

# Chasqui

Revista Latinoamericana  
de Comunicación

No. 46 - JULIO 1993

**Director**

Asdrúbal de la Torre

**Editor**

Gino Lofredo

**Consejo Editorial**

Jorge Mantilla

Edgar Jaramillo

Thomas Nell

Nelson Dávila

Luis Castro

**Consejo de Administración de  
CIESPAL**

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

Presidente Alterno, Rubén Astudillo,

Mín. Relaciones Exteriores

Eduardo Peña Triviño,

Ministro de Educación

Luis Castro, UNP

Fernando Chamorro, UNESCO.

Flavio de Almeida Sales, OEA.

Louis Hanna, AER.

Alba Chávez de Alvarado, Universidad  
Estatad de Guayaquil

Fernando Naranjo Villacís, FENAPE

**Asistente de Edición**

Martha Rodríguez

**Portada**

Carole Lindberg

**Impreso**

Editorial QUIPUS - CIESPAL

Portada: Imprenta Mariscal

Servicios Especiales de AFP,

COMUNICA, 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. 506-149. Telex: 22474 CIESPAL ED

Fax (593-2) 502-487 - E-mail/correo

electrónico: editor@chasqui.ec

editor%chasqui@ecuanex.apc.org

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

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

## VIDEO Y TV

**L** ascenso vertiginoso de la  
producción del video en  
América Latina no ha sido  
acompañado de una ampliación  
de la distribución. La TV sigue  
siendo el espacio más buscado  
por los videastas para difundir su  
trabajo, pero a pesar del  
aumento de canales y sistemas  
de cable, los videos nacionales  
siguen en busca de la difusión  
adecuada.



- 4 Colombia: TV mito y Video tabú, *Ricardo Gómez*
- 11 Argentina: Utopía y difusión, *Susane Velleggia y Octavio Getino*
- 15 Chile: Video animación, *Yéssica Ulloa*
- 20 Gustos jóvenes, *Bradley S. Greenberg y Rick Buselle*
- 26 México: La pantalla hacia afuera, *Delia Crovi Drueta*
- 28 España: La doma del negocio salvaje, *Daniel E. Jones*
- 31 Brasil: Favela, niños y video, *Denise María Cogo*
- 33 Brasil: Video en casa, *Arnaldo César*

- 35 Uruguay: El auge del video independiente, *Kintto Lucas*
- 37 El Salvador: La guerra transparente, *Richard Luers*

## TELENOVELAS

**L** as telenovelas crean  
mundos dentro de la  
realidad. Atraen publicidad  
y comercialización. Es el único  
producto cultural -junto a la  
literatura- que América Latina  
exporta mundialmente. El género  
y su potencial son aún sujetos de  
exploración.

- 41 Creer, llorar y reír, *Nora Mazziotti*
- 46 Los gestos del hechizo, *Aluizio R. Trinta y Mónica Rector*
- 50 Ficción, placer y desarrollo, *Everett M. Rogers, Arvind Singhal y William J. Brown*

## ENTREVISTAS

- 57 Juan Acevedo: "Salvo la ilusión todo es poder", *Antonio Cisneros*
- 62 José Sacristán: Las puertas abiertas de América Latina, *Jesús Milla y Consuelo Benítez*





## ECOCRISIS Y PERIODISMO

**El periodismo ecológico y científico consolida su espacio ante el público y los medios. Pero en búsqueda de ampliar su alcance algunos medios recurren al gancho del entretenimiento en perjuicio de la sensibilización científica y tecnológica.**

- 64** Brasil: Ciencia para muchos, *Manuel Carlos Chaparro*
- 68** Vértigo compacto, *Antonio Pasquali*
- 72** Concisa brevedad, *Julio Abramczyk*
- 73** Europa: El dulce encanto de la ciencia, *Pierre Fayard*
- 78** Trivia y ecocrisis, *Fabiola de Oliveira*
- 79** Cousteau: Ciencia, moral y medios
- 81** Intolerancia, *Luis Aníbal Gómez*

### FOTO DE PORTADA INTERIOR

Luis R. Morilla  
 Av. Juan B. Alberdi 126/128  
 (1424) Buenos Aires, Argentina  
 Telf. 923-5470 / 922-9272  
 Fax 3315106 / 343-3169

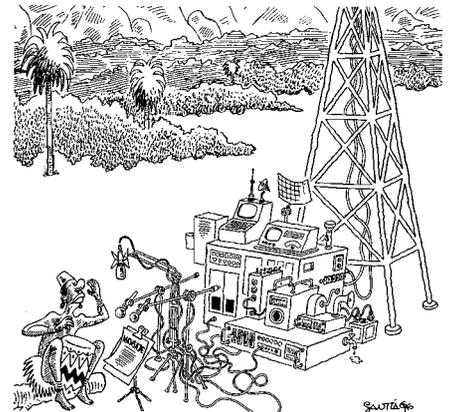
- 83** Comunicación y medio ambiente, *Maudie Kunst y Nieske Witlox*
- 87** La edad del asombro, *Manuel Calvo Hernando*
- 89** Las máscaras del SIDA, *Christine Horak y Haydée Sijo-Maldonado*
- 91** Breve ensayo sobre el ensayo, *Luis García Núñez*
- 92** Televisión y ecocrisis, *Ricardo Potts Cabrera*

## DEL MEGAFONO A LOS HIPERMEDIOS

**La comunicación alternativa y popular que ya vivió su auge esperanzador hoy intenta evitar la marginalidad y aprovechar los nuevos espacios que abre la metamorfosis tecnológica y los nuevos marcos ideológicos.**

- 95** Comunicación, democracia y desarrollo social
- 97** Medios alternativos en El Salvador, Bolivia, Chile, Costa Rica y Venezuela
- 104** Los errores cometidos, *José Martínez Terrero*
- 106** Declaración de Quito

- 107** Redes en la tercera dimensión, *Oswaldo León*
- 111** Relaciones públicas y cambio social, *Cicilia M. Krohling*



## INDUSTRIAS, EMPRESAS Y TELEMÁTICA

- 115** Redes empresariales, *Sibylla Brodzinski*
- 119** Banca electrónica en el Ecuador, *Christian Salazar V.*

## ACTIVIDADES DE CIESPAL

- 127** Daniel Prieto Castillo y la utopía pedagógica, *Kintto Lucas*

## UNICEF

- 130** La buena educación  
 Las mujeres que se atrevieron a cambiar, *Patricia Iriarte*

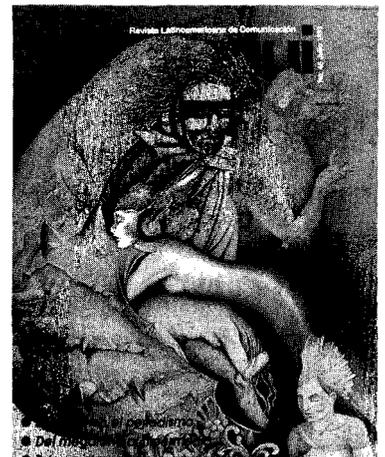
## 135 RESEÑAS

## NUESTRA PORTADA

**Cornucopia** es de la artista norteamericana Carole Lindberg, radicada en Ecuador desde 1978.

Casilla Postal 428-A  
 Quito - Ecuador

Foto de Kira Tolkmitt



RICHARD LUERS

EL SALVADOR

# La guerra transparente

**E**n 1984, cuando presentamos el documental *Tiempo de Audacia* en el Festival Latino de Nueva York, nos invitó a su casa uno de los veteranos del documental norteamericano: Emile de Antonio. En una de las paredes de su casa, llenas de fotos, afiches, diplomas, premios, me llamó la atención una calcomanía que decía: ¡Shoot the war!... jugando con el doble sentido del verbo shoot: disparar y filmar. Era la calcomanía que un camarógrafo afro-americano había puesto a su cámara, cuando estaba cubriendo la guerra de Vietnam, expresando así su ética profesional: a la guerra hay que filmarla para terminarla. Emile, autor de la película documental más impactante sobre y contra la guerra norteamericana en Vietnam (*The Year of the Pig - El año del Cochino*), nos regaló esta calcomanía diciendo: ahora son ustedes a quienes les toca filmar (*shoot*) otra guerra, hacerla transparente. Una vez transparentes las guerras, las ganan los que tienen la razón. Encubiertas en las neblinas de la mentira oficial, las guerras las ganan los poderosos. Las cámaras nunca son neutrales. Después de Vietnam, las guerras tienen dos campos donde se ganan o pierden: el de las batallas militares y las pantallas de cine y televisión".

**RICHARD LUERS**, cineasta, integrante del Colectivo de Cine y TV de *Radio Venceremos*. Este artículo es dedicado a Victoria, caída en combate con la cámara en su mano.



*La guerra en El Salvador fue esencialmente un fenómeno político en el que la función comunicacional tuvo siempre una importancia destacada. Radios, agencias de prensa, medios internacionales, cine, videos y fotografía fueron parte del conflicto. En este contexto, el cine documental logró un desarrollo destacado.*

Cuento esta anécdota, no solo porque para mí constituyó uno de los reconocimientos más importantes al cine documental salvadoreño, sino porque es el mejor punto de partida para describir y explicar el extraordinario desarrollo que el cine tuvo durante la guerra.

El cine documental salvadoreño, al meterse a la guerra (*shoot the war...*), logró de manera casi inmediata dar un salto sin precedentes. La guerra fue marginando, en un sentido físico, al FMLN en las zonas más remotas del país. El movimiento popular, debido a la represión y clandestinidad, también perdió su capacidad de comunicar, de manera directa, con el pueblo, que lo había caracterizado de 1978 a 1980. En los primeros años de guerra (1981-1984), en las zonas guerrilleras de Chalateango, Guazapa y Morazán, y en la clandestinidad urbana, estaba naciendo una realidad totalmente diferente a la cara visible del país. Esta realidad (el ejército guerrillero, las zonas de control con sus múltiples expresiones de cambio social y cultural, la articulación clandestina de un nuevo movimiento urbano, todo esto resumiéndose en un emergente "doble poder") necesitaba expresarse en imagen, voz, letra y caras humanas.

Para el movimiento revolucionario salvadoreño, todo lo que se construyó a principios de los años 80, si no se comunicaba hacia el interior y exterior del país no se convertía en poder. El

poder militar, el control territorial y los elementos de nueva sociedad, no eran poder de por sí, eran poder solamente cuando se traducían en conciencia de masas en las ciudades, en las zonas rurales bajo estricto control gubernamental y en la comunidad internacional.

### Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario

En 1980, se formó un núcleo que daría un fuerte impulso al cine documental salvadoreño creando el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) y produciendo el primer documental de largometraje salvadoreño: *El Salvador, el pueblo vencerá*. Fue la expresión del esfuerzo de la Fuerzas Populares de Liberación (FPL) de crear un instituto cinematográfico. Lograron arrancar este proyecto con un documental que presentaba al mundo, de una manera muy completa, la situación revolucionaria en El Salvador del año 1980, la injusticia social, la impunidad militar, el cierre de todos los espacios políticos a la oposición y al mismo tiempo, la dimensión histórica de esta situación. *El Salvador, el pueblo vencerá* se estrenó en 1981 en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde ganó el premio Gran Coral como mejor documental de largometraje y después recorrió el mun-

do explicando el porqué de esta guerra civil salvadoreña, que estaba generando tanta noticia. La dirección artística estuvo a cargo del cineasta puertorriqueño Diego de la Tejera. En su estructura y estilo es un documental "clásico", una combinación de narración, registro visual, entrevistas, enriquecido por la música de Adrián Goizueta y un muy buen trabajo gráfico en la parte histórica. Es el tipo de documental que requiere de muchos recursos, mucho tiempo de pre-producción (adquirir tomas de archivo, investigación histórica, guiones, financiamiento), producción (muchas filmaciones en distintos lugares y tiempos) y post-producción. Para un país como El Salvador era una super-producción, tuvo justificación porque se logró un retrato integral (histórico, político, social) de un país en el que se iniciaba una guerra inevitable. El ICSR también produjo algunos videos (*La participación de la Iglesia* en 1982; *Elecciones en El Salvador* en 1982) y una serie de reportajes para *SALPRESS-TV*, pero mantuvo como proyecto principal la producción en 16mm. Un formato de documental clásico de largometraje, con todos los límites de agilidad, financiabilidad y capacidad de difusión que planteaba. Hay que imaginarse lo que significaba filmar con todo el aparato

pesado de producción en 16mm, en la situación de guerra de guerrillas en las montañas y de terrorismo de estado en las ciudades, para entender que había que buscar otras formas de producción, y otras formas comunicacionales, que permitieran al documental una intervención directa en el conflicto, más allá de documentarlo.

El Instituto solo hizo una película más: *El camino de la libertad* (filmada en 1982 y terminada en 1983), poco después se disolvió.

### El Sistema Radio Venceremos

En 1981, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) invitó al grupo de cineastas *Cero a la izquierda* a Morazán para producir un documental sobre la vida en esta zona de guerra. El ERP y, de manera muy especial su dirigente Joaquín Villalobos, habían desarrollado una concepción especial, del papel de la comunicación en esta guerra. Esto los había llevado a crear *Radio Venceremos*, comprometiendo una parte de su esfuerzo militar para hacerla viable. El proyecto de cine, al principio, estaba concebido de la manera clásica: una incursión de los cineastas, quienes filmarían durante unos dos meses en Morazán, para después retirarse al exterior y terminar la película. Y así se hizo *La Decisión de Vencer*.

*La decisión de vencer* logró definir y establecer (con imágenes concretas, con caras humanas) el concepto de "zona controlada", el salto de calidad que había dado el movimiento revolucionario salvadoreño al haber creado una realidad socio-cultural nueva en ese micromundo que eran las zonas guerrilleras. Más que, película de guerra es un documental que con el método y la paciencia de los antropólogos va descubriendo las reacciones sociales y humanas que se desarrollan en el proceso de liberación. Sin llevar narración, sin imponer al público interpretaciones, esta película impacta por la estética de sus imágenes, por sus secuencias pacientes que reflejan el ritmo de vida y de hablar de los campesinos, por la rigurosidad con que registra los cambios en la vida cotidiana.

De la experiencia de esta producción surgió el *Sistema Radio Venceremos*, y una concepción totalmente diferente de producir: creando colectivos perma-



Chalatenango, El Salvador

nentes de filmación en Morazán y otros frentes, trabajando con los formatos más adaptados para un real acompañamiento de la guerra, utilizando cámaras de cine super 8 y video Betamax (después VHS), creando en la capital mecanismos tanto profesionales como clandestinos de filmación y un centro de post-producción en el exterior.

La concepción: filmar todo lo que necesita proyección, registrar los elementos militares, políticos, sociales, culturales de la guerra y de la situación nacional, y después traducirlos en documentales, reportajes, videos para trabajo educativo y organizativo.

### La carta de Morazán

Varios filmes constituyen la memoria fílmica del aspecto militar de la guerra salvadoreña; sin embargo, la primera (y única) película de combate es *La carta de Morazán* producido por SRV. El propósito de este documental era mostrar la capacidad militar construida por el FMLN, reflejada en la primera contraofensiva lanzada por el nuevo ejército guerrillero nacido en enero de 1981. ¿Cómo cumplir con este propósito, sin que la película cayera en un tono militarista y propagandístico? La producción de la versión final de *La decisión de vencer* había creado un marco de debate entre los cineastas y la dirección político-militar, básicamente sobre el lenguaje a utilizar: un lenguaje más explícitamente político, didáctico, discursivo o simplemente un lenguaje cinematográfico, dejando hablar las imágenes y los protagonistas de la película. En este caso, este debate se había resuelto relativamente fácil, debido al carácter independiente del grupo *Cero a la Izquierda* y el respeto que la dirección político-militar mostró hacia su trabajo. Ahora, algo muy fundamental había cambiado: la nueva película ya no iba a ser una película "sobre" la guerrilla, sino "de" la guerrilla. Filmar lo que se iba a filmar en este proyecto, ya era imposible para observadores; para hacer el registro total de una campaña militar guerrillera (preparación, planificación, ejecución, combates, evaluación), los cineastas tenían que convertirse en parte de la guerrilla. Esto cambiaba la relación cineasta-comandancia. La presencia y el trabajo de los cineastas tenía que ser objeto de la planificación militar.

El reto de filmar la campaña militar (incluyendo los combates decisivos), se resolvió gracias a la excelente cooperación entre el equipo de cine, los combatientes y la comandancia. El resultado son imágenes y escenas impactantes, no solo por lo que se logró captar, sino más bien por la perspectiva desde la cual están filmadas: la guerra vista desde el punto de vista del combatiente.

A nivel político hubo que reprimir, de manera radical, el discurso triunfalista, militarista y propagandístico, introduciendo la forma narrativa de una carta muy subjetiva, en un tono coloquial y a veces irreverente. Las imágenes y los sucesos, sobre todo en la filmación de una emboscada de aniquilamiento, eran tan fuertes que cualquier otro tono de narración hubiera resultado chocante y contraproducente.

El hilo conductor subjetivo de la edición y el tono de irreverencia de la narración molestaron a algunos miembros de la dirección político-militar del ERP. Cuando la película llegó a los frentes, quedó comprobado que los combatientes se identificaron totalmente: era la película de ellos, hecha desde su punto de vista.

*La carta de Morazán* tuvo un impacto sensacional a nivel internacional, tanto con el público de solidaridad, como en los festivales. Para los cineastas latinoamericanos (quienes la premiaron con el Gran Coral en el festival de La Habana en 1982) era la liberación del documental de sus ataduras estéticas y productivas, el inicio de una estética que prioriza el cumplimiento estricto de la visión documentalista, entendida como el acompañamiento a la realidad y lucha del pueblo, por encima de los valores productivos.

Pero el impacto más importante de esta película era a nivel nacional. La campaña tuvo lugar en agosto-septiembre del 82. Y ya en noviembre circulaban copias clandestinas de la película en San Salvador. En los frentes de guerra se organizaban "estrenos" de video móvil proyectándola a todos los combatientes y toda la base social.

### Tiempo de audacia

Mientras se editaba *La carta de Morazán*, el colectivo de filmación continuaba cubriendo las nuevas coyunturas, desplegándose en todo el oriente

**E**n las guerras las cámaras nunca son neutrales. Después de Vietnam, las guerras tienen dos campos donde se ganan o pierden: él de las batallas militares, y él de las pantallas de cine y televisión.

del país. Al mismo tiempo se puso en práctica el plan en San Salvador, creando estructuras tanto clandestinas como profesionales de filmación. De esta manera, en 1983, el SRV ya tenía la capacidad de cubrir no solo los frentes de guerra, desde la perspectiva guerrillera, sino también el proceso de resurgimiento del movimiento popular urbano e incluso las operaciones de contrainsurgencia de las Fuerzas Armadas. Resultado de este registro integral es la película *Tiempo de Audacia*.

Así como *La carta de Morazán* rompe con el estilo, el lenguaje, la con-



Jesús Carlos, Imagen Latina, Brasil

Guerrillero en algún rincón de América Latina

cepción cinematográfica de *La decisión de vencer*, de la misma manera radical *Tiempo de audacia* rompió con *La carta...* Esta capacidad de adaptar el formato documental a los diferentes retos comunicacionales planteados en cada etapa, explica por qué la producción cinematográfica del SRV logró sostenerse y jugar un papel importante en el proceso, desde el principio hasta (casi) el final.

*Tiempo de audacia* tenía que resolver varios problemas: captar la complejidad que había adquirido el conflicto con la intervención gringa y con la ampliación de la guerra por parte del FMLN; dar expresión a la situación de equilibrio entre dos ejércitos que había logrado establecer el FMLN con sus campañas ofensivas del 82 y 83. Y además una tarea comunicacional muy difícil: comunicar a la base consolidada en las zonas de control la nueva realidad nacional, y a la gente en la ciudad el poder revolucionario establecido en las zonas de control que ahora ya constituían toda una franja en el norte y oriente del país.

La forma de hacer esta película no podía ser otra que un doble montaje: por una parte un mosaico de diferentes elementos de la realidad nacional, por otra (dándole estructura a la película) una yuxtaposición cinematográfica de los dos poderes en disputa. Desde el punto de vista técnico, había que combinar elementos muy dispares en su calidad, perspectivas y estilos de filmación, en una sola edición. El resultado es una película hecha por sus editores. Ya no dependía de una estrecha planificación y coordinación entre dirigentes militares y los equipos de filmación, sino del diálogo entre dirección política y el equipo de editores que tenía que construir una película de 40 minutos de un archivo muy disperso de cientos de horas de filmación.

La concepción de los cineastas de hacer un montaje estrictamente de imágenes y escenas, sin hilo conductor discursivo, fue rechazada por la dirección política. Para ellos, la película tenía que ser más explícita en sus planteamientos políticos. Los cineastas insistieron en la

concepción de un lenguaje de imágenes, y de hecho encontraron una forma que resultaba mucho más impactante que cualquier discurso político. A este conflicto se debe que *Tiempo de Audacia*, que a nivel internacional y en los festivales tuvo mucho éxito y reconocimiento, durante varios años fue prácticamente censurada para el uso político en el interior, sobre todo en Morazán. La dirección sostuvo que "ningún combatiente campesino iba a entender este lenguaje cinematográfico. Sin embargo, cuando la película se empezó a difundir, unos años después, en los campamentos guerrilleros y los pueblos, inmediatamente se convirtió en un excelente instrumento para provocar debate y análisis. Habíamos hecho una película que provocaba discusión, en vez de dar línea o lecciones políticas. Eso es lo mejor que se puede decir de una película.

A raíz del conflicto sobre *Tiempo de audacia*, algunos cineastas salieron del colectivo, dejándolo debilitado en su capacidad de producción, irónicamente en el momento de más éxito de las producciones del SRV.

### El debate entre dos concepciones

Aunque en los años 1984-1986 el SRV se concentró en el trabajo de video, nunca se abandonó la parte documental. Solo que en estos años, la producción documental enfrentaba problemas que no eran fáciles de resolver. Uno tenía que ver con la nueva forma que había adquirido la guerra con la dispersión de las fuerzas militares en todo el territorio (un fenómeno mucho más difícil de registrar en imágenes). Para un equipo de filmación, acompañar una brigada en una campaña militar o acompañar a una unidad guerrillera introducida en territorio enemigo, son dos cosas totalmente diferentes. Incluso cuando se lograba, las imágenes obtenidas resultaban poco "fotogénicas": simplemente no se veía gran cosa, comparando con las batallas de 1983, las fiestas de las tomas de los pueblos, etcétera.

Además no estaba resuelto el debate sobre la concepción que había surgido alrededor de la producción de *Tiempo de audacia*. Este debate existía entre el SRV y la dirección política, pero también dentro del colectivo de cine.

Las siguientes producciones reflejarán esta discusión. ●