

Chasqui

Revista Latinoamericana
de Comunicación

No. 51 - JULIO 1995

Director

Asdrúbal de la Torre

Editor

Fernando Checa Montúfar

Consejo Editorial

Jorge Mantilla Jarrín

Edgar Jaramillo

Luis Castro

Nelson Dávila

**Consejo de Administración de
CIESPAL**

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

Fausto Segovia,

Ministro de Educación.

Byron Morejón,

Min. Relaciones Exteriores.

Luis Castro, UNP.

Mario Chávez, UNESCO.

Raúl Izurieta, AER.

León Roldós, Universidad Estatal de
Guayaquil.

Edgar Jaramillo S.

FENAPE.

Asistente de Edición

Martha Rodríguez

Portada

Jaime Zapata

Impreso

Editorial QUIPUS - CIESPAL

Chasqui es una publicación de CIESPAL.

Apartado 17-01-584, Quito, Ecuador

Telf. 506 149 544-624. Telex: 22474

CIESPL ED.

Fax (593-2) 502-487

Registro M.I.T., S.P.I.027

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

NOTA A LOS LECTORES

París, diciembre 28, 1895, Grand Café, boulevard des Capucines. Obreros que salen de sus fábricas, un tren en la estación, una partida de naipes y demás cotidianidades finiseculares son recreadas en la moderna caverna de Platón. Los hermanos Lumière, Louis Jean y Auguste Marie, estrenan el cinematógrafo, esa otra forma de soñar. Cien años después, este "sueño", que nos abstrae de una realidad para ubicarnos en otra, recreándonos, ¿ha entrado en crisis? En **Cine: los primeros 100 años** presentamos una serie de propuestas y reflexiones de lo que ha significado y ha sido este arte, y de las competencias que le han surgido y que nos plantean varias incógnitas y preocupaciones sobre el cine y ¿sus próximos cien años?

A inicios de los 40, el Dr. Henry Sigerist (E.U.) estableció que la salud, más que de la medicina, depende de la promoción y de la prevención; según esto, la población ya no deviene en "paciente", es una entidad activa y un factor fundamental para mejorar su calidad de vida. Concepto revolucionario el de Promoción de la salud, al que en las siguientes décadas se sumaron los de Movilización social y Comunicación para la salud; este como un componente imprescindible en la generación de conocimientos, actitudes y prácticas adecuadas. Al respecto, la capacitación de profesionales para formar estrategias, ha sido una necesidad impostergable en América Latina. Con este criterio, entre marzo y abril de 1995, CIESPAL realizó un curso pionero en la región. Algunos de los documentos presentados por expertos ofrecemos en **Comunicación y salud**.

Para Bienamino Plácido, periodista italiano, "el deporte no nació por ser un espejo de la sociedad; nació para compensar, para contrarrestar ciertos defectos de la sociedad civil". Función y rol constructivos del deporte en un contexto social bastante defectuoso. Si esta es la trascendencia del deporte, ¿cuál la de su necesario complemento, el periodismo deportivo? Obviamente que mucha, no solo importancia, también responsabilidad. Pero, la historia de este siglo del deporte, donde lo de "aldea global" es una realidad extremadamente compleja, demuestra que los medios, sobre todo la TV, están minando ese espíritu altruista y determinando la evolución del deporte: modificando normas, estableciendo ritmos, gobernando multitudes, mercantilizándolo. El **Periodismo deportivo**, otro módulo temático, es una actividad que cada día adquiere más espacio en los medios y, por tanto, debe ser asumido con mayor responsabilidad.

"Del shock al show" define Osvaldo Soriano a cómo la TV argentina ha frivolizado el inédito "reconocimiento" de culpa, por parte de los militares argentinos en relación a sus crímenes en la última dictadura; y cómo fueron las declaraciones de Scilingo al periodista Horacio Verbitsky que dieron lugar a ese "reconocimiento"; es el contenido de **Para el debate**. También presentamos, desde la perspectiva de las ONG's, el *networking* y los gremios; algunas propuestas latinoamericanas sobre comunicación y mujer que deben ser consideradas en Beijing, el próximo septiembre. En **Recepción televisiva** ofrecemos dos estudios recientes: ¿cuáles son las motivaciones infantiles ante la TV? y ¿cómo el visionado femenino de telenovelas sirve para articular las culturas híbridas en Brasil?

Al iniciar los próximos 50 números de *Chasqui*, queremos reiterar nuestro propósito de abrir puertas a los colegas que quieran aprovechar este espacio plural, amplio y propicio para el debate y la socialización de pensamientos y sentires en torno a la comunicación. La invitación está hecha y en sus manos el concretarla.



CINE: LOS PRIMEROS 100 AÑOS

Presentamos una serie de propuestas y reflexiones de lo que ha significado y ha sido este arte, y de las competencias que le han surgido y que nos plantean varias incógnitas y preocupaciones sobre el cine y ¿sus próximos cien años?

- 4 Que cien años no es nada
Jorge Enrique Adoum
- 7 El cine o la teoría del presentimiento
Santiago Rivadeneira
- 11 Del misionero antropólogo al shamán electrónico
Iván F. Rodrigo M.
- 15 Ilusión y embaucamiento
Jorge Luis Gómez
- 16 Cine latinoamericano contemporáneo
Fernán Rodríguez C.
- 19 La idiosincrasia electrónica
Augusto Góngora

- 20 La incomunicación latinoamericana
Juan Fernández Romar
- 23 La realización cinematográfica
Diego Tapia Figueroa
- 26 Génesis de un guión
Alberto M. Perona

COMUNICACION Y SALUD

Al respecto, la capacitación de profesionales para formar estrategias ha sido una necesidad impostergable en América Latina. Con este criterio, entre marzo y abril de 1995, CIESPAL realizó un curso pionero en la región. Algunos de los documentos presentados por expertos ofrecemos en este módulo.

- 30 Salud y enfermedad en América Latina
Miguel Malo
- 33 Salud pública y comunicación social
Luis Ramiro Beltrán
- 38 Comunicación y movilización social
Gloria Dávila de Vela
- 41 Capacitación en comunicación y movilización
Ana López A.
- 44 Medios, "salud mental" y "locura"
Enrique Guinsberg



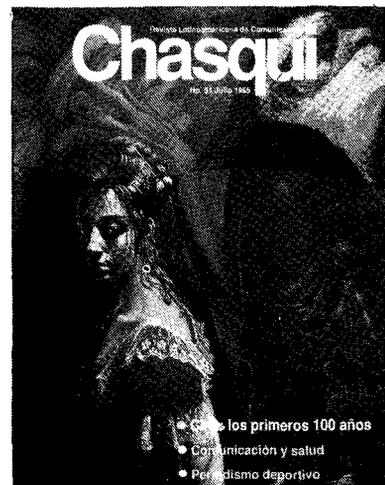
NUESTRA PORTADA

Shuya. Oleo sobre tela de Jaime Zapata, 1.97 x 1.40.

El autor es ecuatoriano y su obra ha sido expuesta a nivel nacional e internacional.

Diseño: Arturo Castañeda

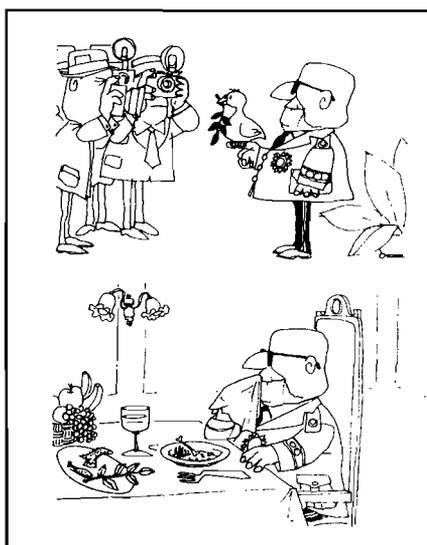
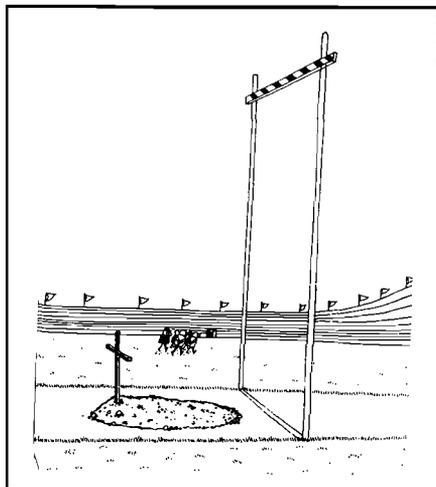
Fotografía: Kira Tolkmint



PERIODISMO DEPORTIVO

Tiene mucha importancia y responsabilidad. Pero la historia de este siglo del deporte, donde lo de "aldea global" es una realidad extremadamente compleja, demuestra que los medios, sobre todo la TV, están minando el espíritu altruista del deporte.

- 48 El balón puede esperar
Carlos Iván Yáñez
- 52 Del espectáculo al negocio
Ezequiel Fernández
- 56 ¿Comunicación deficiente deporte deficiente?
Luis Castro
- 58 Uruguay '95, el fútbol en el "dios mercado"
Kintto Lucas
- 60 En el siglo del deporte
Alfonso Laso Bermeo
- 62 Los medios deportivos en Europa
Daniel E. Jones



PARA EL DEBATE

- 66 Verbitsky: el ajustador de cuentas
Juan Carlos Calderón
- 68 El horror trivializado
Raúl Zibechi
- 71 Afinar voces y afilar tijeras
Alexandra Ayala M.
- 74 Mujeres en la superautopista
Sally Burch
- 78 Mujeres periodistas
Katía Gil

RECEPCION TELEVISIVA

- 81 Motivaciones infantiles ante la TV
Valerio Fuenzalida
- 86 Telenovelas y culturas híbridas en Brasil
Thomas Tutte

- 91 IDIOMA Y PERIODISMO
Los extranjerismos
Lucía Lemos

- 92 ACTIVIDADES DE CIESPAL
Holanda: una cooperación con frutos
Francisco Ordóñez

- 94 Radiopasionados y televisionarios
Ma. del Carmen Cevallos

- 95 AVISOS

- 98 RESEÑAS

FOTO DE PORTADA INTERIOR

OSCAR BONILLA, URUGUAY

NUEVO EDITOR DE CHASQUI

Fernando Checa Montúfar (1956) es ecuatoriano, licenciado en Comunicación Social, por la Universidad Central del Ecuador, especializado en investigación y planificación de la comunicación.

Ha sido periodista en radio, televisión y prensa; colaborador de *Chasqui* en las últimas ediciones. Ha publicado *Medios y sectores populares* (Materiales de trabajo, número 10, CIESPAL, 1991).

Se ha desempeñado como profesor universitario, colaborador de organismos nacionales e internacionales en proyectos de comunicación, conferencista e instructor en cursos y talleres sobre periodismo y comunicación, en Ecuador y otros países de América Latina. Entre 1993 y 1994 integró la misión pacificadora *Operación de Naciones Unidas para Mozambique* (ONUMAZ). En CIESPAL ha sido investigador y asistente de la Dirección Técnica.

Del misionero antropólogo



Nanook, el esquimal (1920-1921) de Robert J. Flaherty

al shamán electrónico

El cine fue una de las tecnologías más idóneas para los primeros viajeros que recogieron imágenes y vivencias de las culturas en todo el mundo. El "otro" cultural -el negro, el indígena, el primitivo, a los ojos de una sociedad aristocrática, muchas veces victoriana, ideológicamente hegemónica- fue objeto de estudio, de documentación, por la vía del cine y de la fotografía. Emile de Brigard, un analista norteamericano, precisa que allá nace lo que hoy se conoce como "antropología visual".

Investigar con la cámara

Sin embargo, la primera utilización cierta de la imagen en movimiento, por parte de un científico, se remonta a 1885:

Las primeras imágenes en movimiento tienen que ver con la documentación: salida de obreros de las fábricas, vistas de calles, hombres y mujeres en la cotidianidad; presencias proyectadas en la pantalla para asombro de gentes. Luego, el documentar con imágenes pasa a ser objeto de atención de los científicos, fundamentalmente antropólogos, etnólogos, zoólogos, etc.; contribuyendo así a la naciente antropología.

Félix-Louis Regnault registró a una mujer Wolof para una exposición sobre las culturas de África en París. Estas imágenes logradas con el cronofotógrafo, predecesor del cinematógrafo, presentan la forma de hacer vasijas a mano, demostrando así la potencialidad de la imagen en movimiento para ofrecer información de un acto que abarcaría un complejo texto teórico. Según Regnault, el cine se presenta como un efectivo apuntador para estudiar culturas indígenas. Esta premisa será el marco para otros científicos y expedicionarios. Las cámaras viajan y registran la vida cotidiana de pueblos indios.

Franz Boas, el fundador de la moderna antropología, sentó las bases de la observación participativa, metodología que pronto fue explotada, profundizada y renovada por otros teóricos y también cineastas, como Robert Flaherty con su *Nanook* (1921), Dziga Vertov y toda su



Elmo Lincoln, el primer Tarzán, junto a Edgar Rice Burroughs, creador del mito

teoría del cine-ojo, hasta finalizar en las nuevas propuestas de antropólogos como Margaret Mead y Gregory Bateson, quienes afirman que la utilización del aparato cinematográfico en la investigación es valiosa pues ayuda a documentar, recoger momentos que no son posibles de escribir ni describir con facilidad. Así, se fundamenta el cine de observación.

El cine culturalista

El "otro", ya en el mismo cine, es objeto figurativo, de manipulación. Las culturas consideradas no desarrolladas, primitivas, las que no han alcanzado ese nivel que exige el capitalismo y la modernidad; son representadas en imágenes cargadas de exotismo y de fascinación, donde el cineasta y el investigador se ven impactados por esa supuesta paradisiaca placidez del ambiente ajeno: el hombre blanco, al final, pretenderá encontrarse a sí mismo en el misterio de la incomprendida nueva civilización.

Nace el cine culturalista, cine mezclado de etnografía y de aventuras. Gaston Méliès, el hermano del creador de la fantasía cinematográfica, comenzó con el género que hoy denominamos "docu-drama" o "docu-ficción"; es decir, situar, narrar o recuperar dramas de aventureros con nativos o nativas, entre mitos perdidos, en escenarios exóticos. Por ejemplo, Friedrich Wilhelm Murnau, un frenético cineasta alemán, llevó al cine un drama mítico y popular de los indígenas de los mares del sur del Pacífico, exótico, bello y desnudo; ese film fue *Tabú*. Y como si fuera observador, el cineasta soviético, el genio de la escritura cinematográfica, Sergei Eisenstein, a su paso por México hizo *Qué viva México*, en 1931, descubriendo, para él y el mundo, no solo la lucha interna, dialéctica de la historia, sino sobre todo, ese "otro" cultural, el indígena, como oprimido pero fuertemente hermanado a la naturaleza y al destino.

Pero, al igual que el cine de investigación antropológica, el cine culturalista

tendrá también consecuencias nefastas acerca de la percepción de ese "otro". En los años 20, Hollywood pone en el mercado los filmes de aventureros, de safaris y de monstruos salvajes, extraños a la modernidad circundante. Con la tendencia nacerán *King Kong* en 1931, aparente descubrir del África desde el lado de la barbarie mítica, y luego *Tarzán* que consolidará la imagen del blanco colonizador como salvador ecológico frente al salvaje. Pero, ¿qué significa esta serie de tendencias, para el cine y para las culturas propiamente dichas?

Misionero-Antropólogo-Cineasta

No hay una investigación pormenorizada de la introducción del cine al trabajo de investigación cultural en Latinoamérica. Esto, fundamentalmente, porque mucho del cine de este continente se ha perdido, debido a que gran parte de las imágenes logradas en el contacto cultural se encuentran diseminadas en centros de investigación o archivos filmicos del exterior, y porque el cine fue introducido y desarrollado en Latinoamérica por grupos de empresarios del espectáculo, con la intención de fundar verdaderas industrias, copiando los modelos extranjeros.

Las primeras filmaciones y registros fotográficos sobre el "otro" son promovidas y desarrolladas, principalmente, por arqueólogos extranjeros que exploran regiones extensas del hábitat de viejas civilizaciones prehispánicas, muchas de ellas extinguidas. Luego seguirán los misioneros. La intención será, siempre, el registrar algo que es ajeno y preservarlo para la posteridad.

En Bolivia, en los años 20, el arqueólogo vienés Arturo Posnansky, que durante años se interesó por las ruinas de Tiahuanacu, montó una especie de empresa cinematográfica. Sus ideas concluyeron con un gigantesco proyecto que implicó recrear el apogeo y la caída de Tiahuanacu para lo cual construyó maquetas que, mostradas en el cine, parecieron muy realistas a la vista de los espectadores de la época. Pero lo que más interesa en ese film titulado *La gloria de la raza* (1926) es su intención etnológica, al hacer una especie de reportaje ficcionado con un indígena Uru que le confía al arqueólogo los secretos ancestrales herméticamente guardados.

En Brasil, a raíz de un trabajo de acercamiento cultural emprendido por el cartógrafo Cândido Mariano da Silva Rondon, del Museo Nacional de Río de Janeiro, con las culturas de Matto Grosso; el mayor Luiz Thomas Reis inicia un trabajo sistemático de registro etnográfico en cine. Entre 1913 y 1914, filma con los Pareci y Nambikwara una película hoy perdida: *Sertões de Matto Grosso* y, en 1916, con los Borôro, *Rituais e festas de Borôro*, planteando así el primer film antropológico que implica, además de su calidad estética, la capacidad de "escribir" con la cámara, anticipándose a Flaherty.

Uno de los tempranos misioneros llegados a Ecuador, Padre Juan Carlos Crespi, emplea el cine para describir con un sentido etnográfico a los Shuar en *Los terribles Shuaras del Alto Amazonas* (1927). Con similares propósitos, apoyados por una infraestructura mucho más grande, el proyecto evangélico de la Radio HCJB, también en Ecuador, hace una serie de filmaciones, registrando costumbres y encuentros culturales de misioneros con las culturas amazónicas. En Brasil, desde los años 70, el sacerdote alemán Conrado Berning testimonia con sentido etnográfico, pero desde su perspectiva, las religiones indígenas amazónicas y negras.

También hay un giro propositivo en el quehacer ligado a la observación etnográfica desde la perspectiva del cineasta. El impacto cultural del llamado "cine-verdad" en Francia, iniciado por el etnólogo Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin, con *Chronique d'un été* (1962), dio paso al cine directo y redimensiona el quehacer del cineasta como observador y mediador cultural. Rouch trabajó ampliamente en África y sentó las bases del cine ligado a procesos de crítica e identidad social desde la perspectiva de dichos pueblos.

Rouch impacta en la obra del argentino Jorge Prelorán cuyo discurso se centra en el paradigmático "dar la voz a los sin voz", su obra demuestra la sistematización de la biografía cultural y colectiva ya practicada por las comunidades indígenas desde la perspectiva de la tradición oral.

Otro cineasta que desarrolla una metodología cercana, pero también diferente, es el boliviano Jorge Ruiz cuando trabaja en filmes independientes, en los

años 50 y 60, con los Urus o los Chipaya, en proceso de extinción.

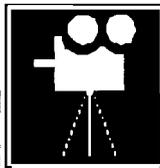
La indagación social

Es claro observar que hay un proceso en la utilización del cine sobre las culturas originarias. En principio, hay una intención incluso enciclopédica, culturalista, que mueve a registrar las costumbres y tradiciones del "otro". El indígena y su hábitat son objetos de estudio. Las filmaciones se realizan interviniendo espacios y actitudes. Se hace un cine interpretando al "otro". Se promueve una imagen que representa, entendiendo la representación como Henri Lefèvre: una simulación de un algo oculto, de una ausencia, volviéndola certeza desde la perspectiva del observador. Aquí se puede entender ese tipo de cine que muestra al indígena mestizado, distante, no asimilable y rechazado por la sociedad occidental hegemónica que debe, finalmente, admitir su presencia.

En un segundo momento, hay un cine de indagación social, de autovaloración y de camino político. Este sendero lo llevarán con más radicalidad los cineastas revolucionarios de los años 70

en Latinoamérica, manifestando una ruptura con el tipo de creación colonialista, hasta el momento practicada en el continente, intentando hacer lo que Jorge Sanjinés llamaba "un cine junto al pueblo", un cine comprometido con la realidad de los países, con el sufrimiento y con el pensamiento de sectores sociales marginados, de estudio de la sociedad y de tesis político-combativa. Sanjinés hizo una serie de filmes con las comunidades indígenas de Bolivia, Ecuador y Perú que denunciaron las condiciones de opresión: Caminos similares siguieron en Perú, Federico García y Luis Figueroa; en México, Paul Leduc.

La indagación social mediante el cine hace lo que la antropología cultural hizo en un momento: no mirar más al "otro" con sentido exótico sino también mirarse a sí mismo. Y acá comienza el dilema de la mediación: ser portavoz de los sectores oprimidos y, casi siempre, ser el tecnólogo de la expresión cultural, validando el paternalismo de buenas intenciones, o ayudar a las culturas menos favorecidas a que expresen su discurso. Este dilema circunscribe el problema del desarrollo del cine en Latinoamérica.



Serguei Eisenstein

(Ex Unión Soviética)

He tenido que afrontar un problema que tal vez estimulará al lector. Si el arte no es simplemente una regresión artificial en el campo de la psicología hacia las formas del pensamiento primitivo, o sea, un fenómeno igual a aquel producido por cualquier droga, bebida alcohólica, brujería, religión, etc. La respuesta a esta pregunta es simple y extremadamente interesante. La dialéctica de las obras de arte está construida sobre una extrañísima "unidad dualística". La obra de arte impresiona porque en ella desarrolla un proceso dualístico: una impetuosa ascensión progresiva por las líneas de los más altos niveles explícitos de conciencia y penetración simultánea, por medio de la forma, en los estratos del más profundo pensamiento sensorial. La separación antitética de estas dos líneas de movimiento crea la notable tensión unitaria de forma y contenido que es característica de las verdaderas obras de arte. Sin ella no existe verdadero arte...

La obra de arte (al menos en teatro y en cine) es ante todo un tractor que trabaja a fondo el siquismo del espectador, según una orientación de clase dada. No debemos dedicarnos a la contemplación, sino a actuar. No nos hace falta un "cine-ojo" sino un "cine-puño". Resquebrajar los cráneos con un "cine-puño".

El cine revolucionario, como el industrial en América Latina, no siempre tienen la misma suerte del producido en Hollywood y, más bien, confrontan a los intereses económicos que ayudan las intervenciones culturales. De tal manera que ahora, con más fuerza, la producción alternativa o sobrenombrada popular, es dependiente de la financiación extranjera y de la cooperación internacional, dependencia que finalmente condiciona el rol de portavoces de las culturas subalternas.

El vídeo indígena: identidades nuevas

Con este mismo dilema se desarrolla el vídeo en la actualidad. Su potencial expresivo y alternativo fue desarrollado a partir de finales de los años 70 y comienzos de los 80, como arma potencial de lucha política y de denuncia frente a regímenes autoritarios. Siguiendo la tradición del cine revolucionario, perseguido y finalmente casi muerto, el vídeo retomó las preocupaciones sociales de los cineastas. Se sumó también la facilidad del manejo técnico y la posibilidad inmediata de reproducción.

En México, en los 80, miembros de la nación Zapoteca se plantean utilizar el vídeo como instrumento de organización comunitaria, planteando también un discurso lingüístico: "utilizamos el vídeo con los criterios de la lengua zapoteca, que no son los mismos de la lengua española".

En Venezuela, aplicando criterios similares a los anteriores, los Kaiapó empezaron su experiencia de vídeo en 1985. Más allá de ser un instrumento de registro social, para ellos es también un medio de interconexión y diálogo intercultural.

En Ecuador, el indígena otavaleño Alberto Muenala desarrolla su experiencia de vídeo con el fin de recuperar la historia y las luchas de las nacionalidades originarias.

En 1985, en Brasil, tres antropólogos brasileños junto a Terence Turner, consultor de *TV Granada* (Inglaterra), inician un proyecto de capacitación para la producción de vídeos propios entre los Kayapo. El propósito es definido por la propia comunidad: lejos de ser instrumentos meramente científicos, necesitan de los medios de comunicación, y particularmente el vídeo, para la auto-



documentación cultural, como objeto de intercambio de conocimiento entre culturas y para denunciar problemas de su relación con el mundo occidental.

Con esta propuesta se redefine el papel del antropólogo o del etnólogo. El propio Turner terminará afirmando: "para el cineasta-antropólogo, el cambio ha tenido el carácter de un giro, de la observación participante a la participación observante".

Esta experiencia motiva, al Centro de Trabalho Indígenista (CTI), iniciar un proyecto, en 1987; "Vídeo nas Aldeias" ba-

jo la dirección del antropólogo Vincent Carelli. La propuesta es capacitar a indígenas de Pará en la producción y el uso del vídeo, y promover videotecas comunitarias que permitan el intercambio de videocasetes y, por lo tanto, de noticias entre las mismas culturas.

¿Qué implica todo este proceso descrito? ¿Hay acaso un planteamiento de estrategias por parte de las comunidades indígenas? ¿Qué significa, en definitiva, la emergencia de estas nuevas funciones dentro de las comunidades?

El shamán electrónico

En primer lugar, en función de una propuesta política de afirmar la identidad americana, la apropiación de estos medios tecnológicos implica una actitud autodeterminativa de los pueblos originarios del continente. El objeto de investigación pasa a ser sujeto de creación y de acción; es decir, la nación colectiva que encuentra un sendero de comunicación en el cineasta-videasta indígena.

El vídeo, más que el cine, permite una real memoria de la producción ideológica de los pueblos marginados. Ya no se trata de hacer un registro antropológico desde afuera, sino fundar una propia antropología que, en el caso de las naciones originarias, tiene que ver más con una filosofía de la praxis cultural de cada uno de ellos. Para el indígena, el vídeo y otros medios son instrumentos idóneos para el intercambio de mensajes con otras comunidades, un mecanismo de comunicación intercultural frente al sistema mediático imperante.

Para las culturas, el vídeo es un arma en la defensa de su identidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que sigue el camino de la marginalidad en tanto no ingrese al mercado de discursos sociales de la cultura hegemónica, pero sin perder la propia identidad.

El vídeo, el cine, la TV, los medios en general, utilizados y al servicio de la auto-producción, son recursos de nueva expresión que es menester analizar con más detenimiento.

Lo cierto es que, ahora, el vídeo es un chamán electrónico pues, en sí mismo, exorciza y des-exorciza a la sociedad en general y, sobre todo, porque actúa como radiografía cultural: el vídeo es una mirada que internaliza un discurso subyacente. ●