

# 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

**L**a 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

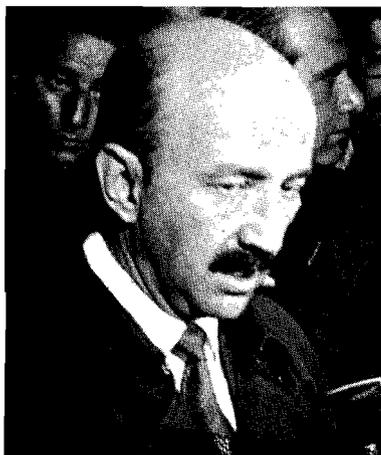
**S**on pocos los aspectos de la  
vida cotidiana que escapan  
al impacto de la ciencia y la  
tecnología. Pero los periodistas  
carecen aún de la formación  
especializada para incorporar  
esta perspectiva de la realidad.  
Dedicamos esta sección a  
*Aristides Bastidas*, pionero del  
periodismo 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*

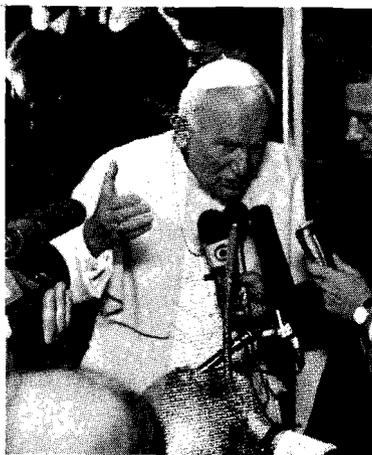


## MEDIOS EN TRANSICION

**L**os 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

**A**umenta 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

# El arte fotográfico para comunicar el pasado

*La cultura latinoamericana necesita rescatar la fotografía del olvido en que se encuentra. Más que en ningún otro medio, la historia cotidiana del continente se encuentra en las imágenes fijas que se pierden en archivos anónimos.*



Taller Visual

"El Ojo Mágico", 1915

**D**esde aquella primera placa de cobre, el daguerrotipo, que permitía apenas la obtención de una imagen única e irrepetible, la fotografía no solo que se ha convertido en parte importante de la historia de la humanidad, sino que además registra su transcurso. Antes que el cine y la tele-

visión, la imagen fija permitió conocer otros lugares, otros rostros, otros paisajes, percibir costumbres distintas y dejarnos atrapar por momentos en el sueño de otras realidades. Y digo otras realidades porque, si bien puede remitirnos a tiempos y espacios diferentes, la fotografía en sí misma constituye un proceso de construcción de realidades en el que interviene más que el ojo de quien la capta, su perspectiva de análisis y su concepción del mundo.

Casi todo lo que hoy conocemos depende de una foto, expresa Oliviero Toscani, considerado "l'enfant terrible"

de la fotografía contemporánea. En efecto, ¿qué es lo que ahora no está fijado en un negativo que tiene la posibilidad de ser ampliado y reproducido por cientos? ¿Quién no cuenta en la actualidad con un retrato suyo, con una foto de familia, con imágenes que registran acontecimientos cotidianos, que adquieren solemnidad e importancia por obra de la película y la cámara? ¿Qué medio impreso no se sirve de la foto para ilustrar sus crónicas y "mostrar" el hecho noticioso, buscando la pretendida objetividad en la información? ¿En qué lugar del mundo el mercado no recurre a la foto publicitaria para la venta de productos? ¿Quién, en definitiva, no se convierte en testigo ocular de lo sucedido en otros momentos y en otros lugares a través de la observación de una imagen fija?

Es que, en fin de cuentas, el invento fotográfico realizó esa vieja aspiración humana de burlar el tiempo grabando su transcurso, de agarrar en nuestras manos lo inasible, volver permanente lo fugaz y convertir la voracidad del reflejo luminoso que permite un espejo, en acto de digestión lenta y sostenida de una

**ALEXANDRA AYALA MARIN**, ecuatoriana. Comunicadora e investigadora social. Corresponsal de la Agencia Fempress, miembro fundador del Taller Visual y Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicaciones.

imagen que la memoria no puede retener con exactitud.

### Comunicación visual de la memoria personal y colectiva

Con la fotografía se cumplía también la ambición de hacer tangible el pasado y almacenarlo, para tenerlo siempre presente en el futuro: posibilidad única de jugar con el tiempo. Si, con el paso de los años, ella ha devenido rito obligado para grabar la memoria personal y colectiva, entonces en documento que aporta informaciones varias. Es su valor como documento lo que da a la imagen fija su estatus de creadora de realidades, según Boris Kossoy (*Photographic esthetics: memory and ideology*, 1992).

Y si la fotografía es documento, si ha pasado a ser registro visual de la historia, entonces nos sugiere un doble juego de confrontación entre pasado y presente y entre subjetividades, la de aquél que fijó el tiempo antes y la de quien lo observa ahora, en una fusión que resulta además en acto de comunicación. ¿Acaso la comunicación no es pasaje de lo individual a lo colectivo, intento de poner en común lo mío con lo de los otros, intercambio de mensajes cargados de significación?

### Información - Representación

No es del caso repasar la evolución del hecho físico y químico, convertido rápidamente en hecho estético, social, histórico, antropológico, de comunicación y, por lo tanto, susceptible de diversas lecturas. Lo importante es decir que muy pronto la fotografía, con la posibilidad de su reproducción múltiple en papel y el desarrollo de la industria gráfica, pasó a formar parte del periodismo escrito. No únicamente como acontecimiento noticioso, difundido inclusive por el semanario guayaquileño *La Balanza*, en 1840, apenas un año después del nacimiento oficial de la fotografía, sino como apoyo fundamental de la noticia.

Con la fotografía, me atrevo a decirlo, cambió el concepto de noticia: ya no era sólo la narración de un cronista; era el hecho "mostrado", que permitía al lector dejarse introducir tanto con palabras como con imágenes en aquel acontecimiento del cual no había sido testigo. Entonces, se habló de la foto como "objetiva", se magnificó también su

“Hoy en América Latina hay necesidad de afianzar nuestra identidad. Y la fotografía puede contribuir a ello”, dice *Lucía Chiriboga*, coordinadora del Taller Visual.

potencial, se creía que hacía visible el hecho tal cual había ocurrido. La realidad era la que mostraba la fotografía.

Con ese criterio, el uso de la imagen fija a través de los medios de comunicación ha servido también para formar, persuadir o manipular a la opinión pública, porque la realidad de la fotografía no necesariamente corresponde a la realidad histórica; "es solamente el registro elocuente de su apariencia. La realidad de la fotografía se encuentra en las variadas interpretaciones y lecturas que cada individuo o grupo hace de ella en un momento dado; tratamos con una particular forma de expresión que, por su propia esencia de información/representación, estimula múltiples interpretaciones" (Kossoy, 1992).

Y en esa duplicidad de su esencia, en la ambigüedad a la que nos enfrenta, reside también su riqueza. La foto informa sobre un acontecimiento, una ocasión, un personaje, un objeto, pero no transmite un mensaje unívoco. Es una realidad en sí misma, cierto; sin embargo, encierra otras realidades cuya decodificación dependerá de la lectura que se haga y de la perspectiva de análisis que la guíe. Entonces, se convierte en un mensaje polisémico, multicifrado, que permitirá la producción de otros mensajes, porque la fotografía se organiza más allá de la representación inocente o ingenua de lo real, en un "texto" que contiene significaciones subyacentes. Ya lo dijo Roland Barthes: "La paradoja fotográfica sería la coexistencia de dos mensajes, el uno sin código (la imagen como semejante a la realidad), y el otro codificado, que sería "el arte" o el tratamiento, o "la escritura" de la fotografía (el mensaje fotográfico)".

Si para el fotógrafo, la imagen fija significa poner en juego sus posibilidades técnicas y estéticas, entonces un fin en sí mismo, para los profesionales en otras disciplinas puede convertirse en un medio para aproximarse a su objeto de estudio. Para el etnólogo, será el acercamiento a otras culturas; para el comunicador, y desde la perspectiva de la "objetividad periodística", será sustento de su mensaje y la posibilidad de añadirle mayor significación; para el historiador, documento que aporta nuevos elementos a su análisis.



Retrato de Roxana Marín de Sotomayor, 1910

Taller Visual

**Documentos del pasado**

No obstante sus múltiples usos actuales, a muchos se les escapa lo que, a mi juicio, constituye el carácter intrínseco de la fotografía: la posibilidad de comunicar el pasado. Allí es donde radica su razón de ser y por lo cual se convierte también en documento. Recuperar su esencia como tal es uno de los objetivos de los actuales historiadores de la fotografía. Para ello recurren a la recopilación y al archivo de imágenes dispersas, con la finalidad además de aportar con nuevos elementos a la historia.

Es el caso de las cinco fotografías aquí presentadas, reunidas por el Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Taller Visual, como producto de dos investigaciones sobre imágenes fijas de los indígenas de la Amazonía y Los Andes, realizadas en 1989 y 1991.

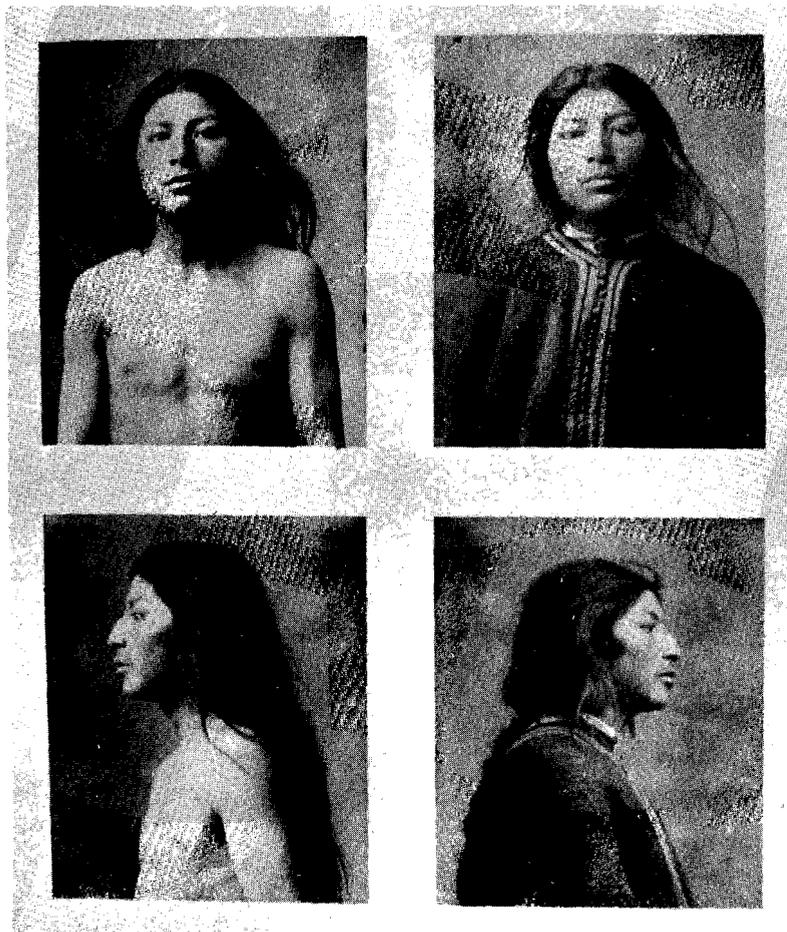
Muchos comentarios podrían hacerse sobre estas fotos. Su lectura dependerá, sin duda, de la simple observación

de la "realidad" fotografiada, o de la observación detenida que podría llevar a decodificar otros mensajes subyacentes.

Distintas en su contenido, comparten sin embargo una calidad: son fotos lejanas en el tiempo de la toma. Se las considera, por lo tanto, históricas (si lo histórico alude a un pasado más bien remoto), pues corresponden a finales del siglo diecinueve y a los primeros años de la presente centuria. De ochenta a cien años median entre ellas y nosotros. ¿Cómo aproximarnos a los otros mensajes que encierran más allá de la representación?

La pose de la dama que deja mirar más que un rostro, la estética de la vestimenta, su gesto romántico y la escenografía escogida son signos que trascienden la inocencia de la representación: nos permiten leer entre líneas y darnos cuenta, por ejemplo, del estatus social. Sin embargo, para decodificar mejor el mensaje implícito, nos ayudan los datos que acompañan a la toma. Menéndez es el fotógrafo, uno de los

**A**ntes que el cine y la televisión, la imagen fija permitió conocer otros rostros, costumbres distintas y nos atrapó en el sueño de otras realidades.



*Retratos de indígenas de la Sierra Ecuatoriana, 1890. (Tarjeta de visita)*

renombrados profesionales del Guayaquil de comienzos de siglo, cuando la fotografía era privilegio de pocos -por su costo principalmente- en ese puerto principal que vio llegar a los primeros inmigrantes extranjeros y en donde se instalaron los primeros estudios fotográficos, de los que se tiene mención en 1860.

Independientemente del nombre del personaje fotografiado, los datos anteriores revelan que pertenecía esa burguesía floreciente que sentía la necesidad de grabar su imagen para la memoria familiar, si no grupal o social, como una forma de expresar también su posición económica.

Las características del retrato y su tamaño original (11 x 16 cm.) remiten al formato "gabinete" o "retrato álbum", que siguió a la "tarjeta de visita", retrato pequeño (6 x 10 cm.), posible de tenerlo por docenas, gracias al desarrollo de la fotografía en papel. Este formato tuvo su apogeo en Ecuador entre 1870 y 1890, y se extendió hasta los inicios del presente siglo, aunque en Europa se instauraban ya otros formatos y otras técnicas.

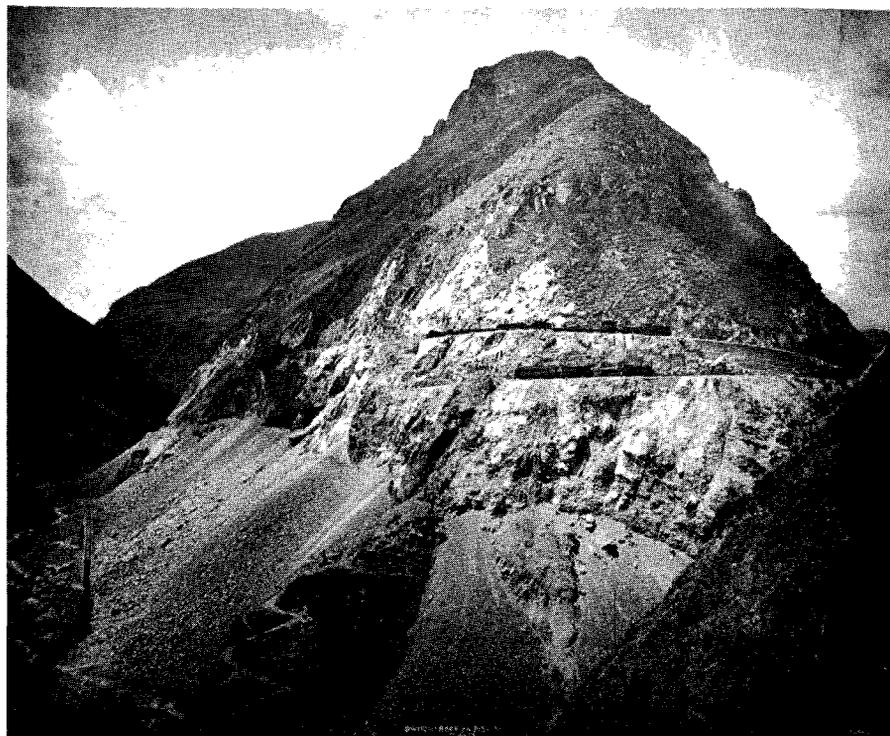
Tanto las tarjetas de visita como el retrato álbum, reflejan la sociedad y sus valores mejor que cualquier otro arte en

Taller Visual

ese período, y hacen posible seguir el rastro de las relaciones interpersonales de toda una sociedad, así como adentrarnos en la época en que los fotógrafos de moda realizaron sus creaciones, según Lucía Chiriboga (*El indio ecuatoriano en los primeros 60 años de fotografía. Informe de investigación, 1992*)

La cámara de fuelle que despierta la curiosidad de un grupo de indígenas shuar, es más que la referencia histórica de uno de los primeros aparatos fotográficos llegados a la Amazonía. Nos hace preguntarnos, sobre todo, cómo una expresión de la "civilización" se encontraba entre "salvajes".

Parecería que el fotógrafo M. Serrano, residente en Cuenca, quiso demostrar con esa toma que era posible tratar a los sujetos fotografiados de manera distinta y presentarlos como seres capaces de manifestar emociones. La composición, el contenido, que sugieren ya un abordaje estético, hacen a esta placa de vidrio muy diferente de otras imágenes captadas en aquellas tierras y en aquellos momentos (1915), que daban cuenta fundamentalmente de la labor evangelizadora de diversas congregaciones católicas y cuya intención era mostrar "la domesticidad ya sometida, las almas ya salvadas, las costumbres salvajes ya abolidas: el parecido, no la



Vista Panorámica de la Nariz del Diablo, 1890

diferencia", como afirma Blanca Muratorio (*Retrato de la Amazonía, Ecuador 1880-1945, 1992*).

De 1890 data la composición de fotos de dos indígenas de Los Andes. ¿Tomas con fines etnológicos para hacer conocer a los europeos, los sujetos, la

imagen del otro, el distinto, el extraño? En formato tarjeta de visita y por imaginero anónimo; con seguridad no fueron realizadas a pedido de los personajes fotografiados: difícilmente habrían querido hacerse un retrato con el torso desnudo y el pelo suelto, gesto de



Procesión de Corpus Christi, 1885

enorme intimidación entre los indígenas de altura. La intención aquí era mostrar una parte de la morfología de estos extraños seres que posaron en el estudio del fotógrafo para satisfacer la curiosidad, disfrazada de científica, del otro continente.

Este tipo de imágenes contrasta con otros retratos de la época, los del clero y la burguesía, personajes fotográficos privilegiados, cuya finalidad era nutrir vanidades propias no exportables, mientras que las trajetas de visita de los indígenas se destinaban, principalmente, a cubrir necesidades foráneas de conocimiento.

Quizá por ello, porque eran producto de la iniciativa personal de fotógrafos curiosos con intereses mercantiles, y no del pedido de los personajes representados, es que las trajetas de visita de los indígenas ecuatorianos son muy escasas y la mayoría de ellas forman parte de una corriente costumbrista destinada a hacer conocer el origen étnico y el oficio desempeñado (Chiriboga 1992). Interesaba saber qué hacían estos seres que más que ahora eran considerados como inferiores.

Impresiona esta vista panorámica de la Nariz del Diablo, monumento natural de la cordillera andina, que con la construcción de la línea férrea a finales del siglo pasado, se convirtió en el punto más alto del recorrido del tren que viene de la Costa. Y si no fuera porque forma parte del Album Conmemorativo de la Construcción del Ferrocarril, no podría afirmarse con precisión que la toma es histórica, pues se aprecia tan actual hoy como ayer. En todo caso, el legado pertenece a Enrique Morgan, fotógrafo norteamericano que estuvo en Ecuador capturando imágenes del "progreso", es decir, de todo aquello que mostraba que América Latina se aproximaba a Europa, y que constituye una corriente dentro de la historia de la fotografía en nuestro subcontinente.

Y por último, la toma de una procesión de Corpus Cristi en 1885, se convierte en uno de los documentos visuales más representativos de la vida social y cultural de los quiteños en las últimas décadas del siglo anterior, y más importante, cuanto que esa manifestación de fe católica estuvo presidida por el presidente Plácido Caamaño, a través de lo cual mostraba su clara filiación conservadora. ❁

## TALLER VISUAL Y CENTRO DE DOCUMENTACION FOTOGRAFICA

La lectura de estas imágenes, como se ve, arroja datos que al mismo tiempo que nos introducen en la historia de la fotografía ecuatoriana, nos informan sobre la historia de nuestro país y sus diversos grupos sociales. Desentrañar los entramados de estas historias por medio de la recopilación de imágenes fijas dispersas en colecciones particulares, es lo que se propone el Taller Visual a través de su Centro de Documentación Fotográfica. Desde 1989 ha logrado reunir mil quinientas fichas sistematizadas técnicamente, que dan cuenta de acontecimientos, personajes, objetos e imagineros de nuestro pasado. Con ellas se quiere contribuir a ampliar el estudio, desde una perspectiva visual, de las diferentes realidades encerradas en la historia ecuatoriana.

Pero si el propósito explícito de las investigaciones realizadas es incrementar el fichero fotográfico, "la intención latente es que en este momento, tanto en nuestro país como en América Latina, hay necesidad de afianzar nuestra identidad. Y la fotografía puede contribuir a ello", dice Lucía Chiriboga, coordinadora del Taller Visual.

Para esto, las imágenes obtenidas a través de las investigaciones deben cumplir un ciclo que se inicia con la búsqueda de fotos dispersas en álbumes familiares, de congregaciones religiosas, de bibliotecas o archivos antiguos, pasan por la sistematización en el Centro de Documentación y culminan con la difusión. La publicación del libro *Retratos de la Amazonía: Ecuador 1880-1945*, en julio de 1992, es parte de ese propósito de afianzar la identidad de los diversos grupos étnicos que pueblan la geografía ecuatoriana.

La difusión, sin embargo, no se reduce a la publicación de libros. Se extiende también a la realización de exposiciones con las fotografías recopiladas. Su objetivo es lograr una comunicación más directa entre los descendientes de los antiguos fotografiados y esas imágenes que encierran fragmentos de su historia. En esa perspectiva, se expusieron en noviembre de 1991, en el poblado amazónico de Sarayacu, las fotografías recogidas en la investigación sobre la Amazonía.

"Creemos que sobre la base de esa experiencia piloto -dice Lucía Chiriboga- puede continuar haciéndose lo mismo para que los descendientes de los pueblos que antes fueron sujetos fotografiados recuerden y vean su propia historia. Tratamos, por sobre todo, de priorizar la voz de ellos. Los comentarios que hacen al observar las imágenes aportan nuevos datos tanto para la historia de la fotografía como para su propia historia. Por eso, consideramos que el Centro de Documentación Fotográfica es más vital que cualquier otro archivo histórico".

La experiencia del Taller Visual, entidad privada, es singular en Ecuador. Todavía entre nosotros no se considera a la fotografía como documento que aporta datos más allá de la simple representación en imágenes. Sin embargo, su uso con fines documentales es anterior en otros países. En Colombia existe desde 1981 el Centro de Memoria Visual de Medellín; esta iniciativa ha sido retomada por el Banco de la República que ha propiciado investigaciones y la creación de archivos fotográficos en diez ciudades colombianas. Experiencias similares son, entre otras, el caso de TAFOS -Talleres de Fotografía Social- en Lima, y el Instituto Audiovisual Inka, en el Cuzco, Perú; Fundación Antorcha, en Buenos Aires, y el Grupo Proceso, en Santiago de Chile. Estos ejemplos muestran que se va extendiendo la concepción de la fotografía como documento que comunica el pasado y que contribuye tanto a delinear la historia de la fotografía como al proceso de afianzar identidades.

Sin embargo, cabría insistir en lo que dice Kossoy: "solo tendremos una historia de la fotografía que realmente contribuya al conocimiento, cuando aprendamos a reflexionar con la debida profundidad sobre el uso que se ha hecho de las imágenes fotográficas en la historia. El deber de historiadores y especialistas será desmontar la construcción ideológica que se materializa en la evidencia fotográfica, concebida y manipulada con el propósito de crear realidades y verdades".