

Chasqui

Revista Latinoamericana
de Comunicación

No. 43 - OCTUBRE 1992

Director

Asdrúbal de la Torre

Editor

Gino Lofredo

Consejo Editorial

Jorge Mantilla

Edgar Jaramillo

Thomas Nell

Nelson Dávila

**Consejo de Administración de
CIESPAL**

Presidente, Tiberio Jurado, Rector de la
Universidad Central del Ecuador.

Eduardo Peña Triviño,

Ministro de Educación

Luis Castro, UNP

Fernando Chamorro, UNESCO.

Flavio de Almeida Sales, OEA.

Rubén Astudillo,

Mín. Relaciones Exteriores.

Rodrigo Rangles, Min. Educación.

Louis Hanna, AER.

Alba Chávez de Alvarado, Universidad

Estatad de Guayaquil

Asistente de Edición

Martha Rodríguez

Portada

Dayuma, Jaime Pozo

Impreso

Editorial QUIPUS - CIESPAL

Servicios Especiales de AFP, IPS,

OIP, IJI

Chasqui es una publicación de CIESPAL
que se edita con la colaboración de la
Fundación Friedrich Ebert de Alemania

Apartado 17-01-584. Quito, Ecuador
Telf. 544-624. Telex: 22474 CIESPL ED.
Fax (593-2) 502-487

Los artículos firmados no expresan
necesariamente la opinión de CIESPAL o
de la redacción de *Chasqui*.



CINE, VIDEO Y FOTOGRAFIA

La producción de cine y
audiovisuales atraviesa por
una extraña crisis de
crecimiento y contracción. Las
innovaciones técnicas y la
apertura de mercados crean
oportunidades sin precedentes.

- 4 El cine y el Estado mexicano,
Eduardo de la Vega Alfaro
- 7 La escurridiza integración del
cine latinoamericano, *Joëlle
Hullebroeck*
- 11 ¿Qué cine está en crisis?,
Gino Lofredo
- 12 Video popular y
democratización del discurso,
Paulo de Tarso Riccardi
- 13 Regina Festa y la TV de los
trabajadores, *Kintto Lucas*
- 15 Los culebrones trepan en
España, *Daniel E. Jones*
- 18 El arte fotográfico para
comunicar el pasado,
Alexandra Ayala Marín

ENTREVISTAS

- 23 Eliseo Subiela: Animarse a
volar, *Adriana Schettini*
- 27 Gilberto Gil: La magia de la
comunicación, *Kintto Lucas*

PERIODISMO CIENTIFICO

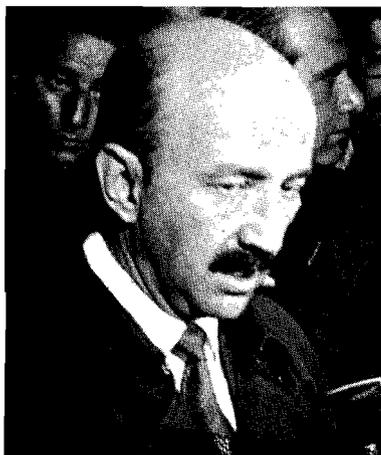
Son pocos los aspectos de la
vida cotidiana que escapan
al impacto de la ciencia y la
tecnología. Pero los periodistas
carecen aún de la formación
especializada para incorporar
esta perspectiva de la realidad.
Dedicamos esta sección a
Aristides Bastidas, pionero del
periodismo científico en América
Latina y Presidente de Honor de
la Asociación Internacional de
Periodismo Científico. *Aristides
Bastidas* falleció los primeros
días de octubre en Caracas.

- 29 Divulgando ciencia y técnica,
Sergio Prenafeta Jenkin
- 34 Completando el círculo,
Manuel Calvo Hernando
- 39 Brasil: Ganando espacios en
la sociedad industrial, *Julio
Abramczyk*
- 41 Venezuela: Acumulando
experiencias, *Luis Moreno
Gómez*
- 42 Costa Rica: Formación
especializada, *Marcela
Guzmán O.*
- 44 Colombia: Aumenta la
demanda de divulgación
científica, *Antonio Cacua
Prada*

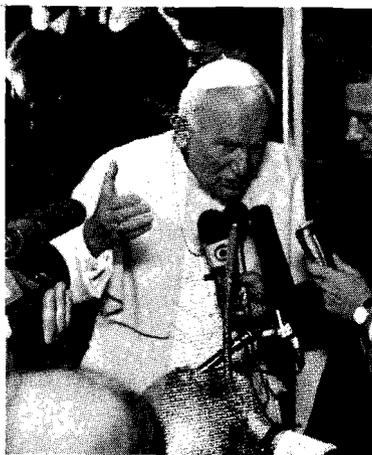


MEDIOS EN TRANSICION

Los cambios en curso desafían las generalizaciones. En toda la región se acumulan experiencias de signos contradictorios y enriquecedora diversidad.



- 46 México: Desastre urbano y renovación en los medios, *Carlos Luna Cortés*
- 51 Crónicas del fin del mundo, *Rosana Reguillo*
- 52 Puerto Rico, Estado 51: Cultura boricua y asimilación política, *Eliut Flores Caraballo*
- 54 Colombia: Mercados regionales y medios, *Humberto López López*
- 56 La Escobarización del periodismo colombiano, *Enrique Santos Molano*
- 57 Venezuela: La pantalla omnipresente, *Marcelino Bisbal*
- 61 Bill Cosby es argentino, *Gino Lofredo*
- 62 Chile: La pendiente democratización de la prensa, *Gustavo González*
- 65 La formación del comunicador posmoderno, *Hernando Bernal Alarcón*



ESTRATEGIAS

Aumenta la prioridad de la reforma de las comunicaciones en la agenda política latinoamericana. Desde diversos frentes sociales surgen y maduran nuevas estrategias de cambio. La amplia participación y la búsqueda de consenso determinan su viabilidad.

- 68 Nuevas estrategias de cambio, *Robert White*
- 72 La Iglesia Católica ante la revolución en las comunicaciones, *Documento Pastoral*



- 76 El mensaje y el mensajero, *Andrés León Calderón*
- 78 Se comunican los investigadores, *Rafael Roncagliolo*
- 80 Avances en la investigación, *José Marques de Melo*
- 81 Los desafíos del libre comercio, *Elizabeth Fox*

ACTIVIDADES DE CIESPAL

- 83 Asdrúbal de la Torre: CIESPAL y la transformación de las comunicaciones

AUTOCRITICAS Y CONTRAPUNTOS

- 87 Misión Imposible, *Allan Castelnuovo*
- 89 Desvíos, errores y omisiones, *Alexis Naranjo*

TENDENCIAS

- 90 Las radios comunitarias

UNICEF

- 93 Los niños de las Américas
- 96 Las caras de la violencia

- 98 RESEÑAS

NUESTRA PORTADA

El acrílico *Interior de bus*, es de la pintora ecuatoriana Dayuma.

Local para la práctica artística.
República de El Salvador 734,
Quito. Ecuador
Telf. (5932) 247-862

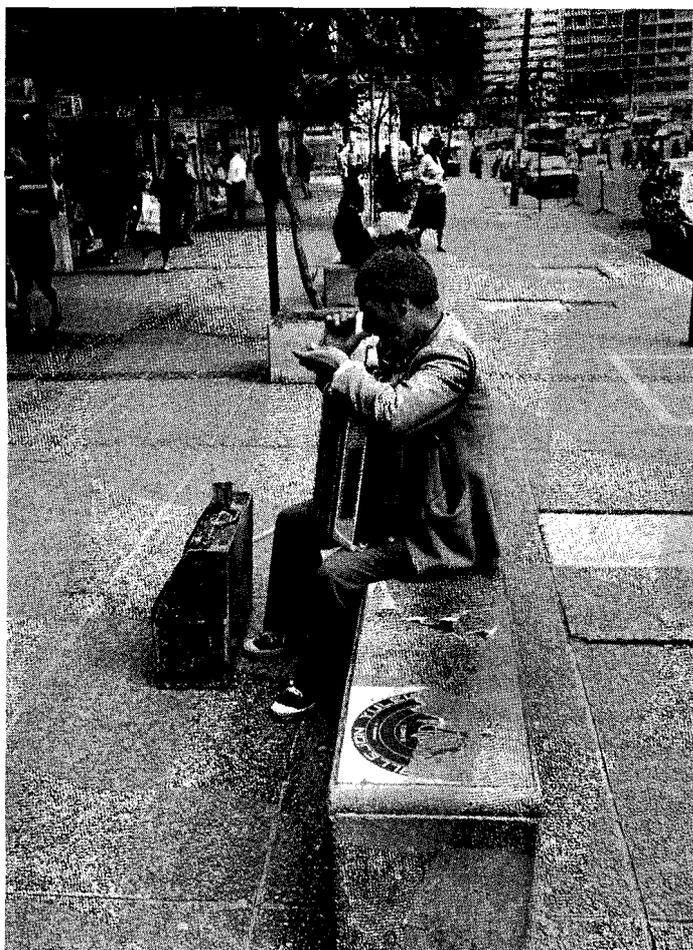
Eliseo Subiela:

Animarse a Volar

Hay desazón entre los cineastas de América Latina.

Sin embargo, se sigue creando, y el cine del continente sigue cosechando lauros a nivel internacional.

Es el caso de El lado oscuro del corazón del argentino Eliseo Subiela, que obtuvo el Gran Premio de las Américas en el Festival de Montreal. Subiela se hizo conocer internacionalmente con su largometraje Hombre mirando al sudeste. En esta entrevista habla sobre la libertad de un cine donde la poesía y el sentimiento son los privilegiados.



Oscar Bonilla, Uruguay

Escena callejera, Avenida 18 de julio, Montevideo

El arte tiene que ser necesariamente subversivo, si no es sólo laborterapia en un manicomio", dice un escultor en *El lado oscuro del corazón*. Y coherente con lo que él mismo puso en boca de ese personaje, Subiela asegura que "en este film pateé el tablero". Con tres largometrajes en su carrera: *La conquista del paraíso*,

ADRIANA SCHETTINI, argentina. Premio Latinoamericano de Periodismo José Martí, 1988. Esta entrevista se publicó en la revista *Señales* en junio de 1992.

Hombre mirando al sudeste y *Ultimas imágenes de un naufragio*, Subiela sostiene que "recién ahora le estoy perdiendo el miedo a las emociones. Eso me permite que en esta película la poesía ocupe un lugar fundamental, que la banda sonora incluya boleros, que el protagonista se arranque el corazón y baile con él en la mano y que las personas puedan volar. Con el tiempo quiero llegar a ser libre como algunos escritores argentinos. Creo que la literatura con tipos como Marechal, se ha permitido un nivel de fantasía que aún no ha alcanzado el cine. A diferencia de

Marechal, los cineastas todavía no nos animamos a hacer que en el trayecto de Villa Devoto a Saavedra, el protagonista se cruce con un árbol, abra una puerta y aparezca en el infierno. Hay que ser muy libre para contar las historias de ese modo".

Pero en este primer paso hacia la libertad, Subiela apuntó alto: su película está basada en textos de Oliverio Girondo, Juan Gelman y Mario Benedetti y narra la historia de un hombre que busca a una mujer capaz de volar. Así, el protagonista, de nombre Oliverio, de profesión publicitario y de vocación poeta

(Darío Grandinetti) arrastra su obsesión por una galería interminable de mujeres que en el momento de la prueba no logran levantar los pies del piso. Sin embargo en Sefiní, un cabaret de Montevideo, Ana (Sandra Ballesteros), una puta fascinada por la poesía lo llevará a volar. Pero la historia toma forma de triángulo y entre ellos aparecerá la muerte (Nacha Guevara) empeñada en que Oliverio madure, se consiga un trabajo "normal" y deje de buscar utopías. Sin embargo, el hombre tiene sus armas para pelearle a la muerte. Entre ellas, dos amigos, Gustavo (Jean-Pierre Reguerraz) y Erik (André Melacón). El primero es un escultor con la rebeldía del tamaño de sus propias obras: "penes capaces de hacerle pasar vergüenza al mismísimo Obelisco, a la hora de comparar medidas, vaginas grandes como cuevas, y tetas que parecen haber acaparado las siliconas del mundo entero". Provocador, empecinado, Gustavo insiste con sus esculturas eróticas, porque tal como lo explica en una exposición de sus obras, ellas están sustentadas en la teoría de que "el mundo anda mal porque la gente coge peor". Erik por su parte, es un canadiense, profesor de literatura que llegó a estas tierras huyendo del progreso del primer mundo, donde "todo está tabulado, donde mi muerte está prevista" y eligió quedarse en Argentina, "un caos donde aún puedo inventarme varias vidas posibles".

Realizada en coproducción con Canadá, *El lado oscuro del corazón*, sin embargo, ha sido filmada en castellano y en escenarios argentinos y uruguayos, tal como lo exigía el guión original de Subiela. "Coproducir de este modo es fantástico, porque no estás obligado a cambiar nada de la historia que querías contar, y recibís un aporte del exterior, sin el cual hoy por hoy es muy difícil filmar en la Argentina", explica el director. "Pero eso sí -aclara- para trabajar de este modo tenés que encontrar un coprodutor muy especial como Roger Frappier, que acepte invertir en una película tal y como la pensó el director".

Productor de dos importantes éxitos del cine canadiense, como *La decadencia del imperio* y *Jesús de Montreal*, Frappier está convencido de que "cada película tiene que estar enraizada en un lugar" y que "un film no puede existir fuera de su propia cultura". Dos motivos

más que suficientes para haber aceptado que *El lado oscuro del corazón* "fuera exactamente lo que Subiela quería decir, que se hiciera en español y que se rodara en Argentina, porque la coproducción no debe jamás desnaturalizar un film sino ayudarlo a desarrollar aquello que tiene de original".

¿Por qué hiciste de la poesía de Gironde, Gelman y Benedetti el eje de tu película?

Porque sueño con hacer un cine que se parezca cada vez más a la poesía. Siempre pensé que los poetas son los seres más lúcidos del planeta. Ellos disparan imágenes todo el tiempo, y eso es un estímulo irresistible para cualquier tipo de filme. En esta película quiero dar por tierra con la receta del hastío inevitable que pretende inyectarnos la posmodernidad. Hay que volver a contar historias de amor. A mí los textos de Gironde y de Gelman me volaron la cabeza allá por el año 69, y estoy con-

Sueño con hacer un cine que se parezca cada vez más a la poesía. Siempre pensé que los poetas son los seres más lúcidos del planeta. Ellos disparan imágenes todo el tiempo, y eso es un estímulo irresistible para cualquier tipo de filme.

vencido de que si hoy a los jóvenes no les sucede lo mismo, es simplemente porque no los conocen. Porque, sinceramente, no se puede ser más subversivo más loco y más moderno que Gironde.

¿Cómo trabajaste el guión?

En principio quería contar la historia de un tipo que busca una mujer capaz de volar. Eso es Gironde. El personaje de Oliverio encarna a un poeta, un sobreviviente que no se banca la realidad, pero que a diferencia de Rantés de *Hombre mirando al sudeste*, no necesita sostener que viene de otro planeta para resistir.

El personaje de Ana tiene que ver con una mujer de carne y huesos. ¿Cómo fue aquello?

En los años de la última dictadura militar, yo viajaba a Montevideo para trabajar en publicidad. En aquel momento la ciudad era oscura y silenciosa. La gente joven había desaparecido del Uruguay. Y el único lugar donde encontré una persona con la que podía hablar, fue un cabaret. Allí conocí a una alternadora fascinada por la lectura de Benedetti y Onetti. Siempre sospeché que era una ex-tupamara que se había refugiado en la noche del cabaret. Pero, tal como sucede en el guión, nunca terminé de armar su historia. Cuando le conté esto a Benedetti, se alegró de saber que su poesía habitaba un cabaret. Supongo que debe ser el sueño de todo poeta.

¿Hay muchos puntos de contacto entre aquella mujer y el personaje?

No demasiado, el personaje es muy duro, es una navaja. La realidad la arrojó en la prostitución y ella nunca pudo despegarse del miedo a sentir. En el momento de escribir el guión, yo trataba de hacerla un poquito más dulce, pero no había caso. Ella se me "rebelaba", ni el amor podía apartarla de su objetivo de dejar el Río de la Plata, el pasado, e irse a Europa a reencontrarse con una amiga.

¿Qué modificaciones fue sufriendo el guión durante el rodaje?

El cambio más importante es el final. El que yo había escrito originalmente era mucho más duro. En la primera versión el cierre lo daba Ana, que es un personaje muy polémico y temía que con ese



Daniel Caselli, Uruguay

Vendedor de afiches. Montevideo

final quedara una imagen demasiado dura.

¿Por qué cree que el personaje de ella es tan polémico?

Porque alguna gente ya me dijo que ella es una cagona que no se anima a sentir. Pero a mi me parece una persona que elige, y tiene que ver con el nuevo modelo de mujer, en el sentido de que no necesita un hombre a su lado para realizarse. Y esta postura es polémica. Hay mujeres a las que les molesta que se plantee eso en una película. Es el personaje femenino más fuerte que escribí hasta ahora.

Las putas aparecen como constantes en tus películas ¿Por qué?

Sabía que era inevitable que en algún momento alguien me hiciera esa pregunta. Y te aseguro que es una pregunta a la que le temo. Pero creo que tiene que ver con una idealización de la puta en el sentido de que es una mina que se entrega por guita. Para ella se trata de un negocio. Mis personajes son así hasta que en un momento dado las corrompe el amor, como diría la Santa

en *Hombre mirando al sudeste*. Supongo que esa idealización de las putas viene de mi adolescencia.

¿Qué eran para vos las putas en aquel momento?

Mujeres que no te complicaban la vida, que te pasaban la cuenta en el momento. Siempre me parecieron más sinceras que las esposas. Creo que esa idealización puede venir de una época en la que era muy misógino. Pero debo admitir que es cierto, no puede ser casual que en todas mis películas las heroínas sean putas. Pero creo que en *El lado oscuro*... por lo menos he incluido otra cantidad de mujeres normales, cosa que no sucedía en los films anteriores. Creo que el hecho de que en esta película haya otras mujeres inteligentes, además de putas o mujeres misteriosas, tiene que ver con el que soy yo hoy.

¿Por qué la muerte en tu película es mujer y además es hermosa, casi a la manera de la muerte seductora de *All that jazz*?

Creo que todo artista tiene una relación muy extraña y muy directa con la muerte, tal como aparece en mi película. Y pienso que justamente por

eso la muerte tiene su parte atractiva. A decir verdad, si la muerte fuera una mujer, no me la imagino fea. Me parece que la muerte es peligrosa justamente porque te seduce, no es un fantasma que te aparece y te asusta.

Pero si pensás en la posibilidad de tu propia muerte ¿no te parece lo más abominable que te puede suceder?

Ahora, ya no. Durante mucho tiempo tuve esa sensación y recordaba una película del cine norteamericano independiente, *El ojo salvaje*, donde se decía que la "única obscenidad es la muerte". Ahora pienso que para un artista es inevitable convivir con la muerte. Yo hago cine para vencer a la muerte.

Alguna vez contactaste que cuando eras chico y un tío te llevaba al cine imaginabas a la muerte tan espectacular como la de John Wayne en la pantalla. Sin embargo, la muerte en tus películas aparece como mucho más gris y hasta mediocre. ¿Qué pasó en el medio?

Sin lugar a dudas en el medio apareció la muerte de mi viejo. Hasta ese momento para mi la muerte era casi inexistente. Pero al morir mi viejo des-

cubrí que la muerte era mediocre. Mi papá se murió del corazón cuando yo tenía 22 años, pero en mi casa habíamos convivido desde chicos con el tema de su enfermedad. Recuerdo que el primer infarto le dio mientras me leía pasajes del libro *Corazón*. Eso me costó muy caro durante años porque crecí con la idea de que emocionante era peligroso, que te podía pasar algo. Un poco como Rantés, el personaje de *Hombre mirando al sudeste*, para mí todo era información. Me crié en una casa donde se insistía en el tema de evitar que papá se emocionara, que tuviera disgustos, en definitiva se trataba de impedirle que sintiera. Y creo que esto está emparentado con el tema que hablábamos antes de las putas, siempre presentes en mis películas. Los personajes me sirven para exorcizar todo eso.

¿Cuando filmás pasás la emoción por una suerte de tamiz que te coloca fuera del peligro contra el que te advirtieron tanto de chico?

Eso me pasaba hasta ahora. Por suerte no me pasó con esta película. Algo cambió en mí. Creo que nadie me creería si digo que cuando filmé la secuencia del concierto en el parque Lezama en *Hombre mirando...* no me emocioné nunca. Ahora cuando vuelvo a ver la película me asombro del bloqueo, del mecanismo de defensa contra las emociones que tenía en aquella época, para no haber sentido nada en ese momento. En cambio filmando escenas mucho más simples en *El lado oscuro del corazón*, me emocioné. Y creo que esto después se trasluce en la pantalla. Lo que más me gusta de esta última película es justamente que es impúdica, que no tiene vergüenza a la hora de mostrar los sentimientos. Mezclé boletos, poesía, amor, y ahí va todo...

¿Cómo crees que va a reaccionar el público que te sigue con esta vuelta de tuerca tan violenta respecto de lo que habían sido tus películas anteriores?

Con esta película no tengo la menor idea de lo que podrá pasar, porque además intenta abrir el abanico de público. Creo que en *El lado oscuro del Corazón*, no va a haber lugar para términos medios: o te va encantar o la vas a odiar. A veces, medio en joda, medio en



Hombre mirando al Sudeste

serio durante la mezcla, nos preguntábamos si no estábamos haciendo un culebrón venezolano. Y yo digo, ojalá que fuera así porque si logro hacer un culebrón pero con poesía de Girondo, Gelman y Benedetti, con inteligencia y buen gusto, está alcanzada la síntesis que buscábamos: hacer algo popular y de calidad.

Ahora con la película estrenada ¿Pensás que el hecho de haber incluido poesía no distrae la narración?

No, para nada, pero esto lo logré porque tuve un actor como Darío Grandinetti que hizo pasar la poesía por adentro y luego la decía con toda naturalidad. De los actores con los que he trabajado, él es uno de los que más me impresionó, porque se metió el personaje adentro de un modo increíble. Después del último día de rodaje fuimos con todo el equipo a cenar y cuando Darío entró en el restaurante, yo no lo reconocí. Se había sacado la barba que llevaba para interpretar a Oliverio, pero además había alguna otra cosa que ya no estaba y que lo convertía de nuevo en su propia persona, que durante las semanas de filmación se confundía con Oliverio.

Adolfo Aristarain suele decir que los actores sólo pueden hacer de sí mismos y que el secreto de un buen "casting" está justamente en llamar

aquellos que se asemejen lo más posible al personaje que está escrito y no en pretender que el actor consiga asemejarse a él con técnicas interpretativas. Por lo que decís de Grandinetti, no parecés compartir esa opinión.

Lo que dice Adolfo es la visión yanqui de los actores, y hay que admitir que haciendo cine a ellos no les va tan mal. Algo debe haber, pero yo no soy tan terminante. En el momento de armar el reparto lo primero que busco en los actores es la imagen del personaje, pero hay casos como el de Grandinetti ahora, o el de Lorenzo Quinteros en el psiquiatra de *Hombre mirando al sudeste*, en que de entrada para mí no daban el personaje y que ellos, sin embargo, lograron convencerme de que podían hacerlo. Yo creo que no necesariamente los actores están limitados a la posibilidad de hacer de sí mismos.

¿Cuánto te preocupa el éxito de público para sentir que hacer la película valió la pena?

Cuando hice *Hombre...* pensaba que uno podía considerarse exitoso en el momento en que terminaba la película, si consideraba que efectivamente había logrado hacer la película con la que soñaba, pero ahora ya no estoy seguro de eso. Creo que el éxito es completo cuando uno ve la sala llena. ●