en gran parte de sus propios recursos publicitarios, aunque se mantuvo el impuesto por tenencia de aparatos. En 1987, la decisión de privatizar y poner a la venta la primera cadena (TF1) consagró la incorporación de Francia a un modelo mixto en el que operan tres cadenas pública (Antène 2, France-3 y la nueva La Sept, de vocación europea) frente a cinco comerciales más. En otros países de la CE, el monopolio de la

televisión pública se ha visto erosionado por las cadenas vía satélite, como en Alemania Federal, con la creación de SAT 1 y 3-SAT.

En otros países más pequeños y geográficamente estratégicos, como Bélgica, el monopolio había dejado de existir gracias a la televisión por cable y por satélite. Hoy en día, un televidente de Bruselas, por ejemplo, tiene acceso a una oferta de 37 canales, y a partir del próximo mes de diciembre, este país pondrá en marcha una cadena exclusivamente comercial. Luxemburgo es la única nación de la CE con una sola cadena de televisión de propiedad privada, la RTL, que ostenta el monopolio en su minúsculo territorio, aunque éste se vea constantemente "invadido" por las cadenas de los países vecinos. A su vez Luxemburgo tiene una fuerte penetración en la Bélgica de habla francesa, y también ha puesto en marcha un segundo canal vía satélite, el RTL-PLUS.

(La Vanguardia. 4-X-1989).

INAUGURADA TELEVISORA REGIONAL DEL TACHIRA

El día 24 de noviembre, en la ciudad de San Cristóbal, el Presidente de la República, Carlos Andrés Pérez, inauguró la Televisora Regional del Táchira, (TRT), primera planta bi-nacional de América Latina.

La Televisora Regional del Táchira, tiene una señal que abarca un millón setecientos mil habitantes que ocupan uno y otro lado de la frontera colombo-venezolana.

Esta planta regional es el valioso esfuerzo de un grupo de jóvenes empresarios, entre los que se destacan: Oswaldo Jugo, Edgard Eduardo Espejo y Humberto J. Rincón.

Concluido el acto inaugural, la Televisora Regional del Táchira comenzó la programación con un especial noticioso de una hora, el cual incluyeron micros especiales sobre el surgimiento de la TRT.

LAS MEJORES PELICULAS DE LA DECADA

En el mes de noviembre un jurado de 13 críticos y expertos franceses en cinematografía, reunidos a iniciativa de la publicación especializada Cahiers du Cinema y Radio Europe 2, seleccionaron las 10 películas más destacadas de la década.

Las películas que resultaron seleccionadas son:

- 1) "Fanny and Alexander", de Ingmar Bergman,
- 2) "París, Texas", de Win Wenders,
- 3) "Intervista", de Federico Fellini,
- 4) "The Purple Rose of Cairo", de Woody Allen,
- 5) "The Time of the Gypsies", de Emir Kusturica,
- 6) "The Sacrifice", de André Tarkovsvs-

ki,

7) "Once Upon a Time in America", de Sergio Leone,

8) "The Marriage of Maria Braun", de Rainer Fassbinder,

9) "Yeelen", de Suleimán Cisse, y

10) "Sauve qui peut la vie", de Jean Luc Godard.

La elección de las películas se basó en una encuesta entre los lectores y oyentes de la revista y radioemisora antes mencionadas.

En la selección, el jurado añadió una película adicional: "The Dead", del extinto director norteamericano John Huston.

CorDo CURIO court SCURT
Circuit
 CorDo CURIO court SCURT

DIRECTOR DE LA PUBLICACION
 PHILIPPE ROSSILLON

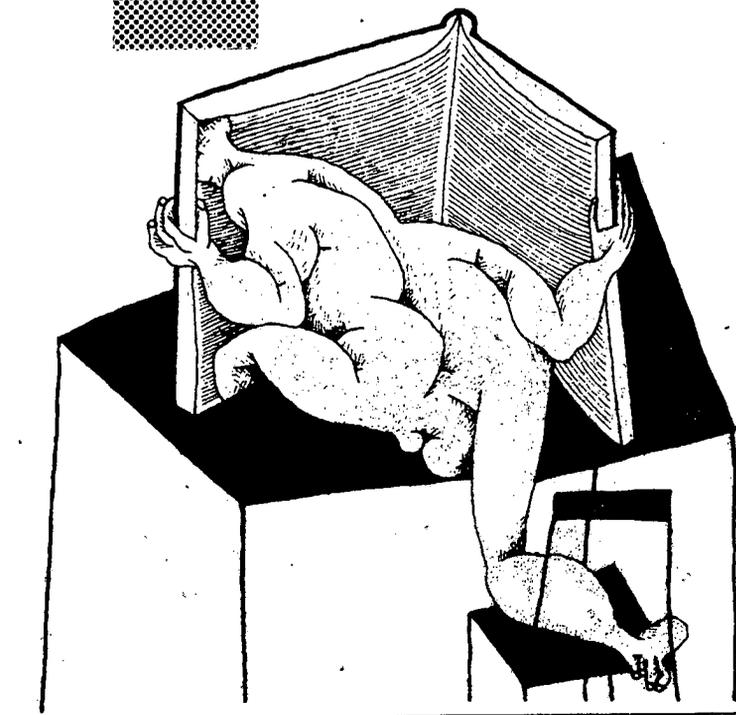
JEFE DE REDACCION
 JOELLE HULLEBROECK

14 bld ARAGO 75013 PARIS FRANCE
 TEL 4336444 TELEX 203946 F UNILAT

APELLIDO	
NOMBRE	
ORGANISMO	
FUNCIÓN	
DIRECCIÓN	
CÓDIGO POSTAL CIUDAD	
PAÍS	
TELÉFONO	

COMUNICACION

INDICE No. 61-68



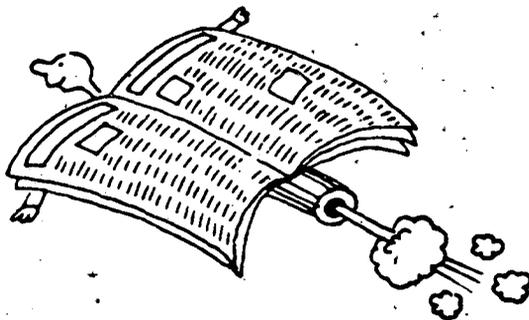
COMUNICACION INDICE Nº 61-68

Este es el cuarto índice de la revista COMUNICACION. El primero fue publicado como anexo en el número 41-42 (Primer trimestre del año 1983). El segundo índice se anexó al número 51-52 (1983-1985). El tercer índice se adjuntó al número 59-60 (1986-1987). Este cuarto incluye los números 61-68 (1988-1989).

En la primera parte se presenta un índice temático sobre comunicación con los descriptores en orden alfabético:

Descriptor - Fecha - Sección - Número - Página

En la segunda parte se presenta un índice geográfico sobre continentes y países. El orden alfabético de los continentes antecede al de los respectivos países. Dentro de cada descriptor geográfico los artículos siguen una secuencia cronológica.



INDICE TEMATICO	SECCIÓN	BOL.Nº	PAG.	
ANTROPOLOGIA				
1988	— El deporte en los libros. José Ignacio Rey	BIB	63	73-76
1988	— "Salto en el Atlántico" de María E. Esparragoza. Oscar Lucien Miguel A. Ortega	ART	64	62-68
ASPECTO ECONOMICO				
1988	— Con el cine venezolano: ¿no hay problema! Gustavo Hernández Díaz	ART	62	59-67
1988	— Olimpiadas, comercio y televisión. Inversiones estratégicas. Francisco Tremonti	ART	63	4-12
1988	— El deporte y las olimpiadas como negocio publicitario. José Martínez Terrero	ART	63	44-52
1988	— Estructura de los medios de difusión. Lulú Gíménez Angela Hernández	BIB	64	100-101
1989	— La potencialidad del espacio iberoamericano. Octavio Getino	ART	68	62-73
ASPECTO HISTORICO				
1988	— La construcción de América Látina. Tullo Hernández	ART	62	5-17
1989	-- América: apuntes sobre la creación de un continente Maritza Guaderrama H.	ART	67	39-45
ASPECTO JURIDICO				
1988	— Primeras Jornadas sobre as- pectos jurídicos de las tele- comunicaciones.	INF	62	120

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.	
ASPECTO POLITICO				
1988	— Los Sindicatos y los Medios de Comunicación Social. Geoff Walsh	ART	65-66	70-87
1988	— Por una política europea de las comunicaciones de masa. Cine-Medios, En.89	INF	65-66	108
CENSURA				
1989	— Cerrados canales de televisión.	INF	68	93
CENTRO DE COMUNICACION				
1988	— Lectura de los medios. Reseña de un encuentro. Carlos Correa	ART	64	79-84
CINE				
1988	— Spielberg y los derechos de autor	INF	61	121
1988	— Difusión cinematográfica del CONAC.	INF	61	123
1988	— Con el cine venezolano: ¿no hay problema! Gustavo Hernández Díaz	ART	62	59-67
1988	— IX Festival del nuevo cine latinoamericano. Walfredo Piñera	ART	62	68-72
1988	— Cine latinoamericano en Huelva Manuel Alcalá	ART	62	73-75
1988	— Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales. Octavio Getino	BIB	62	112-113
1988	— "La Oveja Negra". Premiada por los críticos de cine.	INF	62	116
1988	— Las olimpiadas en el cine.	INF	63	82
1988	— "Salto en el Atlántico". Un film de María Eugenia Esparragoza. Oscar Lucien Miguel Angel Ortega.	ART	64	62-68

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — La fiesta electoral. Julio Miranda	ART	64	77-78
1988 — Cine, Televisión y Video, en la Habana, Cuba.	INF	64	110-111
1989 — 40 Años de comunicación social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar.	BIB	65-66	103-104
1989 — Por una política europea de las comunicaciones de masa. Cine-Medios, En. 89	INF	65-66	108
1989 — Cine Iberoamericano en Huelva. Manuel Alcalá	INF	65-66	108-110
1989 — Foncine: aprobada su reestru- turación.	INF	65-66	110
1989 — Premios a los mejores films según la AVCC.	INF	65-66	110-111
1989 — Festival Nacional de cine infantil.	INF	65-66	111
1989 — El reto creativo Fernando Solana	ART	68	50-61
1989 — La potencialidad del espacio iberoamericano. Octavio Getino	ART	68	62-73
1989 — Convenio de Integración Cine- matográfica Iberoamericana. CACI	DOC	68	75-78
1989 — Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica. CACI	DOC	68	78-82
1989 — Acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematogra- fico Latinoamericano. CACI	DOC	68	82-83
1989 — Un año de cine en España. Angel A. Pérez Gómez	ART	68	32-39
1989 — Cine latinoamericano: profunda crisis Manuel Alcalá	ART	68	4-18
1989 — Visor. Malte Galán	BIB	68	86-87
1989 — Las 10 mejores películas de la década.	INF	68	96
1989 — Anotaciones sobre el cine indigenista Francisco Tremonti	ART	68	40-49

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.	
COMERCIO				
1988	— Olimpiadas, comercio y televisión. Inversiones estratégicas. Francisco Tremonti	ART	63	4-12
1988	— El deporte y las olimpiadas como negocio publicitario. José Martínez Terrero	ART	63	44-52
COMUNICACION				
1988	— Comunicación. La cuerda floja. Guillermo Rothsuh Villanueva	BIB	62	114-115
1988	— "Comunicación y Democracia". Declaración final de las jornadas convocadas por el Ateneo de Caracas.	DOC	63	67-72
1988	— Desarrollo de redes no guber- namentales.	INF	64	108
1988	— La reconstitución de ALAIC: de Barcelona a Florianópolis.	INF	65-66	105-107
COMUNICACION DE MASAS				
1988	— Por una política europea de las comunicaciones de masa. Cine-Medios, En. 89	INF	65-66	108
CRITICA				
1988	— Con el cine venezolano ¿no hay problema! Gustavo Hernández Díaz	ART	62	59-67
1988	— IX Festival del nuevo cine latinoamericano. Walfredo Piñera	ART	62	68-72
1988	— Cine latinoamericano en Huelva. Manuel Alcalá	ART	62	73-75
1988	— "Salto en el Atlántico". Un film de María Eugenia Esparragoza. Miguel Angel Ortega	ART	64	62-68

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — Cine latinoamericano en Huelva.	INF	65-66	108-110
1989 — Premios a los mejores films según la AVCC.	INF	65-66	110-111
1989 — Festival Nacional de cine infantil.	INF	65-66	111
1989 — Las 10 mejores películas de la década	INF	68	96

DERECHOS DE AUTOR

1988 — Propiedad intelectual y nuevas tecnologías: los denominados derechos afines o conexos. Esteban de la Puente García.	DOC	61	94-115
1988 — Congreso internacional sobre la protección de los derechos intelectuales del autor.	BIB	61	117-118
1988 — Spielberg y los derechos de autor	INF	61	121
1988 — Derecho de propiedad intelectual en pensum de estudios	INF	61	121
1988 — Emisoras de radio y derechos de autor.	INF	61	122
1988 — El Consejo de Europa y los medios de comunicación.	INF	63	73

DERECHOS HUMANOS

1989 — 24 periodistas asesinados en el Tercer Mundo	INF	68	94
---	-----	----	----

DOCUMENTACION

1988 — El futuro próximo del COMNET	INF	63	80-81
1988 — Desarrollo de redes no gubernamentales.	INF	64	108

EDUCACION

1988 — III Seminario latinoamericano de educación para la televisión.	INF	62	117-118
1988 — Televisión desde la recepción. Valerio Fuenzalida	ART	64	5-25

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Latinoamérica: algunas experiencias de educación para la TV. Josefa Vicente E. Ana Isabel Martell F.	ART	64	25-51
1988 — Educación audiovisual para la percepción activa. Gustavo Hernández	ART	64	51-61
1988 — Lectura de los medios. Reseña de un encuentro. Carlos Correa	ART	64	79-84
1988 — Pasar de la denuncia a la capacidad de producir.	INF	64	111
1989 — Sorpresiva encuesta Norteamericana: ignorancia geográfica	INF	65-66	105
EDUCACION DE MASAS			
1988 — Entre la etica y la imbecilidad. Luis Castro Leiva	ART	63	53-57
EFFECTO SOBRE EL PUBLICO			
1988 — La televisión y los escolares. Doris Pachano Rivera	BIB	61	116-117
1989 — La Campaña Electoral en los Medios Audiovisuales. Luis Britto García	ART	65-66	23-32
ESCUELA			
1988 — Universidad Católica (UCAB) ante la libertad de expresión	INF	61	120-121
1988 — "Comunicación y Democracia". Declaración final de las jornadas convocadas por el Ateneo de Caracas.	DOC	63	67-72
1988 — Apuntes: Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social.	BIB	64	97
1988 — UCAB: Cátedra Carlos Moros	INF	64	106
1989 — Encuesta de opinión calificada sobre recomendaciones al gobierno de Carlos Andrés Pérez.	BIB	65-66	100

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — 40 Años de Comunicación Social en Venezuela. Díaz Rangel , Eleazar	BIB	65-66	103-104
ÉTICA			
1988 — Entre la ética y la imbecilidad. Luis Castro Leiva	ART	63	53-57
IDEOLOGIA			
1988 — Mito y repetición. La ideología subrepticia de "300 Millones" J.M. Pérez Tornero	ART	62	48-58
1989 — Revolución Democrática o Reificación: un estudio de caso de cobertura a Nicaragua por programa televisivo Estadounidense. Leonardo Salazar Claudia Salazar	ART	65-66	33-47
1989 — La imagen del enemigo y la nueva mentalidad política. Andrei Melville	ART	65-66	62-69
IGLESIA			
1988 — Atentado contra "El Vigilante"	INF	63	78
1988 — El premio Simón Bolívar 1988, otorgado a la Vicaría de la Solidaridad de Chile.	INF	63	79
1988 — La iglesia electrónica. Jerry O'Sullivan Ryan.	DOC	64	85-96
1988 — La iglesia Electrónica: no basta señalar escándalos. Hugo A. Sman	DOC	65-66	96-99
IMPERIALISMO CULTURAL			
1988 — La USIS y su definición de diplomacia pública. José Egidio Rodríguez.	ART	64	34-42
1988 — La iglesia electrónica. Jerry O'Sullivan Ryan	DOC	64	85-96

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — Metodos de tergiversación Michael Parenti	ART	65-66	48-61
1989 — La iglesia electrónica: no basta señalar escándalos. Hugo Assman	DOC	65-66	96-99
INFORMACION			
1988 — Diplomacia venezolana e información. Rose Mary López Maya.	ART	62	43-47
1988 — España: imagen distorsionada de Sudamérica.	INF	62	122
1988 — Inversión informativa en la toma de posesión de CAP.	INF	64	109-110
1988 — El Amparo: la subversión discursiva de la verdad. Jesús María Aguirre	ART	65-66	5-22
1988 — Métodos de Tergiversación. Michael Parenti	ART	65-66	48-61
1989 — La imagen del enemigo y la nue- va mentalidad política. Andrel Melville	ART	65-66	62-69
1989 — Sorpresiva encuesta norteameri- cana: ignorancia geográfica	INF	65-66	105
1989 — Redalc: un puente entre América Latina y la red mundial de infor- mación.	INF	68	92
INFORMATICA			
1988 — La informatización legal de Venezuela. Dr. Herbert J. Corona	INF	61	24-47
INTEGRACION CULTURAL			
1988 — La construcción de América Latina. Tullo Hernández	ART	62	5-17
1988 — La radio en América Latina: expe- riencias autónomas. Carlos Correa	ART	62	18-27
1988 — Mito y repetición: la ideología su- brepticia de "300 Millones". J.M. Pérez Tornero	ART	62	48-58

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — La unión latinoamericana y del Caribe de radiodifusión. Alejandro Alfonso	DOC	62	85-103
1988 — España: imagen distorsionada de Sudamerica.	INF	62	122
1988 — Tres carabelas electrónicas de TV española.	INF	63	80
1988 — "Salto en el Atlántico". Un film de María Eugenia Esparragoza. Oscar Lucién Miguel Angel Ortega	ART	64	62-68
1989 — Por una política europea de las comunicaciones de masa. Cine-Medios, En.89	INF	65-66	108
1989 — Cine iberoamericano en Huelva. Manuel Alcalá	INF	65-66	108-109
1989 — Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstitución de ALAIC. Jesús María Aguirre	DOC	67	81-86
1989 — Integración cinematográfica	INF	67	89
1989 — Integración cultural latino-caribeña.	INF	67	92
1989 — III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas	INF	67	94-96
1989 — La potencialidad del espacio iberoamericano. Octavio Getino	ART	68	62-73
1989 — Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana. CACI	DOC	68	75-78
1989 — Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica. CACI	DOC	68	78-82
1989 — Acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano. CACI	DOC	68	82-83
1989 — II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revista de Comunicación y Cultura.	DOC	68	84-85

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — Redalc: un puente entre América Latina y la red mundial de información	INF	68	92

INVESTIGACION SOBRE LA COMUNICACION

1988 — Latinoamérica: algunas experiencias de educación para la TV. Josefa Vicente Ana Isabel Martell F.	ART	64	5-24
1988 — Educación audiovisual para la percepción activa. Gustavo Hernández Díaz	ART	64	51-61
1988 — Familia y televisión en Venezuela. Leoncio Barrios Gladys García	BIB	64	98-99
1988 — Apuntes: Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social.	BIB	64	97
1989 — Una tribuna para los Godos. Barroeta Lara, Julio	BIB	65-66	102-103
1989 — 40 Años de Comunicación Social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar	BIB	65-66	103-104
1989 — Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstitución de ALAIC Jesús María Aguirre	DOC	67	81-86

INVESTIGADOR

1988 — En homenaje a Sean McBride.	INF	61	119
1988 — América Latina: Utopía y comunicación (entrevista con Michele y Armand Mattelart) Andrés Cañizales	ART	62	18-33
1988 — Renace "ALAIC"	INF	63	77-78
1988 — La desaparición física de Ludovico Silva	INF	64	106

JOVEN

1988 — Familia y televisión en Venezuela. Leoncio Barrios Gladys García	BIB	64	98-99
---	-----	----	-------

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Educación audiovisual para la recepción activa. Gustavo Hernández Díaz	ART	64	51-61
LEGISLACION			
1988 — La galaxia sin ley: mitos y realidades de la desregulación comunicacional. Jesús María Aguirre	ART	61	5-23
1988 — La informatización legal de Venezuela. Herbert J. Corona.	ART	61	24-47
1988 — Propiedad intelectual y nuevas tecnologías: los denominados derechos afines o conexos. Esteban de la Puente García	DOC	61	94-115
1988 — Congreso internacional sobre la protección de los derechos intelectuales del autor.	BIB	61	117-118
1988 — Ley de sufragio: evasión de responsabilidades.	INF	62	119-120
1988 — Primeras jornadas sobre aspectos jurídicos de las telecomunicaciones.	INF	62	120
1988 — UCAB: cátedra Carlos Moros	INF	64	106
1988 — La televisión podrá llegar al lugar más apartado.	INF	64	107-108
1988 — Asociación para el estudio jurídico de las telecomunicaciones.	INF	64	108-109
1989 — 40 Años de comunicación social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar	BIB	65-66	103-104
1989 — El Colegio Nacional de Periodistas pide reforma constitucional	INF	67	90
LIBERTAD DE EXPRESION			
1988 — Marcha masiva por la libertad de expresión.	INF	61	119-120

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Universidad Católica (UCAB) ante la libertad de expresión	INF	61	120-121
1988 — El derecho a la denuncia.	INF	62	118-119
1988 — Ley de sufragio: evasión de responsabilidades.	INF	62	119-120
1988 — Atentado contra "El Vigilante"	INF	63	78
1989 — El Amparo: la subversión discursiva de la verdad.			
Jesús María Aguirre	ART	65-66	5-22
1989 — Agredido el cineasta Carlos Azpúrua.	INF	68	91-92
LIBRO			
1988 — Una de piratas...Apuntes sobre la situación del libro.			
Alberto Barrera	ART	61	82-88
1988 — El deporte en los libros.			
José Ignacio Rey	BIB	63	73-76
1989 — Venta de editorial "América"	INF	65-66	111-112
MEDIOS DE COMUNICACION			
1988 — Estructura de los medios de difusión en Venezuela.			
Lulú Giménez			
Angela Hernández	BIB	64	100-101
1989 — Los Sindicatos y los Medios de Comunicación Social.			
Geoff Walsh	Art	65-66	70-87
1989 — 40 años de Comunicación Social en Venezuela.			
Díaz Rangel, Eleazar	BIB	65-66	103-104
1989 — La reconstitución de ALAIC de Barcelona a Florianópolis.	INF	65-66	105-107
METODOLOGIA			
1988 — Mediaciones en la recepción televisiva.			
Guillermo Orozco Gómez	ART	64	69-76
1989 — Encuesta de opinión calificada sobre recomendaciones al gobierno de Carlos Andrés Pérez.	BIB	65-66	100

MONOPOLIO

1988	— La galaxia sin ley: mitos y realidades de la desregulación comunicacional. Jesús María Aguirre.	ART	61	5-23
1988	— La industria discográfica y los videoclips en Venezuela. Olga Valentina Ríos	ART	61	56-61
1988	— Iberoamérica dentro del sistema fonográfico mundial.	ART	61	62-73
1988	— La Sony compra a la CBS	INF	61	121
1988	— El béisbol por radio. Zenaida Hernández.	ART	63	39
1988	— "Estructura de los medios de difusión en Venezuela". Lulú Giménez Angela Hernández	BIB	64	9-101
1989	— Venta de editorial "América"	INF	65-66	111-112

MUSICA

1988	— El videoclip: entre el postmodernismo y el "Star- System". Yves Picard	ART	61	48-55
1988	— La industria discográfica y los videoclips en Venezuela. Olga Valentina Ríos	ART	61	56-61
1988	— Iberoamérica dentro del sistema fonográfico mundial. Daniel E. Jones	ART	61	62-73
1988	— La competencia por un mejor sonido: el DAT Francisco Tremonti	ART	61	74-81
1988	— La Sony compra a la CBS	INF	61	121

NIÑO

1988	— Familia y televisión en Venezuela. Leoncio Barrios Gladys García	ART	64	98-99
------	--	-----	----	-------

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Latinoamérica: algunas experiencias de educación para la TV. Josefa Vicente Ana Isabel Martell	ART	64	25-50
OPINION PUBLICA			
1989 — Los Sindicatos y los Medios de Comunicación Social. Geoff. Walsh	ART	65-66	70-87
PERIODISMO			
1988 — De las gradas al sofá: deporte y medios. Robin Wilkinson (traducción: Jesús María Aguirre).	ART	63	13-21
1989 — El día que bajaron los cerros. Varios autores y fotógrafos periodistas de El Nacional.	BIB	65-66	101-102
1989 — Una tribuna para los Godos. Barroeta Lara, Julio	BIB	65-66	103-104
PERIODISTA			
1988 — UCAB: cátedra Carlos Moros	INF	64	106
1989 — 24 periodistas asesinados en el Tercer Mundo.	INF	68	94
POLITICA			
1988 — La USIS y su definición de diplomacia pública. José E. Rodríguez.	ART	62	34-42
1988 — Diplomacia venezolana e información. Rose Mary López Maya	ART	62	43-47
1988 — La Máscara del Poder. Consignas electorales: el grado cero de la ideología. Luis Brito García	ART	62	76-84

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Ley de sufragio: evasión de responsabilidades.	INF	62	119-120
1988 — Balance político de las olimpiadas. Ted Córdova - Claire	ART	63	58-61
1988 — Medio siglo de populismo: el discurso soy yo. Luis Britto García	ART	63	62-65
1989 — El Amparo: la subversión discursiva de la verdad. Jesús María Aguirre	ART	65-66	5-22
1989 — La campaña electoral en los Medios Audiovisuales. Luis Britto García	ART	65-66	23-32
1989 — Revolución Democrática o Reificación: un estudio de caso de la cobertura a Nicaragua por un programa televisivo Estadounidense. Leonardo Salazar Claudia Salazar	ART	65-66	33-47
1989 — Métodos de tergiversación. Michael Parenti	ART	65-66	48-61
1989 — Proceso a las encuestas. Anibal Romero	ART	65-66	92-95
1989 — SNTP: Cuartilla ganó las elecciones	INF	65-66	112
1989 — Encuesta de opinión calificada sobre recomendaciones al gobierno de Carlos Andrés Pérez. Universidad Central de Venezuela	BIB	65-66	100

POLITICA DE LA COMUNICACION

1988 — Primera reunión del Comité Operativo de Ingeniería de la ULCRA. (febrero 15 al 18 de 1988)	BIB	62	104-111
1988 — Comunicación: la cuerda floja.	BIB	62	115

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — El Consejo de Europa y los medios de comunicación.	INF	63	77
1988 — "Comunicación y Democracia". Declaración final de las Jornadas convocadas por el Ateneo de Caracas.	DOC	63	67-72
1988 — El futuro próximo del COMNET.	INF	63	80
1988 — Aún es temprano para una ley de informática.	INF	63	83
1989 — La reconstitución de ALAIC: de Barcelona a Florianopolis.	INF	65-66	105-107
POLITICA INTERNACIONAL			
1988 — La USIS y su definición en la diplomacia pública. José Egidio Rodríguez	ART	62	34-42
1988 — Imagen y política internacional. José Egidio Rodríguez	BIB	62	112
1989 — Revolución Democrática o Reificación: un estudio de caso de cobertura a Nicaragua por un programa televisivo Estadounidense. Leonardo Salazar Claudia Salazar	ART	65-66	33-47
1989 — La imagen del enemigo y la nueva mentalidad política. Andrei Melville	ART	65-66	62-69
PRENSA			
1988 — "Estructura de los medios de difusión en Venezuela" Giménez Lulú Hernández Angela	BIB	64	99-101
1989 — El Colegio Nacional de Periodistas pide reforma constitucional.	INF	67	90

PRENSA ESCRITA

1988	— De las gradas al sofá: deporte y medios. Robin Wilkinson (traducción: Jesús María Aguirre).	ART	63	13-21
1988	— El béisbol en la prensa venezolana. Soraya Castellano José Antonio Rublcco	ART	63	22-38
1989	— El día que bajaron los cerros. Varios autores y fotografías periodistas de El Nacional.	BIB	65-66	101-102
1989	— 40 años de Comunicación Social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar.	BIB	65-66	103-104
1989	— SNTP: Cuartilla ganó las elecciones.	INF	65-66	112
1989	— Aumento de precio en los periódicos.	INF	68	91

PROPAGANDA POLITICA

1988	— La USIS y su definición de diplomacia pública. José Egidio Rodríguez.	ART	62	34-42
1988	— La Máscara del Poder. Consignas electorales: el grado cero de la ideología. Luis Britto García	ART	62	76-84
1988	— Ley de sufragio: evasión de responsabilidades.	INF	62	119-120
1989	— La Campaña Electoral en los Medios Audiovisuales. Luis Britto García	ART	65-66	23-32
1989	— Los costos detrás del voto. Carlos Correa	ART	65-66	88-91
1989	— Proceso a las encuestas. Aníbal Romero	ART	65-66	92-95

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.	
PROGRAMA DE TELEVISION				
1988	— La televisión y los escolares, Doris Pachano Rivera	BIB	61	116-117
1988	— Brasil: fútbol en las tele- novelas.	INF	63	79-80
1989	— Revolución Democrática o Reificación: un estudio de caso de cobertura a Nicaragua por un progra- ma televisivo Estadouni- dense. Leonardo Salazar Claudia Salazar	ART	65-66	33-47
1989	— "Sábado Sensacional" Angel Gerardo Chacón	ART	67	71-80
PROVINCIA				
1989	— Provincia: insatisfacción por los servicios públicos.	INF	68	92-93
PUBLICIDAD				
1988	— El béisbol por radio. Zenaida Hernández	ART	63	39-43
1988	— El deporte y las olímpia- das como negocio publicitario. José Martínez Terrero	ART	63	44-52
1989	— 40 años de comunicación social en Venezuela. Eleazar Díaz Rangel	BIB	65-66	103-104
PUBLICO				
1988	— Con el cine venezolano: ¿no hay problema! Gustavo Hernández	ART	62	59-67
1988	— IX Festival del Nuevo Ci- ne Latinoamericano. Walfredo Piñera	ART	62	68-72

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — Encuesta de opinión calificada sobre recomendaciones al gobierno de Carlos Andrés Pérez.	BIB	65-66	100
RACISMO			
1988 — "Salto en el Atlántico". Un film de María Eugenia Esparragoza. Oscar Lucien Miguel Angel Ortega	ART	64	62-68
1989 — América: apuntes sobre la creación de un continente Maritza Guaderrama H.	ART	67	39-45
RADIO			
1988 — La nueva radio. Alberto Díaz Mancisidor. Victor Urrutia	BIB	61	116
1988 — Emisoras de radio y derechos.	INF	61	122
1988 — La radio en América Latina. Carlos Correa	ART	62	18-27
1988 — La Unión Latinoamericana y del Caribe de Radiodifusión. Alejandro Aifonso	DOC	62	85-103
1988 — Las radios comunitarias del mundo se reúnen en Nicaragua.	INF	62	120-121
1988 — El béisbol por radio. Zenaida Hernández	ART	63	39-43
1988 — Nuevas aportaciones sobre la historia de la radio española.	BIB	64	101-103
1989 — 40 años de comunicación social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar	BIB	65-66	103-104
1989 — Inaugurada la Televisora Regional del Táchira.	INF	68	95

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL. N°	PAG.
RADIO EDUCATIVA			
1988 — La radio en América Latina: experiencias autónomas. Carlos Correa	ART	62	18-27
RADIODIFUSION			
1988 — La Unión Latinoamericana y del Caribe de Radiodifusión. Alejandro Alfonso	DOC	62	85-103
1988 — El Consejo de Europa y los medios de comunicación.	INF	63	77
RECEPCION ACTIVA (Percepción)			
1988 — Televisión desde la recepción. Valerio Fuenzalida	ART	64	5-24
1988 — Latinoamérica: algunas experiencias de educación para la TV. Josefa Vicente E. Ana Isabel Martell F.	ART	64	25-50
1988 — Educación audiovisual para la percepción activa. Gustavo Hernández Díaz.	ART	64	51-61
1988 — Mediaciones en la recepción televisiva. Guillermo Orozco Gómez	ART	64	69-76
1988 — Lectura de los medios-Reseña de un encuentro. Carlos Correa	ART	64	79-84
1988 — Propuesta Educativa para la Formación de Televidentes Críticos (tercera etapa de la Escuela Básica)	ART	64	97-98
1988 — Pasar de la denuncia a la capacidad de producir.	INF	64	111
1989 — El Amparo: la subversión discursiva de la verdad Jesús María Aguirre	ART	65-66	5-22
1989 — La imagen del enemigo y la nueva mentalidad política. Andrei Melville	ART	65-66	62-69

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — La Iglesia Electrónica: no basta señalar escándalos. Hugo Assman	DOC	65-66	96-99
REVISTA			
1989 — Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstitución de ALAIC. Jesús María Aguirre	DOC	67	81-86
1989 — II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura.	DOC	68	84-85
1989 — Visor. Maite Galán	BIB	68	86-87
SATELITE DE COMUNICACION			
1988 — I Reunión del Comité Operativo de Ingeniería de la ULCRA.	DOC	62	104-111
1988 — Tres carabelas electrónicas de TV española.	INF	63	80
1988 — La televisión podrá llegar al lugar más apartado.	INF	64	107-108
SEMIOLOGIA			
1988 — El videoclip: entre el post-modernismo y el "star-system". Yves Picard	ART	61	24-48
1988 — Mito y repetición: la ideología subrepticia de "300 Millones". J.M. Pérez Tornero	ART	62	48-58
1988 — De las gradas al sofá: deporte y medios. Robin Wilkinson (traducción: Jesús María Aguirre)	ART	63	13-21
1989 — La campaña electoral en los Medios Audiovisuales. Luis Britto García	ART	65-66	23-32

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1989 — Las Postales: signos del paisaje. Rocco Mangieri	ART	67	5-11
1989 — No sólo palabras. Una aproximación semiótica del arte de narrar. Daniel Mato	ART	67	12-22
1989 — El Acto del Habla en el Teatro. Santiago García	ART	67	23-38
1989 — La ciudad como comunicación. Armádo Silva Téllez	ART	67	46-62
1989 — El Graffiti. Un diálogo democrático. Oscar Collazos	ART	67	63-65
1989 — El Submundo del Recluso y sus relatos: El Graffiti, El Código y El Amor Kalinina Ortega	ART	67	66-71
TEATRO			
1989 — El acto de habla en el teatro. Santiago García	ART	67	23-38
TELEVISION			
1988 — Canal 10: la guerra por la torta publicitaria. Berta Brito	ART	61	89-93
1988 — La Televisión y los Escolares. Doris Pachano Rivera	BIB	61	116-117
1988 — Mito y Repetición: la ideología subrepticia de "300 Millones". J.M. Pérez Tornero	ART	62	48-58
1988 — La Unión Latinoamericana y del Caribe de Radiodifusión.	DOC	62	85-103
1988 — Televisión por suscripción en Venezuela.	INF	62	116-117
1988 — III Seminario Latinoamericano de Educación para la televisión.	INF	62	117-118

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
1988 — Olimpíadas, Comercio y Televisión. Inversiones y estrategias. Francisco Tremonti.	ART	63	4-12
1988 — De las gradas al sofá: deportes y medios. Robin Wilkinson (Traducción : Jesús María Aguirre)	ART	63	13-21
1988 — Brasil: fútbol en las telenovelas	INF	63	79
1988 — Tres carabelas electrónicas de TV española.	INF	63	80
1988 — Televisión desde la recepción.	ART	64	5-24
1988 — Latinoamérica: algunas experiencias de Educación para la TV. Josefa Vicente E. Ana Isabel Martell F.	ART	64	25-50
1988 — Mediaciones en la recepción televisiva. Guillermo Orozco Gómez	ART	64	69-76
1988 — Familia y Televisión en Venezuela. Leoncio Barrios Gladys García	BIB	64	98-99
1988 — La Televisión podrá llegar al lugar más apartado.	INF	64	107-108
1988 — Un canal de TV en Oriente.	INF	64	109
1989 — La campaña electoral en los medios audiovisuales. Luis Britto García	ART	65-66	23-32
1989 — Revolución Democrática Reificación: un estudio de caso de la cobertura a Nicaragua por un programa televisivo Estadounidense. Leonardo Salazar Claudia Salazar	ART	65-66	33-47
1989 — 40 años de comunicación social en Venezuela. Díaz Rangel, Eleazar	BIB	65-66	103-104
1989 — Visor. Maite Galán	BIB	68	86-87

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL. Nº	PAG.
-----------------	---------	---------	------

1989	— Provincia: insatisfacción por los servicios públicos.	INF	68	92-93
1989	— Cerrados canales de televisión.	INF	68	93
1989	— Las televisiones no tendrán fronteras en la comunidad europea.	INF	68	94-95

TECNOLOGIA

1988	— La galaxia sin ley: mitos y realidades de la desregulación comunicacional. Jesús María Aguirre	ART	61	5-23
1988	— La competencia por un mejor sonido: el DAT Francisco Tremonti	ART	61	74-81
1988	— Propiedad intelectual y nuevas tecnologías: los denominados derechos afines o conexos. Esteban de la Puente García.	DOC	61	94-115
1988	— I Reunión del Comité Operativo de Ingeniería de la ULCRA. (febrero 15 al 18 de 1988).	DOC	62	104-111

TELEVIDENTE

1988	— Televisión desde la recepción. Valerio Fuenzalida	ART	64	5-24
1988	— Mediaciones en la recepción televisiva. Guillermo Orozco Gómez	ART	64	69-76
1988	— "Propuesta Educativa para la Formación de Televidentes Críticos", (tercera etapa de la Escuela Básica).	BIB	64	85-96
1988	— La Iglesia Electrónica. Jerry O'sullivan Ryan	DOC	64	97-98
1989	— La Iglesia Electrónica: no basta señalar escándalos. Hugo Assman	DOC	65-66	96-99

INDICE TEMATICO	SECCION	BOL.Nº	PAG.
UNESCO			
1988 — En Homenaje a Sean Mc Bride.	INF	61	119
1988 — El futuro próximo del COMNET.	INF	63	80

VIDEO CASSETTE/ VIDEO DISCO.

1988 — El videoclip: entre el post modernismo y el "star- system". Yves Picard	ART	61	48-55
1988 — La industria discográfica y los videoclips en Vene- zuela. Olga Valentina Ríos	ART	61	56-61

INDICE GEOGRAFICO	SECCION.	BOL.No.	PAG
-------------------	----------	---------	-----

ASIA

COREA DEL SUR

1988 — (Comercio)	ART	63	4-12
-------------------	-----	----	------

JAPON

1988 — (Monopolio)	INF	61	121
— (Música)	INF	61	121

HEMISFERIO OCCIDENTAL

1988 — (Legislación)	ART	61	5-23
----------------------	-----	----	------

LATINOAMERICA

1988 — (Música)	ART	61	62-73
— (Integración cultural)	ART	62	5-17
— (Radio Educativa)	ART	62	18-27

INDICE GEOGRAFICO		SECCION	BOL.Nº	PAG.
LATINOAMERICA				
1988	— (Investigador)	ART	62	27-34
	— (Cine)	ART	62	68-72
	— (Cine)	ART	62	73-75
	— (Radiodifusión)	ART	62	85-104
	— (Política de la Comunicación)	ART	62	104-111
	— (Cine)	BIB	62	112-113
	— (Educación)	INF	62	117-118
	— (Investigador)	INF	63	77-78
	— (Documentación)	INF	64	108
1989	— (Comunicación)	INF	65-66	105-107
	— (Medios de Comunicación)	INF	65-66	105-107
	— (Política de la Comunicación)	INF	65-66	105-107
	— (Cine)	INF	65-66	105-107
	— (Crítica)	INF	65-66	105-107
	— (Integración Cultural)	INF	65-66	105-107
	— (Aspecto Histórico)	ART	67	39-45
	— (Integración Cultural)	DOC	67	81-86
	— (Investigación)	DOC	67	81-86
	— (Revista)	DOC	67	81-86
	— (Cine)	INF	67	89
	— (Integración Cultural)	INF	67	89
	— (Integración Cultural)	INF	67	92
	— (Cine)	INF	67	94-96
	— (Integración Cultural)	INF	67	94-96
	— (Cine)	ART	68	4-18
	— (Aspecto Económico)	ART	68	62-73
	— (Cine)	ART	68	40-49
	— (Cine)	DOC	68	75-78
	— (Integración Cultural)	DOC	68	75-78
	— (Cine)	DOC	68	78-82
	— (Integración Cultural)	DOC	68	78-82
	— (Cine)	DOC	68	82-83
	— (Integración Cultural)	DOC	68	82-83
	— (Integración Cultural)	DOC	68	84-85
	— (Revista)	DOC	68	84-85
	— (Derechos Humanos)	INF	68	94
	— (Periodista)	INF	68	94
	— (Cine)	INF	68	96
	— (Información)	INF	68	92

INDICE GEOGRAFICO		SECCION	BOL.Nº	PAG.
AMERICA DEL NORTE				
ESTADOS UNIDOS				
1988	— (Derechos de Autor)	INF	61	121
	— (Imperialismo Cultural)	ART	62	34-42
	— (Política Internacional)	ART	62	34-42
	— (Televidente)	DOC	64	97-98
1989	— (Imperialismo)	ART	65-66	48-61
	— (Información)	ART	65-66	48-61
	— (Política)	ART	65-66	48-61
	— (Iglesia)	DOC	65-66	96-99
	— (Imperialismo Cultural)	DOC	65-66	96-99
	— (Tecnología)	DOC	65-66	96-99
	— (Televidente)	DOC	65-66	96-99
	— (Percepción Activa)	DOC	65-66	96-99
	— (Educación)	INF	65-66	105
	— (Información)	INF	65-66	105
AMERICA CENTRAL				
EL CARIBE				
1988	— (Integración Cultural)	DOC	62	85-103
CUBA				
1988	— (Cine)	INF	64	110-111
NICARAGUA				
1988	— (Comunicación)	BIB	62	114-115
	— (Radio)	INF	62	120-122
1989	— (Ideología)	ART	65-66	62-69
	— (Política)	ART	65-66	62-69
	— (Política Internacional)	ART	65-66	62-69
	— (Programa de Televisión)	ART	65-66	62-69
	— (Televisión)	ART	65-66	62-69

ÍNDICE GEOGRÁFICO		SECCION	BOL.Nº	PAG.
AMERICA DEL SUR				
ARGENTINA				
1989	— (Cine)	ART	68	50-61
BRASIL				
1988	— (Televisión)	INF	63	79-80
1989	— (Comunicación)	INF	67	93
	— (Integración Cultural)	INF	67	93
CHILE				
1988	— (Iglesia)	INF	63	79
COLOMBIA				
1989	— (Prensa)	INF	67	90
	— (Cine)	ART	68	25-31
VENEZUELA				
1988	— (Informática)	ART	61	24-47
	— (Legislación)	ART	61	24-47
	— (Monopolio)	ART	61	56-61
	— (Música)	ART	61	56-61
	— (Video Cassette/Video Disco)	ART	61	56-61
	— (Información)	ART	62	43-47
	— (Política)	ART	62	43-47
	— (Cine)	ART	62	59-67
	— (Prensa Escrita)	ART	63	22-38
	— (Cine)	ART	64	62-68
	— (Racismo)	ART	64	62-68
	— (Investigación)	BIB	64	98-99
	— (Joven)	BIB	64	98-99
	— (Niño)	BIB	64	98-99
	— (Monopolio)	BIB	64	99-101
	— (Prensa)	BIB	64	99-101
1989	— (Información)	ART	65-66	5-22
	— (Libertad de Expresión)	ART	65-66	5-22

INDICE GEOGRAFICO

SECCION

BOL. Nº 34 35 36 PAG.

VENEZUELA

1989	— (Política)	ART	65-66	5-22
	— (Recepción Activa)	ART	65-66	5-22
	— (Efecto sobre el público)	ART	65-66	23-32
	— (Política)	ART	65-66	23-32
	— (Propanga política)	ART	65-66	23-32
	— (Semiología)	ART	65-66	23-32
	— (Televisión)	ART	65-66	23-32
	— (Propanganda Política)	ART	65-66	88-91
	— (Política)	ART	65-66	92-95
	— (Proceso a las encuestas)	ART	65-66	92-95
	— (Escuela)	BIB	65-66	100
	— (Metodología)	BIB	65-66	100
	— (Público)	BIB	65-66	100
	— (Periodismo)	BIB	65-66	101-102
	— (Prensa Escrita)	BIB	65-66	101-102
	— (Investigación)	BIB	65-66	102-103
	— (Periodismo)	BIB	65-66	102-103
	— (Cine)	BIB	65-66	103-104
	— (Investigación sobre la Comunicación)	BIB	65-66	103-104
	— (Escuela)	BIB	65-66	103-104
	— (Legislación)	BIB	65-66	103-104
	— (Prensa)	BIB	65-66	103-104
	— (Publicidad)	BIB	65-66	103-104
	— (Radio)	BIB	65-66	103-104
	— (Televisión)	BIB	65-66	103-104
	— (Cine)	INF	65-66	110
	— (Cine Critica)	INF	65-66	110-111
	— (Cine)	INF	65-66	111
	— (Critica)	INF	65-66	111
	— (Aspecto Económico)	INF	65-66	111-112
	— (Libro)	INF	65-66	111-112
	— (Monopolio)	INF	5-66	111-112
	— (Política)	INF	65-66	112
	— (Prensa)	INF	65-66	112
	— (Semiología)	ART	67	12-22
	— (Cine)	ART	68	19-24

EUROPA

1988	— (Derecho de autor)	INF	63	77
------	----------------------	-----	----	----

EUROPA

1989	— (Aspecto Político)	INF	65-66	108
	— (Cine)	INF	65-66	108
	— (Comunicación de masas)	INF	65-66	108
	— (Integración Cultural)	INF	65-66	108
	— (Televisión)	INF	68	94-95

ESPAÑA

1988	— (Información)	ART	62	48-58
	— (Integración Cultural)	ART	62	48-58
	— (Semiología)	ART	62	48-58
	— (Integración Cultural)	INF	62	122
	— (Política de la Comunicación)	INF	62	77
	— (Satélite de Comunicación)	INF	63	80
	— (Radio)	BIB	64	101-103
	— (Ideología)	INF	64	109-110
	— (Aspecto Económico)	INF	65-66	111-112
	— (Libro)	INF	65-66	111-112
	— (Monopolio)	INF	65-66	111-112
1989	— (Tecnología)	INF	67	91
	— (Cine)	ART	68	32-39

SUMARIO

PRESENTACION	3
ESTUDIOS	
* Cine Latinoamericano: profunda crisis <i>Manuel Alcalá</i>	4
Anexo: Filmes ganadores en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 1979-1989)	12
* Cine Venezolano : ¿Una quimera? <i>Oscar Lucien</i>	19
* Cine Colombiano: El anuncio de una muerte crónica <i>Sandro Romero Rey</i>	25
* Un año de cine en España <i>Angel A. Pérez Gómez</i>	32
* Anotaciones sobre el Cine Indigenista <i>Francisco Tremonti</i>	40
* "El Reto Creativo" <i>Fernando Solana</i>	50
* La Potencialidad del Espacio Iberoamericano <i>Octavio Getino</i>	62
DOCUMENTOS	74
* Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana	75
* Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica	78
* Acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano	82
* II Encuentro Iberoamericano de Editores de Revistas de Comunicación y Cultura	84
GUIA BIBLIOGRAFICA	86
INFORMACIONES	91
INDICE No. 61-68	1



Revista COMUNICACION
Centro Gumilla
Edificio Centro Valores, Local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838. CARACAS 1010-A
Telf. 563.5096
VENEZUELA

Bs. 60,00