

abril-junio/87 N° 22

Chasqui

Entregamos en este número la segunda parte del estudio del profesor Assmann sobre Iglesia Electrónica. La oportunidad de este estudio ha quedado confirmada con diversos hechos ocurridos en América Latina durante el primer semestre de 1987, por ejemplo la toma de posición de las iglesias frente al problema de la deuda externa; así, una actitud de angélica prescindencia suele ir ligada a la predicación electrónica. Hasta cierto punto el análisis del antropólogo Little sobre *Platoon*, el *Color Púrpura* y la *Misión* que ofrecemos en esta entrega, coincide con el estudio anterior en cuanto ambos desentrañan contenidos ideológicos en estos dos medios masivos: el cine y la televisión.

Descendiendo al ajeteo diario de la revista, el reclamo de numerosos suscriptores de *Chasqui* a propósito del retraso con que la reciben se ha debido a cambios de diseño, instalación de una nueva imprenta para CIESPAL y una prolongada huelga de los correos ecuatorianos. Esperamos ponernos pronto al día.

La doctora Colleen Roach de Fordham University, Nueva York, el doctor Howard H. Frederick de la Escuela de Telecomunicaciones y del Programa de Estudios Latinoamericanos de Ohio University y la señora Gloria de Dávila, Directora del Departamento de Investigaciones de CIESPAL, se han unido a los colaboradores de *Chasqui*. Les damos la bienvenida.

A propósito de colaboradores, la política editorial de nuestra revista ha sido solicitar colaboraciones; desde este número la ampliamos en el sentido de recibir colaboraciones no solicitadas, especialmente en el área de reseñas de libros y revistas y en el de investigaciones. Para más detalles, escribanos por favor.

Simón Espinosa



40 Las Transnacionales del Cine

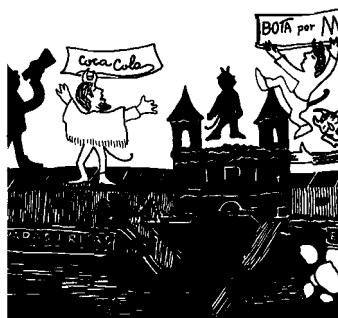
Paul Little

Los filmes son incisivas armas ideológicas que resultan tanto más eficaces cuanto más sutilmente instilan su mensaje. Tal el caso de *La Misión*, el *Color Púrpura* y *Platoon*.

6 Cultura y Medios: un difícil matrimonio

Carlos Monsiváis

De cómo el cine repercutió en la cultura popular mexicana. Todo ello ensayado con la maestría y conocimiento del asunto propios de uno de los mejores periodistas latinoamericanos.



32 ¿Cómo va la tevé para niños?

Gloria de Vela

Una visión de conjunto de las tendencias de la televisión infantil en Europa, los Estados Unidos y el Tercer Mundo.

Noticias	2
Socialización, comunicación y transformación en la provincia de Bolívar, Ecuador	17 <i>Pasquale Iaccio</i>
Comunique en video lo popular	22 <i>Oswaldo Hirschmann</i>
Contragate y el NOII	28 <i>Colleen Roach</i>
El dilema de la enseñanza de la comunicación	35 <i>Peter Schenkel</i>
La Iglesia Electrónica en América Latina	48 <i>Hugo Assmann</i>
Reseñas	58
Actividades de Ciespal	63

DIRECTOR: Luis E. Proaño. **EDITOR:** Simón Espinosa. **DIRECTOR DE PUBLICACIONES:** Jorge Mantilla Jarrín. **CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL:** Luis Ramiro Beltrán (Bolivia); Reinhard Keune (Alemania Federal); Humberto López López (Colombia); Francisco Prieto (México); Antonio Rodríguez (Argentina); Gian Calvi (Brasil); Daniel Prieto Castillo (Argentina). **COMITE EDITORIAL EJECUTIVO:** Asdrúbal de la Torre, Peter Schenkel, Edgar Jaramillo, Fausto Jaramillo, Gloria de Vela, Andrés León. **ASISTENTES DE EDICION:** Wilman Sánchez y Martha Rodríguez. **DISEÑO:** DIART. Portada: Jaime Pozo. Impreso en Editorial Voluntad. CHASQUI es una publicación de CIESPAL que se edita con la colaboración de la Fundación Friedrich Ebert y del Banco Central del Ecuador. Quito, Apdo. 584 Telf.: 540-881.

La historieta participativa

María Pérez Iglesias
Quito, Cuadernos de Chasqui
No. 13, 1987.

Estudio de investigación sobre la lucha de la práctica significativa llamada Historieta Participativa por imponer un cambio.

“Despreciada y ocultada como posibilidad real de transformación; asumida como “mass media” y negada como cultura; indiferente a los “académicos” y objeto de moralistas; relegada al “sub-arte”, a lo popular, a lo infantil e intrascendente, la historieta gesta su rebelión y la revolución llegada en los años sesenta y continúa renovándose hasta hoy” (p. 5).

El nacimiento de la historieta no es espontáneo, es la consolidación en un punto determinado de un proceso. La historieta no puede concebirse como tal sin el desarrollo anterior de lo icónico, así lo prueban las variadas producciones en los diferentes países.

La historieta aparece en el S. XIX, en Europa, Estados Unidos y México, bajo forma de revistas humorísticas, hojas volantes o suplementos dominicales: “una de las características de los comics reside en su naturaleza de medio de expresión, de difusión masiva que nace y

se vehicula gracias al periodismo, durante la época de plenitud del capitalismo industrial”.

La formación de sindicatos favorece la difusión de las tiras cómicas en la sociedad de consumo, sobre todo en el público femenino, en donde proliferan las llamadas Family Strips, Girl's Strips.

En los años 30 del presente siglo aparecen los cómics serios con un carácter ideológico y cultural: los héroes que luchan en favor de la justicia contra los enemigos de la sociedad, lo que produce la reacción contraria en los países de tendencia facista que no admiten los comics americanos.

En los años 50 los intelectuales se sirven de los cómics para popularizar sus teorías metafísicas y psicológicas, esto degenera luego, por la quiebra de valores sociales y los comics se orientan hacia la sátira, la pornografía y la demitificación de los héroes.

La aparición de los comics en los países del Este es tardía, después de la primera guerra mundial, bajo los mismos parámetros de influencia que en el Oeste.

Toda producción significativa genera un metadiscurso orientado hacia la crítica, la recuperación de materiales y la publicidad, discurso que se fortalece en los años 60. El metadiscurso tiene también su historia que comienza como historieta, continúa como lenguaje moral, como pretexto para discutir varios problemas, como texto híbrido y termina como medio de comunicación y como medio de cultura de masas. En este sentido la historieta lee la historia como devenir y proceso, y es leída por ella, como texto particular participa del texto general de la historia y de la cultura.

El análisis investigativo continúa, y, de acuerdo a los tiempos de tecnología avanzada, se encuentra a los héroes de las historietas desarrollando su acción en los espacios etéreos, convertidos en instrumentos comerciales, reproductores de la ideología dominante; pero al mismo tiempo la contradicción aparece, pues la historieta presiona cada vez con más fuerza para

participar activamente en los procesos de cambio social.

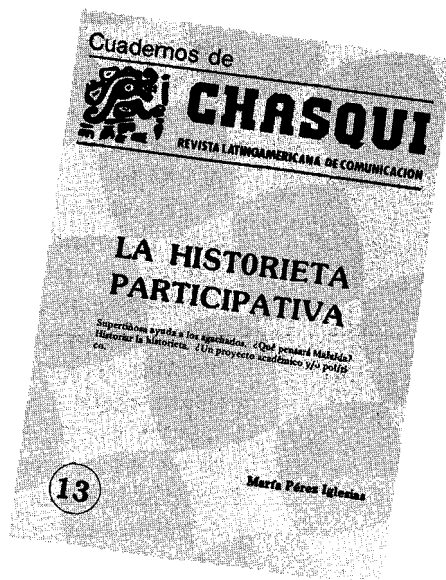
Los cambios se producen en la manera como la historieta forma parte del texto general de la Historia en diversos campos: En el campo editorial se multiplican los boletines y revistas de difusión, en el campo universitario se produce el salto de la historieta hacia lo académico, pues ella se constituye en materia de enseñanza, medio de crítica de otros medios, recuperación de textos antiguos y organización de productos.

América Latina, mercado favorito y necesario de los sindicatos de comics americanos, comienza su producción de historietas en los años 20, como un ejercicio de simple traducción de las tiras cómicas que provienen del Norte; poco a poco van popularizándose y alcanzan gran difusión en los años 30. Las mismas condiciones socio-económicas y políticas del continente son factores que favorecen la aparición de la contradicción ideológica.

La infraestructura editora es muy pobre en todos los países, razón ésta para que la producción se polarice en México, Chile, Buenos Aires y Colombia. La fuga de intelectuales creadores de historietas o dibujantes, hacia mercados más rentables, es notable.

El poder de producción literaria, alimentado por las condiciones estructurales en lo social, económico y político, estimula también la producción de historietas y tiras cómicas con una orientación netamente contestaria y de crítica del sistema.

En este contexto los países centroamericanos tienen un carácter de países marginales, en cuanto a producción de historietas y tiras cómicas; sin embargo ciertos países: Costa Rica,



El Salvador, Cuba, Nicaragua, producen historietas con un sello de identidad propio.

La autora saca algunas conclusiones. Las transcribimos por su interés.

— La llamada "historieta" —a pesar de ser considerada uno de los medios de estandarización y reproducción de ideología más importantes al servicio del sistema capitalista— es un híbrido que nunca ha permitido un sometimiento total a los discursos tradicionales.

— Los monopolios, redes de industrialización, comercio y distribución de la historieta tradicional prácticamente ahogan la posibilidad de

producciones nacionales e independientes. Las producciones particulares que no se ajustan a las reglas del sistema subsisten con grandes dificultades económicas y se mantienen marginales o desaparecen por falta de apoyo, por represión violenta o por la censura-autocensura de los aparatos ideológicos.

— El metadiscursio sobre la "historieta" se construye a partir de condiciones histórico-culturales específicas y participa como texto dialógico de la continuidad y la ruptura.

— La semiología y la historieta (como discurso y metadiscursio, como práctica

y análisis y sistematización) se complementan. En la actualidad la mayoría de los estudios están marcados en el campo semiológico no importa su orientación.

— La dependencia y el subdesarrollo "condicionan" a los países a ser depositarios de valores foráneos, a consumir ideología y a trabajar como máquina intelectual. Las prácticas contestarias críticas que se producen, como reacción/negación a las condiciones de dominio son recuperadas por el sistema, reprimidas violentamente, aceptadas como prueba irrefutable de la "libertad democrática" —mientras no desborde

ciertos límites— o reguladas a través de la censura y/o la autocensura. Resulta marginal desde el punto de vista económico y subsiste a duras penas. El manejo de la crítica-metadiscursos depende de los diversos gobiernos y sistemas políticos depende si el dominio es de abierta represión o si se funciona eminentemente por persuasión o consenso. Es distinto el caso de la represión guatemalteca y salvadoreña a la falta de organización en Honduras y Panamá; el permiso contestario de Costa Rica o el impulso estatal en la Nicaragua de hoy. (Ruperto García) ●

Cronología de la cultura cinematográfica

Teresa Vázquez
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Serie "Historia del Cine en el Ecuador", No. 1, 1987

Este primer número de la Serie "HISTORIA DEL CINE EN EL ECUADOR", da a conocer, bajo el título "CRONOLOGIA DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA EN EL ECUADOR", los más importantes sucesos que alrededor de la imagen en movimiento, se han dado en nuestro país, desde finales del siglo pasado hasta la actualidad.

La resolución de la UNESCO (Belgrado 1980) sobre la necesidad de salvaguardia de las imágenes en movimiento motivó a los autores a iniciar la investigación de la Historia

del Cine en Ecuador. Han logrado hasta la fecha reunir 20 carteles, 170 fotografías, 3.000 recortes de periódicos (1906 - 1986), 200 fichas filmográficas, 46 entrevistas (en cassettes con su respectiva transcripción), 500 fichas nemotécnicas y 40 fichas biofilmográficas. Esta información es el inicio de un centro permanente de documentación sobre el cine en Ecuador, vinculado al archivo especializado que cuenta ya con 40 filmes nacionales y abre el proceso de rescate de las obras desde 1906, año en el cual comienza la producción cinematográfica en el país.

Quienes bajo los auspicios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana formaron la Cinemateca Nacional han asumido la defensa del cine nacional carente de apoyo pues ni está incluido en la Ley de Patrimonio Nacional ni cuenta con legislación favorable.

La publicación consta de una cronología (1849-1986), de un documento, el de la

Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas en Belgrado sobre la salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento (1980 e índices onomástico y de filmes).

Pese a ser la cenicienta y al predominio del documental, varios filmes nacionales han obtenido menciones especiales: el largometraje de ficción "Se conocieron en Guayaquil", único filme ecuatoriano mencionado por George Sadoul en su "Historia del Cine Mundial" (1967); los documentales "Yamor", premio Milán, (1970); "Nucanchic Causa", premiado en 1973 en Alemania Federal y "Los Hieleros del Chimborazo", mención especial en un festival de la Habana, Cuba. Además el Cine ecuatoriano ha participado en festivales internacionales como el realizado en Moscú en 1983.

Por cierto, gremios como la Asociación de Cinematográficos del Ecuador (ASOCINE) propenden al desarrollo e impulso del film nacional. A pesar de los intentos por



establecer una reglamentación protectora, estos no han fructificado; la propuesta de crear el "Consejo Nacional de Cultura Cinematográfica y Censura" fracasó. Organismos nacionales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana igualmente realizan esfuerzos permanentes por apoyar la producción fílmica ecuatoriana, sin embargo tales apoyos no son suficientes. (Wilman Iván Sánchez L.) ●