



# **El video de ficción en la década de los 80.**

*Memoria de Licenciatura*

**de**

**Juan Carlos Maneglia**

**María Rossana Schémbori**

**Asunción, 2001**



# El video de ficción en la década de los 80.

*Memoria de Licenciatura*

de

**Juan Carlos Maneglia**

**María Rossana Schémbori**

*Departamento de Ciencias de  
la Comunicación*

*Facultad de Filosofía y  
Ciencias Humanas*

*Universidad Católica **Nuestra  
Señora de la Asunción***

**Asunción, 2001**



*Universidad Católica Nuestra Señora  
de la Asunción*

*Resumen*

# **El video de ficción en la década de los 80.**

por **Juan Carlos Maneglia**

**María Rossana Schémbori**

**Tutora:** **Claudia Pacheco (M.E.)**  
Departamento de Ciencias de la Comunicación

En la siguiente memoria se presenta el nacimiento del video en la década de los 80, y su influencia en el desarrollo de la ficción en Paraguay. También se presenta un recuento cronológico de videos de ficción desde 1979 a 1990.



# AGRADECIMIENTOS

A nuestros padres y hermanos, por creer en nosotros.

A nuestra tutora Claudia por su aliento y orientación en este proceso.

A Gilda Nicora porque sin ella no hubiésemos terminado esta tesis.

A Mani Cuenca, Ray Armele, Bernardo Ismachoviez y Hugo Gamarra por su desinteresado apoyo y valiosa contribución para la realización de este trabajo.

A todos los integrantes de Maneglia-Shémbori Realizadores que aportaron su tiempo y paciencia, ayuda invaluable para la concreción de la memoria, especialmente a Fátima.

A Dania, Diego, Susana, Martita, Milda, Agustín, Edward y Pablo por sus aportes, disponibilidad e incentivo.

A Graciela Rivarola del Centro Cultural de España “Juan de Salazar”, por su buena predisposición con nosotros.

Y a todas las personas que de alguna u otra forma ayudaron a la concreción de este trabajo.



# INDICE GENERAL

## Capítulo 1

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	9
1. <i>PRESENTACIÓN</i> .....	10
2. <i>JUSTIFICACIÓN</i> .....	13
3. <i>OBJETIVOS</i> .....	14

## Capítulo 2

<i>MARCO TEORICO REFERENCIAL</i> .....	15
1. <i>EL VIDEO: YO VEO</i> .....	16
1. LA CIVILIZACION DE LA IMAGEN .....	16
2. ¿QUÉ ES EL VIDEO? .....	18
El video: Imagen electrónica.....	19
3. NORMAS O SISTEMAS DE TELEVISIÓN Y VIDEO .....	20
Evolución de los sistemas domésticos .....	23
El sistema vhs .....	25
El sistema betamax .....	26
Sistema video 2000.....	27
Sistemas: analógico y digital .....	29
4. DIFERENCIAS TECNICAS ENTRE VIDEO Y CINE.....	29
5. EL VIDEO DE FICCION Y NO-FICCION.....	31
2. <i>ANTECEDENTES HISTORICOS DEL VIDEO</i> .....	34
1. BREVE HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFÍA PARAGUAYA. ....	34
2. INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA DE CINE Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL .....	43
Instituto de Cine para la Infancia y Juventud (I.C.I.J.).....	43
Cine Club Infantil .....	44
Plan de educación cinematográfica para niños (Plan Deni).....	48
Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción .....	50
Misión de Amistad .....	52
3. LA TELEVISION EN PARAGUAY .....	54
Sus inicios.....	54

3.	<i>LA DECADA DE LOS 80</i> .....	62
1.	CONTEXTO SOCIO POLITICO Y CULTURAL DEL PARAGUAY DE LOS 80 .....	62
2.	SURGE UN NUEVO CANAL EN PARAGUAY .....	73
3.	EL VIDEO EN LATINOAMÉRICA.....	75
4.	EL VIDEO EN PARAGUAY .....	81
	Festivales de videos y “New Magazine Video Revista”.....	83
5.	LOS REALIZADORES Y REALIZACIONES DE CINE EN LA DECADA DE LOS 80 .....	86
	Paraguay visto desde afuera.....	89
<i>Capítulo 3</i>		
	<i>MARCO METODOLOGICO</i> .....	91
1.	<i>PROCEDIMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN</i> .....	92
1.	METODOLOGIA DE TRABAJO.....	92
2.	POBLACIÓN .....	93
	Ray Armele .....	93
	Manuel Cuenca.....	94
	Hugo Gamarra .....	94
	Bernardo Ismachoviez.....	95
	Juan Carlos Maneglia.....	96
3.	ELABORACIÓN DE CUESTIONARIO GUÍA .....	97
	Dimensión de análisis .....	98
<i>Capítulo 4</i>		
	<i>ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS</i> .....	101
1.	<i>ANÁLISIS PARCIAL DE LAS ENTREVISTAS</i> .....	102
1.	ANTECEDENTES .....	103
2.	INICIO DEL MOVIMIENTO DE VIDEO Y SU DESARROLLO ....	104
3.	APORTE DEL VIDEO Y SU CONTINUIDAD.....	105
4.	RECUENTO DE TRABAJOS.....	106
5.	PREMIOS, FESTIVALES Y VIDEOTECAS .....	107
6.	OTROS VIDEOS DE FICCIÓN DE LOS 80.....	108
2.	<i>ANÁLISIS GENERAL O SÍNTESIS</i> .....	109
1.	ANTECEDENTES .....	109
2.	INICIO DEL MOVIMIENTO DE VIDEO Y SU DESARROLLO ....	110
3.	APORTE DEL VIDEO Y SU CONTINUIDAD.....	110
4.	RECUENTO DE TRABAJOS DE FICCIÓN DE LOS 80 .....	111
	Ray Armele .....	111
	Manuel Cuenca.....	113
	Hugo Gamarra .....	113
	Bernardo Ismachoviez.....	113
	Juan Carlos Maneglia.....	115
	Otros videos de ficción de los 80 .....	117

<i>Capítulo 5</i>	
<i>CONCLUSIONES Y COMENTARIOS FINALES.....</i>	122
1. <i>VIDEOS DE FICCIÓN DE LOS 80:LO MAS PARECIDO A HACER CINE EN PARAGUAY .....</i>	123
1. NACE EL VIDEO: EL APOCALIPSIS DE LOS FORMATOS .....	123
2. EL VIDEO COMO ALTERNATIVA PARA LA FICCIÓN EN PARAGUAY .....	124
3. EL AUDIOVISUAL PARAGUAYO HOY .....	127
<i>BIBLIOGRAFÍA .....</i>	132
<i>ANEXO.....</i>	134



# Capítulo 1

## INTRODUCCIÓN

## *1. PRESENTACIÓN*

Este trabajo tiene como tema central el nacimiento del video en Paraguay a finales de los 70 y su influencia en el desarrollo de la ficción en la década de los 80.

Nace de la necesidad de construir una parte de la historia con la que no se cuenta: *la del audiovisual paraguayo y específicamente la del video.*

El principal propósito de esta tesina: es aportar un material escrito que dé una visión, lo más acertada posible, de la situación del audiovisual paraguayo en una época clave como es la década de los 80, donde florece la industria del video con los festivales de video y surge una nueva camada de realizadores.

Así es como el tema principal es el video de ficción en la década de los 80, donde se da énfasis al nacimiento del video y su posterior influencia en el desarrollo de la ficción en Paraguay. Se aprovechó la información proporcionada por el análisis y se procedió a un recuento cronológico de videos de ficción englobados dentro de los años 1979 a 1990, ya que varias realizaciones tuvieron su preproducción en un año y recién al siguiente año finalizaron o fueron exhibidos. El registro de los videos de ficción, incluye una breve ficha técnica.

Como no se cuenta con información sistematizada sobre el tema, la construcción del trabajo de investigación se estructuró en forma exploratoria, y en algunos casos descriptiva. A partir de esa estructuración se realizó un análisis cualitativo basado

en entrevistas a realizadores, periodistas, profesores y personas vinculadas de alguna forma al audiovisual paraguayo y una revisión de materiales escritos sobre el tema como tesis anteriores, artículos periodísticos, libros y publicaciones nacionales e internacionales, de manera que aporten algo referente al audiovisual paraguayo de los 80.

Para el contexto y los comentarios finales se fundamentó el trabajo especialmente en autores como Alejandro Sciscioli<sup>1</sup> y Octavio Getino<sup>2</sup>.

La tesina consta de cinco capítulos, donde el primero presenta el tema de estudio de la tesina, la hipótesis a ser demostrada, la justificación del tema, los objetivos y la importancia de la investigación.

En el capítulo 2, se desarrolla el marco teórico. Incluye todo el soporte técnico, desde la definición del video, los sistemas, las normas, el género de ficción hasta cómo se forma la imagen electrónica. También se desarrolla la historia del video en Paraguay, sus antecedentes, cuándo nace, dónde se desarrolla, el inicio del mismo en la TV paraguaya. Se hace hincapié en la década de los 80 y el contexto en el que se desarrolló el video, los festivales y los realizadores de esa década.

El capítulo 3 es el marco metodológico de la investigación. Se explica la metodología de la investigación, la forma de enfocar y proceder con las entrevistas para su posterior análisis.

---

<sup>1</sup> Periodista de artes y espectáculos encargado de los fascículos coleccionables *"Cine al día. Una monografía del séptimo arte"*, Edit. Multimedia SA, Asunción, 1999.

<sup>2</sup> Realizador argentino de cine y televisión. Publicó numerosos libros sobre el tema audiovisual en el que se destaca *"Cine y televisión en América Latina. Producción y Mercados"* 1<sup>ra</sup> edic., Bs. As., LOM Ediciones/Ediciones CICCUS, 1998.

El capítulo 4 es el análisis mismo de las entrevistas a los cinco realizadores elegidos sobre el inicio del movimiento del video y su desarrollo, el recuento de sus trabajos de ficción producidos, además de los documentales, premios obtenidos y festivales donde participaron. También se realizó un recuento de videos de ficción de otros realizadores durante la década del 80.

Y el capítulo 5 son las conclusiones donde se expresan los comentarios a partir de cuadros comparativos elaborados sobre los cinco ejes, basándose en las respuestas obtenidas de los realizadores. También se deja una interrogante abierta para futuras investigaciones sobre el audiovisual paraguayo, basándose en esta investigación.

## *2. JUSTIFICACIÓN*

A pesar de ser de un sector de la expresión artística con escaso apoyo, se puede decir que en Paraguay existe un movimiento de video activo y rico dentro de las posibilidades que ofrece el medio. Este movimiento surge a finales de la década de los 70 cuando llega la primera cámara de video a Asunción, y se va afianzando con el paso del tiempo a través de la realización de cortometrajes de ficción. Los festivales de video que se realizaban en el Centro Cultural de España “Juan de Salazar” y el Centro Cultural Paraguayo Americano, eran un marco para su fortalecimiento.

Sin embargo, no hay nada escrito sobre esta etapa. A esto se suma la inexistencia de un Instituto Nacional de Cine, o una Cinemateca Nacional, una ley de audiovisual o una parte del Archivo Nacional dedicada a resguardar y conservar películas y videos de producción paraguaya.

Existen sí, testimonios y materiales audiovisuales que marcaron etapas y que son, sin duda hoy el fundamento para toda la generación de nuevos realizadores que siguen creando, produciendo y viviendo del audiovisual

Aportar un material escrito que dé una visión de la situación del audiovisual paraguayo en una época clave como es la década de los 80, donde florece la industria del video con los festivales del video, y surge una nueva camada de realizadores, es muy valioso para la corta historia del audiovisual paraguayo.

### *3. OBJETIVOS*

Al inicio la tesis tuvo un solo objetivo, ya que cualquier trabajo sobre el audiovisual paraguayo se constituía en un aporte valiosísimo. Así fue como se pensó en **elaborar un recuento cronológico de los videos de ficción desde la llegada de la primera cámara de VHS a Paraguay en la década de los 80.**

Al realizar un análisis descriptivo de los hechos a la luz de la coyuntura sociocultural de la época, surgió un nuevo objetivo más específico: el **establecer la influencia de los trabajos de ficción de los 80 en la producción de materiales de ficción en los 90.**



## Capítulo 2

# MARCO REFERENCIAL TEORICO

El capítulo 2 es el marco teórico. Incluye todo el soporte técnico, desde cómo se forma la imagen electrónica, la definición del video, los sistemas, las normas y el género de ficción. También se desarrolla la historia del video en Paraguay, los antecedentes, cuándo nace, dónde se desarrolla y el inicio del mismo en la TV paraguaya. Se hace hincapié en la década de los 80, el contexto en el que se desarrolló el video, los festivales y los realizadores de esa década.

## 1. EL VIDEO: YO VEO

### 1. LA CIVILIZACION DE LA IMAGEN

La imagen no es la realidad, pero nos conecta con ella a través de un gigantesco prisma de mil caras. Espectacular, fiel, consumista, divertida, obsesiva, deformante, la imagen y los medios en que se sustenta como la fotografía, el diseño industrial, la prensa o la televisión, constituyen en la actualidad el puente más común con las cosas que nos rodean.<sup>3</sup>

Octavio Getino<sup>4</sup>, en cambio, es más práctico y asegura que la identidad de un individuo, como la de una comunidad, se construye a partir de la producción, circulación y percepción de imágenes expresadas en los procesos de información, educación y cultura. Y ejemplifica diciendo que “no es casual que las naciones más poderosas del planeta sean aquellas que mayor capacidad y lucidez han demostrado para la utilización de su propia imagen, sea para referir su presunta o real identidad, como para intervenir desde ella sobre la identidad de otras comunidades”.

La imagen tiene una incidencia tal, que se hace imperioso conocer sus técnicas de fabricación, los mecanismos de influencia y su lenguaje, para *descifrar el mensaje del medio*. “Es la televisión, sin duda alguna, el medio de comunicación más importante en la *civilización de la imagen* aunque ésta es sólo un instrumento del video, que en realidad es la gran estrella porque con él se ha entrado, a todos los niveles de

---

<sup>3</sup> VIDEO. ENCICLOPEDIA PRACTICA. Ediciones Nueva Lente, Madrid, 1982. Pág.:3. Tomo 1.

<sup>4</sup> GETINO, Octavio. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y mercados*. 1<sup>ra</sup> edic., Bs. As., LOM Ediciones/Ediciones CICCUS, 1998. Pág.183.

nuestra vida, en la era de la imagen electrónica. El video es una fuente de documentación, divertimento, realización personal y aplicación profesional. Abre un inmenso horizonte de posibilidades.”<sup>5</sup>

Sin embargo, es una realidad que el video de la mano con la informática y los avances tecnológicos de las transmisiones transforma continuamente las formas de comunicación.

“El siglo XX, con la aparición del cine, la televisión, el video y las nuevas tecnologías audiovisuales es, en términos culturales, el siglo de la imagen en movimiento, y junto con ella, de la globalización de las naciones que tuvieron el poder de ejercitar su manejo”. Esta apreciación de Octavio Getino, se confirma con la actual televisación de las guerras donde participan las grandes potencias mundiales.

“La creciente utilización de nuevas tecnologías modifica cada vez más los sistemas de información, comunicación, educación, e incide fuertemente en los campos de la cultura y el desarrollo en general. Asimismo, todo indica que en este siglo que está comenzando, se habrá de recurrir mucho más todavía al uso de la imagen en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia humana, desde las más cotidianas hasta las más trascendentales...”.

En casi todos los campos, “el dominio de la producción y trasmisión de imágenes constituye un espacio donde se definirán muchas de las capacidades de innovación y de creación de la humanidad. También, las relaciones de poder de unas naciones sobre otras, particularmente, con claras

---

<sup>5</sup> VIDEO. ENCICLOPEDIA PRACTICA. Op. cit., Pág.:3.

ventajas para aquellas que dominen los recursos económicos, científicos, tecnológicos, industriales y comerciales de su diseño y utilización”.<sup>6</sup>

## 2. ¿QUÉ ES EL VIDEO?

Video es un término derivado del latín cuyo significado es “Yo veo”. Se aplica en primer lugar, cuando se habla de la señal eléctrica que contiene, entre otras, la información visual (señal de video).

En una transmisión de televisión, las cámaras generan la señal de video que es enviada hasta el receptor permitiendo ver al instante aquello que las cámaras están captando. Este principio de instantaneidad en la recepción (ver lo que está ocurriendo en ese mismo instante) es lo que caracteriza específicamente al término televisión (visión a distancia).

Sin embargo, muchos de los programas que hoy se pueden ver en cualquier emisora de televisión no cumplen este principio de instantaneidad, al no ser transmitidos *en directo*, sino que han sido grabados previamente y emitidos con posterioridad. Y es a este aspecto de *imágenes grabadas*, su entorno, equipos utilizados, lenguaje, etc. a lo que se denomina, con carácter genérico, **video**.

Así el término video hace referencia no sólo a la grabación o reproducción por procedimientos magnéticos de imágenes y sonidos sincronizados, sino que, además, se llama video al conjunto de todos los elementos relacionados con la grabación

---

<sup>6</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág.183/184.

y reproducción de imagen como son el aparato de video, video grabador (video tape recorder) o magnetoscopio, cinta de video, cámara de video, pantalla de video, etc.<sup>7</sup>

## **EL VIDEO: IMAGEN ELECTRONICA.**

Hay que tener presente, desde el primer momento, cuál es el principio fundamental para entender el video. Aquí no hay ni emulsiones fotográficas, ni laboratorios de revelado, ni proyectores de cine. El elemento principal es la *señal eléctrica*, cuya formación, tratamiento y transformación constituye la base de la imagen electrónica.

De la misma forma que un micrófono convierte ondas sonoras en señales eléctricas, también es posible transformar variaciones de luz en señales eléctricas. Esto es factible gracias a la existencia de materiales, o cuerpos fotosensibles, cuyas características eléctricas cambian al incidir sobre ellos la luz.

“A partir de una imagen inicial, hay un proceso de transformación de las variaciones luminosas de todos los puntos que componen esa imagen en variaciones eléctricas que tienen una intensidad proporcional a los valores de luz de cada punto. Esta transformación la realiza el *tubo analizador de imagen* o tubo de cámara, que se halla en el interior de la cámara de video. El tubo analizador transforma la información de luz, recibida a través del objetivo de la cámara, en una señal eléctrica o *señal de video*. La señal de video, generada en la cámara, es amplificada y sometida a una serie de procesos que permiten su transmisión por cable o a través de

---

<sup>7</sup> VIDEO. ENCICLOPEDIA PRACTICA. Op. cit., Pág.:3.

las ondas hasta el televisor, donde se realiza la transcripción inversa: las variaciones luminosas de la imagen inicial son reconstituidas mediante el *tubo catódico* del televisor que transforma la señal de video recibida en información luminosa. En la recepción de la imagen, las líneas que la componen son barridas por un haz de electrones emitidos por el tubo receptor. El haz recorre la totalidad de la imagen dos veces, en 1/25 o 1/30 de segundo y a una frecuencia que permite al espectador, gracias a la persistencia de la retina, reconstruir la imagen en continuo”.<sup>8</sup>

La señal de video que contiene toda la información de la imagen puede ser almacenada por procedimientos magnéticos. La grabación magnética de imagen, similar en sus principios a la grabación del sonido, la realiza un aparato llamado magnetoscopio o video grabador (video tape recorder). El equipo de video se puede formar básicamente con un magnetoscopio y un televisor, y hacerlas más completas incorporando la cámara de video, el monitor de imagen, un segundo magnetoscopio para realizar la edición (montaje de las imágenes y sonidos), y hasta una pequeña unidad de efectos especiales o computadora con programas específicos de edición, 3D, mejoramiento de imágenes, etc.

### **3. NORMAS O SISTEMAS DE TELEVISIÓN Y VIDEO**

Todos los televisores del mundo no tienen un mismo sistema de funcionamiento. “Actualmente existen dos sistemas de TV, el de transmisión analógica y el digital, sistema que empezó a

---

<sup>8</sup> VIDEO. ENCICLOPEDIA PRACTICA. Op. cit., Pág.: 9/10.

experimentarse en los años setenta y que hoy en día, se está generalizando. Al sistema del blanco y negro ha sido necesario incorporarle otro medio que permitiera analizar y conducir las señales de crominancia (rojo, verde y azul) que son el fundamento de la televisión en color. Las técnicas utilizadas para asegurar la codificación de las informaciones en color han generado tres grandes normas NTSC, SECAM, y PAL que son total o parcialmente incompatibles cuando se trata de producir, almacenar o transmitir una imagen de video en color”.<sup>9</sup>

Algunos países usan la norma NTSC, otros el PAL y el resto SECAM. La incompatibilidad radica, por ejemplo, en que un video cassette de ½ pulgada, ¾ pulgadas o video 8 mm. grabado en Francia con un equipo de norma SECAM, no puede ser leído en Canadá por el equipo NTSC. La única forma de pasar de una norma a otra es realizando una operación denominada transcripción que consiste en activar un equipo especializado en decodificar y recodificar la señal de video. Actualmente, para la lectura se puede usar una grabadora trinorma o multinorma que permite visionar un video cassette NTSC, PAL, o SECAM. Sin embargo, cuando se trata de registrar (de producir un registro en una norma diferente) es necesario usar un transcriptor.<sup>10</sup>

Daniel Beauvais<sup>11</sup> en su material pedagógico utilizado como referencia en este trabajo, describe más detalladamente sobre las normas utilizadas en todo el mundo. A continuación se

---

<sup>9</sup> ENCICLOPEDIA LAROUSSE ILUSTRADA. Edición especial en 12 volúmenes del *Larousse Temático*. Atlántida Cochrane Impresores, Garín, Argentina, 1998. Pág.:537. Tomo 5.

<sup>10</sup> BEAUVAIS, Daniel. *Producir en video*. Preedición de Video Tiers-Monde Inc., Instituto para América Latina. 1989. Pág.:198/199.

<sup>11</sup> Ibid.

hace alusión de ese material donde se pueden ver las normas de color y el tipo de sistema empleado, las formas de teledifusión para blanco y negro, el sector de frecuencia y de tensión empleados como por ejemplo 60 Hertz en 110 Volts (según conexión canadiense).

La norma NTSC es la primera que se inventó en 1953 en EE.UU. Las iniciales NTSC significan “National Television System Committee”. Los que la consideran aún como la norma menos perfecta pese a las mejoras aportadas posteriormente, pretenden que NTSC significa “Never Twice The Same Color” (nunca dos veces el mismo color). Esta norma se caracteriza por producir y transmitir imágenes en color compuestas de 525 líneas (60 Hz.), a razón de 30 imágenes por segundo. La norma NTSC se usa principalmente en América del Norte, América Central, Japón, Corea del Sur, Filipinas y Taiwan.

La norma PAL (Phase Alternative Line) ha sido creada en la República Federal Alemana en 1963 por Wilhelm Bruch (Telefunken) y se usa principalmente en Europa Occidental. Se usa también en algunos países de América del Sur, como Brasil, Paraguay y Argentina. La imagen PAL se caracteriza por tener 625 líneas (50 Hz.), a razón de 25 imágenes por segundo. La norma PAL es un derivado del sistema NTSC del cual podría decirse que constituye una versión mejorada. Debe señalarse que existen variantes de la norma PAL: la PAL-M y la PAL-B. También está la diferencia entre PAL HI-band (BVU) y PAL LOW-band (U-Matic).

La norma SECAM (Séquentiel `a mémoire) la desarrolló en Francia la compañía de televisión Henri de France en 1959. Es

un sistema de 625 líneas (50 Hz.), a razón de 25 imágenes por segundo y se utiliza sobre todo en algunos países de África, en Colombia y en Guyana Francesa, así como en Rusia y Europa del Este, donde una variante de la norma de teledifusión (la norma D) vuelve incompatible el uso del equipo o de registros de norma L (utilizada en Francia).

## **EVOLUCIÓN DE LOS SISTEMAS DOMÉSTICOS**

Para que el video se introduzca masivamente *en los hogares*, se desarrolló un sistema de video doméstico que preste más servicios a un menor costo. A continuación se hace referencia a ese *desarrollo o evolución de los sistemas* consultado en la “Enciclopedia Práctica”<sup>12</sup> en su tomo dedicado al video.

Desde los primeros momentos la evolución ha sido constante. Así al primer sistema doméstico, el VCR con capacidad para una hora de registro, le sucede el VCR-LP que admite dos horas de registro, iniciándose la expansión del video en el hogar.

El gran *boom* se produce en el año 1979, cuando aparece el sistema de registro de alta densidad que permite doblar el tiempo útil para una misma cantidad de cinta, reduciendo el costo de utilización. Aplicando esta tecnología han surgido distintos sistemas de videos (VHS, BETA, VIDEO 2000) incompatibles entre sí por la forma en que procesan la señal y sus características de respuesta (como ya se explicó en el ítem anterior: “Normas o sistemas de TV y video”). Esto crea en el mercado una competencia y en el aficionado la incertidumbre del sistema a elegir.

---

<sup>12</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Eds. Nueva Lente, Madrid, 1982. Pág. (3) 44.

Sistema	Año	Ancho (Europa)	Tiempo cinta	Velocidad registro de cinta
VCR	1970/72	½"	1 hora	14'29 cm/seg
VCR-LP	1977	½"	2 ½ hs.	6'96 cm/seg
SVR	1976/77	½"	4 hs.	3' 95 cm/seg
VHS	1977	½"	3 ¼ hs.	2' 339 cm/seg
BETA	1977	½"	3 ¼ hs.	1' 87 cm/seg
VIDEO 2000	1979/80	2 ¼ "	2 x 4 hs.	2' 33 cm/seg

Cuadro Evolutivo de los sistemas tradicionales.<sup>13</sup>

El video, surgido en el año 1956, ha revolucionado el mundo en la imagen en los campos profesionales domésticos. Su aplicación comienza en los estudios de TV sustituyendo con enormes ventajas al registro sobre soporte cine. En el mundo del hogar su aplicación comienza en los años 71/72 al parecer con la cinta de formato *media pulgada* en cassette y la incorporación a los magnetoscopios de circuitos que hacen posible grabar directamente de la antena las emisiones de televisión y visionarlas en un receptor TV convencional.

En los inicios de los años 80 comienza otra nueva etapa de evolución que tiende a reducir el tamaño de los equipos haciendo hincapié en los equipos portátiles para la captación de imágenes. Surgen así sistemas como el CVC (1/4 de pulgada), VHS-C (COMPACT) y Video 8 mm (experimental). Otra novedad en la evolución de los sistemas es la incorporación del magnetoscopio a la cámara formando una unidad compacta de fácil y rápido manejo.

<sup>13</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit.. Pág. (3) 44.

## EL SISTEMA VHS

Desarrollado por la firma japonesa Japan Victor Company (JVC), fue introducido en Europa en 1978. La denominación VHS corresponde a las siglas de Video Home System y es, al igual que la norma Beta, de alta densidad de grabación. La velocidad de arrastre (2,33 cm/seg) es ligeramente superior que en el sistema Beta (1,87 cm/seg), permitiendo obtener un tiempo de grabación de hasta 240 minutos con una cinta en cassette cuyas dimensiones son 188 x 104 x 25 mm.<sup>14</sup>

El sistema de carga de la cinta es denominado en "M", de acuerdo con la forma que representa la cinta al situarse sobre el tambor portacabezas. Dependiendo de los diferentes fabricantes y modelos, la cinta puede estar cargada en todas las formas de funcionamiento (permitiendo cámara lenta, rápida, etc.) o tan sólo en los modelos REC y PLAY. El grado máximo de torsión alcanza los 540°, siendo el más alto de todos los sistemas.

La velocidad de las cabezas de video (grabación / reproducción) es de 4,83 m/seg. Lo que permite una resolución o calidad de imagen de 240/250 líneas. Este sistema utiliza dos cabezas de video enfrentadas de 180 ° (con un ángulo de azimut de 5° 57' 50") y situadas en un tambor de 65 mm. de diámetro, cuya parte superior es solidaria con las cabezas y gira con la cinta. De esta forma, se reduce el desgaste producido por el continuo rozamiento entre el tambor y la cinta.

El ancho de la cinta empleada para la banda de video es de 10,6 mm., siendo de 1 mm. para la de audio. El resto hasta

---

<sup>14</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit. Pág. (3) 45.

completar la 1/2 pulgada del ancho total, es empleado para la pista de control y los espacios de separación.<sup>15</sup>

## **EL SISTEMA BETAMAX**

Fue desarrollado entre los años 1977 y 1978 por la firma japonesa SONY. La denominación BETA corresponde a alta densidad de grabación, lo cual significa que las pistas grabadas en la cinta no tienen espacio de separación. Por este motivo, mediante una velocidad de arrastre relativamente baja (1,87 cm/seg) se puede obtener un tiempo de grabación de hasta 225 minutos con una cinta en cassette que es la más pequeña del mercado (155 x 95 x 24).<sup>16</sup>

La carga de la cinta es en forma de "U", permaneciendo cargada en todas las formas de funcionamiento (grabación, reproducción, avance y retroceso), lo que permite otro tipo de prestaciones como cámara lenta y cámara rápida. El grado máximo de torsión en este sistema de enhebrado es de 270°, sensiblemente inferior al utilizado por VHS y V-2000 de PHILIPS, que lo realizan en forma de M (540° y 360° respectivamente).

La velocidad de las cabezas de video (grabación / reproducción), que en definitiva es el parámetro que determina la calidad de la imagen registrada, es la más alta de los tres sistemas (51,81 m/seg.)

En el sistema Beta al igual que el VHS se utiliza todo el ancho de cinta durante la grabación-reproducción. Algunas marcas

---

<sup>15</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit. Pág. (3) 45.

<sup>16</sup> Ibid. Pág.: (3)46.

que han adoptado el sistema Betamax son la SONY, FISHER, NEC, SANYO, THOSHIBA, WEGA, ZENITHZ.

Este sistema utiliza dos cabezas de video enfrentadas 180° y situadas en un tambor de 75 mm. de diámetro, en el que tan solo gira el disco porta cabezas. El ancho de la cinta, al igual que en el resto de los sistemas, es de media pulgada y está repartido entre el espacio empleado para grabar la imagen (video) (10,2 mm.) y el empleado para el sonido (audio) (1,05mm.), siendo el resto para la pista de control y los espacios de separación.

Las pistas de imagen contienen información de 312 líneas la primera, 313 la segunda y así sucesivamente, por lo que cada dos pistas completan las 625 líneas del sistema de televisión PAL.

#### **SISTEMA VIDEO 2000.**

El Video 2000 desarrollado por las firmas Philips y Grundig, fue presentado en octubre de 1979, en la feria de Berlín, con el modelo VCR 2000 de Philips. Entre sus aportaciones, cabe destacar la reducción del ancho de cinta empleado para la grabación de imagen y sonido, y el denominado seguimiento dinámico de pista o DTF (Dynamic Track Following).

El ancho necesario de la cinta en este sistema es  $\frac{1}{4}$  pulgadas, es decir, la mitad de la cinta standard ( $\frac{1}{2}$  pulgada). De esta forma, se obtiene una cinta reversible en cassette de dimensiones 183 x 110 x 26, cuyo tiempo de grabación puede alcanzar hasta 8 horas. En este sentido, Grundig está desarrollando un sistema auto reversible para solventar el

problema que supone hasta el momento, tener que darle la vuelta a la cinta al finalizar las primeras 4 horas.

El seguimiento dinámico de pista (DTF), permite suprimir la pista de control y el control manual de Tracking, obteniendo la total compatibilidad entre aparatos de la misma familia. Las cabezas de video conservan la posición básica dentro del tambor porta cabezas cuyo diámetro es de 65 mm., pero montadas sobre un material piezocerámico, denominado PXE, que se curva con la tensión. Su finalidad es la búsqueda automática de las pistas de video grabadas en la cinta, mediante un circuito que le aplica una tensión de nivel ascendente hasta que las cabezas quedan situadas sobre las pistas.

La carga de la cinta es en forma de M en los modelos Philips, y en U en los aparatos de Grundig, alcanzando un grado máximo de torsión de 360° y 270° respectivamente.

La velocidad de arrastre de la cinta, es de 2,44 cm/seg, siendo la más alta de todos los sistemas, y la velocidad de las cabezas de video (grabación / reproducción) es de 5,06m/seg., con lo que se obtiene una resolución o calidad de imagen de 250 líneas.

Algunas marcas que han adoptado el sistema V2000 son la PHILIPS, GRUNDIG, BANG & OLUFFSEN , ITT, KORTING, LOEWE-OPTA, SIEMENS, METZ, MARANTZ.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit. Pág. (3) 47.

## **SISTEMAS: ANALÓGICO Y DIGITAL**

Actualmente existen dos sistemas de TV, el de transmisión analógica y el digital. Este último empezó a experimentarse en los años setenta y hoy en día, se está generalizando. Para ilustrar estos sistemas (siendo éstos sólo un referente) se empleó la información de la Enciclopedia Larousse Ilustrada.<sup>18</sup>

El sistema analógico se llama así porque la modulación de la señal de video es proporcional a la de las intensidades luminosas por el punto luminoso. El digital se basa, en principio, ya no en la variación continua de la intensidad lumínica, sino en la medida de la intensidad de cada punto. El valor de la señal es recortado y muestreado en una sucesión de impulsos, que se expresan en números binarios y permanecen inalterados, sin importar las variaciones que ofrezca la señal inicial. Este sistema permite la obtención de una señal muy estable, facilita la decodificación y ofrece muchas posibilidades de composición (imágenes de síntesis).

Mientras no se generalice la televisión de alta definición (T.V.A.D.), en Europa existe un modelo intermedio entre el analógico y el digital: el D2 Mac Paquet, con una calidad de imagen cercana a la del cine. Puede recibirse por PAL y por SECAM, tanto por ondas hertzianas como por cable.

### **4. DIFERENCIAS TECNICAS ENTRE VIDEO Y CINE.**

Pese a ciertas semejanzas, el video es un medio completamente diferente al cine. En video, el sonido y la

---

<sup>18</sup> ENCICLOPEDIA LAROUSSE ILUSTRADA. Op. cit. Pág.:537.

imagen son grabados simultáneamente en un soporte magnético y no en una película. Ese soporte magnético (la cinta del video cassette) no necesita tratamiento particular (como el desarrollo de la película), lo que posibilita ver el material rodado inmediatamente después del registro con sólo conectar la grabadora a un televisor o usar el visor electrónico de la cámara (un mini monitor monocromático).

La cinta de video permite también borrar y grabar de acuerdo a la necesidad, lo que constituye una economía de tiempo con relación a la película de cine, ya que inmediatamente después del rodaje, se puede ver la imagen y oír el sonido exactamente como han sido grabados, y retomar una escena, si ésta se quiere modificar.

El equipo de video, particularmente el doméstico, permite también el uso de cassettes de larga duración (120 minutos), minimizando así la frecuencia de las operaciones de carga y descarga de película característica en el cine. Por otro lado, siendo una cinta magnética dentro de un cassette lo que constituye el video, la operación desmontaje (por edición) no tiene ninguna semejanza con el cine (que es una película enrollada donde se pueden ver las imágenes), ya que la cinta de video no puede ser cortada y pegada físicamente. Hay que copiar uno a uno los cuadros seleccionados sobre un nuevo cassette, que se convertirá en el cassette master que contiene el producto final.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit. Pág. (3) 6.

	Video	Cine
<b>Soporte</b>	Electrónico (Banda magnética)	Fotográfico (Emulsión fotosensible)
<b>Sistema de registro</b>	Grabación magnética	Registro fotoquímico
<b>Sistemas incompatibles</b>	VHS, BETA, V.2000	Universal
<b>Autonomía casete</b>	20 minutos a 4 horas	3 a 12 minutos
<b>Visionado instantáneo</b>	Sí	No Revelado de película en laboratorio
<b>Duplicados (copia)</b>	Fácil con 2 magnetoscopios <sup>20</sup>	Proceso a realizar en laboratorio
<b>Condiciones de poca luz</b>	Se puede grabar	No se puede filmar
<b>Visionado</b>	Fácil, incluso en la propia cámara	Se necesita cargar la película en un proyector
<b>Protección de la cinta</b>	En casete, muy segura	En bobinas expuestas a deterioro en la proyección
<b>Conversión Cine/Video</b>	Sí. Kinescopado	Sí. Telecine
<b>Definición de la imagen</b>	Aceptable	Buena
<b>Condiciones de visionado</b>	Luz ambiente	Sala oscura

Cuadro comparativo entre video y cine.<sup>21</sup>

## 5. EL VIDEO DE FICCIÓN Y NO-FICCIÓN

Existen filmes de ficción y los que no son ficción donde se clasificaría a los filmes documentales o científicos.

Sobre este punto, la información utilizada corresponde al libro "Estética del cine"<sup>22</sup> del cual se extrae lo siguiente: "Lo propio

<sup>20</sup> Magnetoscopios: caseteros de video

<sup>21</sup> VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Op. cit. Pág. (3) 6.

<sup>22</sup> AUMONT, J.; A. Bergala; M. Marie; M. Vernet. (*Esthétique du film*) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Editions Fernand Nathan.

Francia, 1983. Pág: 100.

del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes y yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. El cine de ficción es por lo tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera que lo representa (imágenes de objetos o de actores).

La representación fílmica, por la riqueza perceptiva y fidelidad de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro...), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos ausentes. El cine tiene el poder de “ausentar” lo que nos muestra: lo “ausenta” en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. En el teatro, lo que se representa, lo que significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son, los dos, ficticios. En este sentido, cualquier filme es un filme de ficción.

En un filme científico o documental no se representa algo imaginario, sino en “teoría” se busca mostrar la realidad tal como es, documentar lo que ocurre, partiendo por supuesto de la base de que no existe la objetividad absoluta desde el mismo momento en que la cámara que documenta algo decide con el encuadre lo que es importante y lo que no lo es.

Bajo estos dos simples parámetros se puede definir la ficción de la *no-ficción* o filme científico-documental, asumiendo que en muchos casos se integran dependiendo exclusivamente del tipo de relato que se desea construir.

## 2. ANTECEDENTES HISTORICOS DEL VIDEO

### 1. BREVE HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFIA PARAGUAYA.

Como el tema de estudio es básicamente el video paraguayo desde sus inicios, para tener un precedente del mismo se decidió utilizar al cine ya que era un *antecedente histórico* por su naturaleza. Esta reseña del cine paraguayo que se describe más adelante, se sustenta en el trabajo periodístico de Alejandro Sciscioli<sup>23</sup> realizado para una publicación especial sobre cine, del periódico (ya desaparecido) "El Día".

Si bien es cierto que en una primera lectura la actividad cinematográfica en el Paraguay pareciera no tener una historia, la realidad demuestra otra cosa, ya que por ejemplo, la primera proyección pública que tuvo lugar en Paraguay fue de documentales.

Reproducir filmicamente los paisajes, la gente, plasmar en una obra audiovisual a la historia que caracteriza al país y que la gente se vea reflejada a través de ella, se intentó muchas veces y se logró en anteriores oportunidades. Tal es el caso de "El Pueblo" de Carlos Saguier en 1970, o de "Cerro Corá" de Guillermo Vera en 1978, por citar algunos intentos. Sin embargo, la falta de continuidad y la poca difusión, parecen ser las características más importantes del cine paraguayo.

Mientras en Argentina y Brasil el cine se fortalecía como Industria, acá las producciones eran cada vez más escasas,

---

<sup>23</sup> SCISCIOLI, Alejandro. *Cine al día. Una monografía del séptimo arte*. Fascículos coleccionables del diario El Día. Editorial Multimedia S.A. Asunción, 1999. Págs.: 129/136.

razón por la cual la falta de tradición cinematográfica no permitió un desarrollo técnico y humano del cine como Industria y como profesión.

En 1980 surge el video, un formato que permitió, por los bajos costos, una producción considerable de materiales de ficción con cierta frecuencia, aunque en la mayoría de los casos, tampoco contaron con una difusión masiva. Es importante destacar el trabajo en cine de nuestro país para entender el desarrollo del video en la generación del 80.

La primera exhibición pública de cine en Asunción se produjo el sábado 2 de junio de 1900, cinco años después de que los hermanos Lumiere inventaran el cine.

Toda la primera etapa del cine en Paraguay es de tipo documental, y normalmente eran extranjeros los que venían a filmar a nuestro país. A principios de los años 20, un grupo de documentalistas franceses fracasó en su misión de realizar un filme sobre el Chaco y, económicamente acuciados, los mismos debieron vender su cámara. El comprador fue Hipólito Jorge Carrón, "el pionero" que junto con su cuñado Guillermo Quell y su sobrino Nicolás Carrón Quell fue el responsable de las primeras películas realizadas por paraguayos.

En 1925 filman "Alma paraguaya", cinta de 35 milímetros que retrató la tradicional peregrinación a Caacupé. Otro documento rodado por estos pioneros fue el auxilio ciudadano llevado adelante luego del tornado que devastó Encarnación el 20 de septiembre de 1926. Asimismo, se les atribuye a estos pioneros la filmación del sepelio de Eligio Ayala, en octubre de 1930.

Posteriormente, Carrón Quell en mayo de 1931 retrató también en 9 milímetros, la llegada de los cañoneros Humaitá y Paraguay al puerto asunceno. Entre otros trabajos, este equipo de cineastas se interesó en filmar las jornadas boxísticas del desaparecido Parque Morocoa.

Antes de que la Guerra del Chaco estallase, Carrón Quell realizó las primeras tomas aéreas de Asunción. Durante el conflicto con Bolivia, el realizador retrató la llegada de los prisioneros bolivianos tras la victoria de Boquerón, así como algunas escenas de la contienda. Para el realizador y periodista Manuel Cuenca, ésta es la película paraguaya más antigua que puede ser vista. Fue así, que Durante la Guerra del Chaco, entre los años 1932 y 1935 se produjo un momento de bastante producción documental.

Poco después de terminada la guerra llegó al Paraguay un actor argentino apellidado Fromiguet, quien hacía radioteatro en una de las antiguas emisoras de Asunción. Este artista fue el principal promotor del rodaje de uno de los primeros largometrajes realizados en nuestro país. El filme, rodado en 1937, se llamó "Paraguay, tierra de promisión". El guión fue escrito por el compositor paraguayo Remberto Giménez y la dirección corrió por cuenta del español James Bawer. El filme tuvo como protagonista femenina a la actriz argentina Maruja Pacheco Huergo. Los rodajes de interiores fueron realizados en la quinta de la familia Weiler, en el "Gran Hotel del Paraguay" y en el desaparecido "Vila" y los exteriores se filmaron en la calle Palma.

Por otra parte, también la ciencia se vio beneficiada por la actividad de Agustín Carrón Quell, quien realizó las primeras filmaciones de intervenciones quirúrgicas en el Paraguay al rodar durante 1947, en 16 mm, una operación realizada por el doctor Héctor Blas Ruiz en el cuerpo de una campesina, a quien se le extirpó un tumor de 16 kilos.

En noviembre del mismo año, Carrón Quell filmó su primera película en 35 milímetros con sonido. Lo hizo por encargo de una empresa petrolera, la Pure Oil, que realizaba perforaciones en el Chaco. También en 1947 comenzó a filmar para la empresa ENFILPA noticieros realizados en 35 mm que fueron exhibidos en todas las salas de Asunción, aunque la iniciativa fue de muy corta duración.

Pocos años después, en 1954, el gobierno de Alfredo Stroessner instauró el "Noticiero Nacional", que consistía en trabajos documentales hechos en filme de 35 mm. Las principales informaciones de esos noticieros eran las actividades políticas. El responsable de estos noticieros era Jorge Peruzzi, quien contaba con la colaboración técnica del brasileño Domingo Soares. En los primeros años, los revelados se realizaban en Buenos Aires y luego en Río de Janeiro, aunque posteriormente, el propio Soares desarrolló un laboratorio y el Noticiero ganó tanto en agilidad como en actualidad. Por eso se puede decir que Domingo Soares montó el primer estudio de procesamiento y montaje de material fílmico del país, y fue de mucha utilidad para los cineastas más jóvenes de la época. Los rodajes de los noticieros se realizaron hasta 1980.

Fue durante la década del '50 cuando la influencia argentina se acentuaba en un cine costumbrista como era el nuestro. Los realizadores del vecino país descubrían escenarios paraguayos y venían a buscar temas y paisajes folclóricos. De esta manera, cabe mencionar:

- **“Codicia”** (1955-56): primer largometraje sonoro nacional, realizado en coproducción con Argentina, con Jacinto Herrera y Sarita Antúnez.
- **“El trueno entre las hojas”** (1957): con guión del escritor Augusto Roa Bastos, obra que es un fiel reflejo del estilo de esta etapa. Esta fue la primera película del dúo Isabel Sarli-Armando Bo.
- **“La sangre y la semilla”** (1958): de Alberto del Bois, con guión de Mario Halley Mora y con la actuación de Olga Zubbarri y Ernesto Báez. La historia de esta película transcurre durante la Guerra de la Triple Alianza.
- **“Choferes del Chaco”** (1960): basado en el libro "Hijo de hombre" de Augusto Roa Bastos y con guión de su autoría. Relata la historia de los camioneros paraguayos que debían transportar agua a las tropas en el Chaco durante la guerra contra Bolivia. En la obra actúan Olga Zubbarri, Francisco Rabal, Jacinto Herrera, Ernesto Báez, Carlos Gómez y la dirección está a cargo de Lucas Demaris. Esta película constituyó, según la crítica, una de las más logradas realizaciones de la época, ganando un premio del Festival de San Sebastián en 1962. La filmación se realizó en la ciudad de Santiago del Estero, Argentina.
- **“La burrerita de Ypacarai”** (1961): Protagonizada por Armando Bo e Isabel Sarli, con música de Luis Alberto del Paraná.

A partir de los trabajos en el país de Armando Bo, Alberto Dubois y Catrano Catrani durante la década del 50, numerosos son los intentos de iniciar la formación de realizadores

paraguayos. Fruto de esa iniciativa es la fundación, en 1964 del grupo "Cine Arte Experimental", bajo el liderazgo de Carlos Saguier. Integraron este movimiento Tomás Palau, Jesús Ruiz Nestosa y Antonio Pecci, entre otros. La segunda parte de la década del 60 fue un periodo de mucha actividad, donde el grupo rueda una gran cantidad de cortos y medimétrajes cinematográficos (16 mm) entre los que se destacan:

- **“La silla”** (sin mayor información sobre este trabajo).
- **“Francisco”** (1965): medimétraje en color, de 23 minutos de duración, que se basó en la vida de un canillita. Fue codirigido por Carlos Saguier y Jesús Ruiz Nestosa.
- **“Un día de mayo” (1967)**: rodado en la Casa de la Independencia.
- **“Ñandejara recove paja”** (1967): sobre las fiestas populares de Semana Santa en la ciudad de Capiatá.
- **“La costa”** (1967): sobre las familias ribereñas afectadas por las periódicas crecientes del río Paraguay en las periferias de Asunción
- **“Metamorfosis”** (1968): parte en blanco y negro y parte en color, de estilo más bien vanguardista y experimental.

La creación del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción (1966) a cargo del jesuita Francisco De Paula Oliva, también fue un hecho importante en esa época por posteriores incursiones de sus alumnos en el campo audiovisual.

El joven realizador francés Dominique Dubois también hace un par de documentales por esa época: “Kuarahy ohecha” o “Lo que ve el sol” (1968), rodado en la ciudad de San Valentín, que retrata el día de trabajo de una familia campesina y “Para los

que van a morir” (1969), localizada en el Leprosario de Santa Isabel, en la ciudad de Sapucaí.

Todas estas películas se hicieron en formato 16 mm y la mayoría se han perdido.

En 1969 surge “El Pueblo”, de Carlos Saguier. Esta película está considerada como la obra más significativa del cine paraguayo. Refiriéndose a su argumento los intelectuales señalaban que era “una historia transitada por seres sin nombres, víctimas del martirio y del olvido”<sup>24</sup>.

Con influencia brasileña a raíz de la construcción de la represa Itaipú, alumnos del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UCA realizaron los cortometrajes en formato súper 8 “Cuando pases el umbral” (1972) y “Hosanna en las alturas” (1972).

Hacia 1975, Saguier empieza a filmar también una serie de documentales sobre la represa de Itaipú, todos en formato 35 mm.

En ese mismo año se funda con el apoyo de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC) el “Instituto de Cine para la Infancia y Juventud”, bajo la dirección del padre jesuita Montero Tirado. Dicho Instituto implementó durante aproximadamente 10 años el Plan Deni a través del Cine Club donde se han producido en súper 8 cerca de 35 cortos y medimetrajes.

En 1975 Hugo Gamarra Etcheverry que integraría luego en los 80 la llamada *generación intermedia*, inicia sus estudios

---

<sup>24</sup> Emilio Pérez Chávez (escritor).

universitarios en la Kent State University de Ohio (EE.UU.) donde obtiene la Licenciatura en Fotoperiodismo de la Facultad de Periodismo en 1978 y estudia Cine, Arte y Literatura que lo motivaron a cursar en la Universidad de Austin en Texas (EE.UU.) y recibirse de Master en Film-TV de la School of Communications de 1978 a 1980. A partir de ahí continuará su especialización con seminarios y talleres internacionales relacionados al cine y el video.

Es importante mencionar a Bob Chust (Adolfo Félix Chust), nacido en Concepción, Paraguay y quien fuera un fructífero director de cine en el Brasil. Radicado en Rio de Janeiro desde 1937, volvió al Brasil directamente de Hollywood, donde trabajó en la productora Monogram. Pionero en el área de la publicidad, montó una de las primeras agencias de este ramo en el país. Productor de televisión, en 1942 formó la productora "Cinex", donde realizó su filme (estuvo a cargo de la dirección, guión e interpretación) "O brasileiro Loao de Souza", drama romántico antinazista que se centra en un soldado brasilero en la Segunda Guerra Mundial. Otros filmes fueron "Jornal do Brasil", "Cena Muda", "Anuario Cinema en Close Up" (1976).

En 1977 el director brasilero Alberto Peralicio filma en nuestro país "El amante de mi mujer", con la actuación de la estrella de cine Ira Von Fustemberg.

Guillermo Vera filma también en 1977, "La voluntad de un pueblo" junto con Ladislao González, donde se muestra un cierto paralelismo entre el general Bernardino Caballero y el general Alfredo Stroessner. Estaba hecho en 35 mm y tenía

una duración de 45 minutos. Un año después filma Cerro Corá. Algunos críticos definen esta obra como "la primera gran película argumental paraguaya". En esta ocasión, existió una identificación entre Stroessner y el Mariscal López. Fue hecha a colores en 35 mm.

En 1979 Alberto Lares filma "Cómo se construye una Nación", documental que tenía como objetivo mostrar la industria y el comercio del Paraguay. En la asistencia de dirección de dicha obra se encontraba Ray Armele que continuó haciendo cortos publicitarios en cine.

En 1979 se funda el Taller Universitario de Cine, organizado por los propios alumnos de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", experiencia que dura hasta 1983.

Como resultado de un concurso propiciado por el Departamento de Comunicación de la Universidad Católica de Asunción surge "El beso" (1979-80) de Beatriz Pompa. Una película de ficción sobre la leyenda del Jasy Jateré, animal-hombre de origen mitológico que se filmó en formato súper 8 y una duración de 20 minutos. Fue filmado en antiguas casonas de la ciudad de Aregua y el argumento se basaba en la historia de una niña que se quedó muda por el beso del Jasy Jateré.

En el anexo se incluye un listado de películas de ficción de producción nacional, coproducción con otros países o bien que en sus créditos o argumentos existen componentes que guardan alguna relación con el Paraguay aunque es una pena no contar con las filmografías completas de Carlos Gómez, Ernesto Báez y Jacinto Herrera.

## 2. INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA DE CINE Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

### INSTITUTO DE CINE PARA LA INFANCIA Y JUVENTUD (I.C.I.J.).

“El 22 de octubre de 1975 se fundó en Asunción el Instituto de Cine para la Infancia y Juventud (I.C.I.J.), primera organización del Centro *Padre Roque González*, dependiente del Colegio Cristo Rey”<sup>25</sup>. El I.C.I.J. se funda con el apoyo de la Organización Católica Internacional de Cine (O.C.I.C.), bajo la dirección del padre jesuita Montero Tirado. Dicho Instituto implementó durante aproximadamente 10 años el Plan Deni (Plan de Educación Cinematográfica para Niños) a través del Cine Club del Colegio Cristo Rey, Técnico Javier, Barrio Nazareth y Colegio de las Hermanas Azules de Asunción.

De acuerdo con el libro de consulta sobre el Instituto de Cine para la Infancia y Juventud (I.C.I.J.) *El cine sin secretos*, “Algunas de las razones que motivaron la creación de este instituto fueron la escasez de especialistas dedicados a explicar los significados de las imágenes, la carencia de crítica pública y de información orientadora ante el cambio constante de las pantallas en nuestro país”<sup>26</sup>.

“El Instituto de Cine para la Infancia y Juventud (I.C.I.J.) se inspiró en las directrices del Concilio Vaticano II en su decreto *Inter Mirifica*, y más concretamente en la instrucción de la Comisión Pontificia *Communio et Progressio*, sobre los medios de comunicación social” continúa afirmando el libro citado.

---

<sup>25</sup> SÁEZ, José Luis, SJ. *Cine sin secretos*. CENCOCEP. Santiago de Chile, Marzo de 1986. Pág. 82/83.

<sup>26</sup> Ibid.

El libro de consulta apunta que “El instituto aspiró a conseguir niveles de investigación en el campo del cine como medio de comunicación, así como en la percepción y la producción, teniendo en cuenta las extraordinarias posibilidades del cine para la educación y la ciencia. Trabajó en la educación cinematográfica, especialmente de niños y jóvenes, aunque también se propuso organizar servicios en esta área para adultos. Incluyó cursos de iniciación a la imagen fija y móvil, capacitando a los alumnos para poder entenderla, valorarla y usarla como medio de comunicación”.

En síntesis, “Prestó servicios de información y orientación sobre los diversos campos del cine, facilitando elementos para la cultura cinematográfica de los aficionados y fomentando la afición creativa desde la infancia”.

### **CINE CLUB INFANTIL**

El Padre Jesús Montero Tirado SJ., director del Instituto rememora del Cine Club Infantil que “En esa época el mundo de la imagen, acá en Paraguay, no estaba tan desarrollado. Hoy los niños tienen acceso a la imagen en forma mucho más popularizada, porque la televisión está llegando a muchos más hogares que los que por entonces llegaba. Así es como existía, para pocos hogares, solamente Canal 9 en blanco y negro. Ahora se extendió, como es sabido por todos. El objetivo del Cine Club era introducir al niño en los lenguajes de la imagen, con una capacitación crítica y creativa, de tal manera que ellos no sólo supieran leer la imagen, interpretar, poder descifrar en esos códigos que componen lo audiovisual, donde la imagen supone un sustrato fundamental, sino que ellos fueran capaces

de llegar a ese sentido crítico precisamente porque eran capaces de producir. Y en esa dirección se les enseñaba a ellos a participar activamente produciendo y haciendo películas.”<sup>27</sup>

Las actividades se realizaban los sábados por la mañana, durante hora y media, a veces con excursiones al campo. Se encomendaban también trabajos para hacer en la casa. Al final del curso había una entrega final preparada y realizada en grupos, con una exhibición el último día del curso, ante los padres de familia asistentes.

El proceso llevaba fundamentalmente tres años. La metodología utilizada consistía en: 1º) proyección de un cortometraje; 2º) ejercicios de expresión creativa -dibujo, fotografía, filmación- con comentarios y análisis de los alumnos; y 3º) exposición y asimilación de un tema del lenguaje del cine.

En el primer año se manejaba la imagen fija e imagen pintada. Se empezaba por imágenes en papel grande, muy grande y se terminaba en 35 mm para obligar al niño a distinguir lo que es precisamente el macro a lo micro y obligarle a la percepción de los elementos esenciales de una comunicación icónica. Simultáneamente se llevaba el proceso de trabajar personal e individualmente al trabajo grupal, de manera que la producción terminara siendo de grupos. Y pasar de la imagen fija a la imagen narrada, es decir, a la narración por imagen, haciendo secuencias de imágenes. Es así como los niños terminaban el primer año narrando un cuento de su propia creación, todos

---

<sup>27</sup> Entrevista al padre Jesús Montero Tirado SJ., realizada el 29 de junio del 2000.

con dibujos, imágenes equivalentes a las diapositivas de 35mm pero pintadas y proyectables de manera que se podía ver en pantalla lo que ellos habían creado.

En el segundo año se les enseñaba a fotografiar y su trabajo terminaba siendo producido en diapositivas de transparencias también en forma narrativa. Ellos terminaban haciendo un reportaje de proyección social y de descubrimiento de la realidad con los ojos de la cámara. Se les hacía ver cómo la cámara ve de distinta manera que el ojo humano y que tiene unas potencialidades que enriquecen la visión humana. Ellos tenían que generar un reportaje, ya no era ficción como el año anterior donde contaban algo de lo que veían con su propia manera de ver, ellos interpretaban, criticaban, presentaban su visión y su análisis.

Y en el tercer año se hacían filmaciones, que entonces eran en súper 8 porque era a lo único que se tenía por razones económicas, y por otra parte tenía pedagógicamente un valor muy importante. El 8 mm es muy pequeño y el trabajar, incluso motivadamente con el montaje súper 8, le obliga al niño a un proceso educativo de sus habilidades con una riqueza extraordinaria. Los alumnos hacían un guión compartido en grupos, y realizaban una película del propio guión que ellos habían elaborado. Es decir, trabajaban desde la imagen fija, sola, a la imagen de narración, en filmación, de súper 8.

Sobre el resultado del curso, el libro *Cine sin secretos* revela que éste contó sólo con dos dificultades bien definidas: primero encontrar profesores con sensibilidad, espíritu y cualidades

para la vocación y segundo, el alto índice de deserción de los alumnos.

“En su informe ante el IV Encuentro Internacional, celebrado en Lima (Perú) del 7 al 14 de enero de 1983, los miembros del instituto destacaron que en 1979 solamente tenían dos Cines Club Infantiles y que en 1980 se abrió uno más en el barrio Nazareth, de Asunción”<sup>28</sup>. Asimismo, Juan Carlos Maneglia<sup>29</sup> aclara que en dicho año como continuación del infantil, se inició el Cine Club Juvenil del Cristo Rey con un equipo de video Betamax, con los jóvenes que habían acabado los tres cursos del programa de niños. Para el 81 se abrió el Cine Club Juvenil del Colegio Técnico Javier y en 1982 se abrió otro centro infantil en el Colegio Inmaculée de las Hermanas Azules, en Asunción.

El padre Montero Tirado reflexionando sobre la influencia del Cine Club en los alumnos, afirma que “En general todos los niños que participaron en el Cine Club, que ahora ya están en distintos trabajos, han ido reconociendo después que fue significativo para su vida el haber aprendido a ver, interpretar y expresarse con el lenguaje de la imagen. Les dio mucha autonomía, personalidad y sentido crítico, una visión más profunda de la realidad, se acostumbran a ver de otra manera, y eso evidentemente les hace muy bien. Entonces los frutos han sido muchas personas concretas, y cito a Juan Carlos Maneglia porque se ha destacado y se ha dedicado a esto. Otros no, otros están en otras profesiones pero sé de profesionales de medicina, por ejemplo, a los cuales les ha

---

<sup>28</sup> SÁEZ, José Luis, SJ. Op. cit. Pág. 85.

<sup>29</sup> Entrevista a Juan Carlos Maneglia realizada en junio del 2000.

sido muy importante todo esto”. “Se notaba la diferencia en las aulas de los chicos que asistían al Cine Club, de los otros, por su mayor creatividad, desarrollo de la imaginación, y sobre todo el entrenamiento que suponía poder expresarse de distintas maneras, porque había expresión verbal, de imagen, con sonido, es decir, manejaban distintos tipos de lenguajes y esto les daba una competencia mucho más rica para la comunicación que el aula tradicional” certifica el padre Jesús Montero Tirado en la entrevista realizada en julio del 2000.

### **EL PLAN DE EDUCACIÓN CINEMATOGRÁFICA PARA NIÑOS (PLAN DENI)**

José Luis Sáez, autor de *Cine sin secretos*<sup>30</sup> afirma que “Una de las actividades más importantes impulsadas por el Instituto de Cine para la Infancia y Juventud fue el Plan DENI, ejecutado desde marzo de 1977. El instituto decidió la implementación de este plan luego de una visita de la directora del Secretariado Latinoamericano de la Organización Católica Internacional de Cine (O.C.I.C.), América Penichet, en setiembre del 76. Los objetivos de este plan fueron *“colaborar con los niños en su formación integral, aportando la riqueza educativa y vital del mundo de la imagen, para que los educandos puedan descubrir la fuerza expresiva y comunicativa de la imagen, puedan entender lo que con ella se les comunica en el mundo complejo de hoy, y puedan usarla como lenguaje propio. Al mismo tiempo, el grupo se compromete a promover así la formación cinematográfica, ayudando a los alumnos a capacitarse crítica y creativamente*

---

<sup>30</sup> SÁEZ, José Luis, S.J. *Cine sin secretos*. Santiago de Chile, Chile. CENCOCEP. Marzo de 1986. Pág. 83/84.

*en el cine como medio de expresión y comunicación", según uno de sus documentos constitutivos".*

El equipo desde su creación mantuvo sesiones semanales de preparación sobre *la educación de la imagen y la imagen cinematográfica* en concreto. Del 31 de enero al 7 de febrero del 77 se realizó un curso sobre *Cine y educación por la imagen* a cargo de Marialva Monteiro directora del CINEDUC de Brasil (el homólogo del Cine Club Infantil de Paraguay), con la colaboración del padre Montero Tirado que se desarrolló en los locales del Instituto, cubriendo las clases de casi nueve horas diarias en dos sesiones.

En febrero de 1978, en la segunda fase del Plan DENI, Ricardo Mora impartió un curso de fotografía, también con la colaboración de Montero Tirado. Un año después, en enero de 1979, se realizó el tercer curso monográfico de formación de profesores sobre realización de un filme del cual participaron María Victoria Héisecke en las técnicas de dibujo infantil, y Marcial Ruiz, en la realización de dibujos animados.

El equipo del Instituto de Cine contaba en 1979 con un grupo de quince profesores orientadores bajo la dirección del padre Jesús Montero Tirado SJ. El instituto se solventó sobre la base de lo recibido en concepto de matrículas y cuotas de los alumnos-socios y con la colaboración de amigos que facilitaron los medios necesarios para su implementación como cámaras, filmadoras, proyectores, películas, etc. El plan DENI se implementó bajo la estructura del Cine Club Infantil, y participaron de él los clubes de los colegios Cristo Rey y Técnico Javier.

Asimismo en el libro de consulta consta que “En 1980 finalizaron el programa DENI 110 alumnos; en 1981, 130; y en 1982, 225. La deserción que se constató oscila entre el 30 y 50 por ciento. Se produjeron 22 películas cortas en formato súper 8 con sonido, 50 audiovisuales de ficción realizados por los alumnos de los primeros cursos, y 28 reportajes en diapositivas, realizados por los del segundo curso. Los documentales primaron en las obras mencionadas”<sup>31</sup>.

El plan DENI se interrumpió porque se logró introducir dentro del currículum normal la formación en Comunicación Social, primero en talleres y ahora incluso como asignatura en el tercer ciclo del Colegio Cristo Rey, razón por la cual tenía menos vigencia.<sup>32</sup>

## **EL DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE ASUNCION**

El jesuita Francisco De Paula Oliva tuvo a su cargo la creación del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica *Nuestra Señora de la Asunción* en 1966. Este fue un hecho importante en esa época por las posteriores incursiones de sus alumnos en el campo audiovisual. El realizador Manuel Cuenca (egresado de esa institución) rememora sobre el desarrollo en el campo audiovisual de este importante departamento universitario.

“Los equipos con los que se trabajaba en la Universidad Católica eran todos de formato súper 8 y prestados. La cámara de 16 mm que se usó dentro de la clase *Técnica y Estética del*

---

<sup>31</sup> SÁEZ, José Luis, SJ. Op. cit.. Pág. 87.

<sup>32</sup> Entrevista al padre Jesús Montero Tirado realizada el 29 de junio del 2000.

*Cine y Práctica de Cine* del padre Montero Tirado, era del locutor Vicente Marsal, que también filmaba e hizo comerciales para televisión en los primeros tiempos de la TV. La Universidad contaba con equipos Sony de videos en rollos de media pulgada, formato que ya no existe en el mundo, vendrían a ser lo que ahora son los Betamax pero en cassette”.<sup>33</sup>

En entrevista con el comunicador Manuel Cuenca, en abril de 2000, relata sobre esas clases que le formaron en su oficio, “La experiencia con el padre Jesús Montero Tirado fue fundamental para mí porque era una materia muy metódicamente desarrollada, que en un semestre se llamaba *Técnica y Estética del Cine*, en el cual se veían distintos aspectos del lenguaje cinematográfico como por ejemplo el uso de planos y en el siguiente semestre se desarrollaba la segunda parte *Práctica de Cine* que consistía en la práctica con equipos. Era muy interesante porque se recibían las propuestas de guión sobre un cuento de Mario Halley Mora de parte de todos los alumnos que querían participar, se elegía el mejor, y sobre eso otro alumno volvía a trabajar. Había un equipo de realización y otro de producción. Inclusive hacia el 76, recuerdo que se construyó un rancho en el Colegio Técnico Javier, que en aquella época quedaba en un suburbio, en medio del monte, y que luego se incendió para uno de los trabajos”.

Cuenca comentó que se filmaba en blanco y negro con dos cámaras, como dos versiones, así había posibilidades de que más alumnos hicieran cámaras. La de 8 mm no se sabe si se

---

<sup>33</sup> Entrevista Manuel Cuenca, realizada el 11 de abril de 2000.

reveló alguna vez, y la de 16 mm no había dinero en ese entonces para el revelado y se guardó en una heladera, al terminar el semestre la grabación quedó olvidada.

En 1979 se funda el Taller Universitario de Cine (TUC), organizado por los propios alumnos de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Asunción, experiencia que duró hasta 1983. El taller surgió como consecuencia de los trabajos realizados con el padre jesuita Montero Tirado en las clases de *Técnica y Estética del Cine* y *Práctica de Cine* de las cuales participaron entre otros Beatriz Pompa, Luis Ughelli y Oscar Torrents que hicieron varios trabajos interesantes en formato súper 8 ya citados con anterioridad en este capítulo.

#### **MISION DE AMISTAD**

En la misma entrevista, Manuel Cuenca describe el trabajo realizado en Misión de Amistad. “El teatro de títeres de la Misión de la Amistad se creó en el 1965. Fue creado por un matrimonio de misioneros de la Iglesia Discípulos de Cristo que trabajaba en el área del trabajo social. Él es americano y ella uruguaya hija de suizos. Los dos tienen un masterado en sociología (uno en sociología y el otro en trabajo social), vinieron a Asunción a trabajar en Misión de Amistad, que en aquella época tenía toda clase de cursos y talleres como los de idiomas, de pintura, de títeres, deportes, etc. inclusive Olga Blinder dictaba clases allí. En ese contexto fue que se formó el Teatro de Títeres que reunió a jóvenes del barrio, la Iglesia, el Colegio Internacional -que también pertenece a la misma Iglesia- convirtiéndose así en una experiencia interesante. No

solamente en lo artístico sino también desde el punto de vista del *rescate de la gente* que a lo mejor nunca se hubiese dedicado al campo audiovisual si no fuese por el Teatro de Títeres. Con ese teatro, mucha gente pudo descubrir sus talentos, darse cuenta que podía hacer otras cosas a través de su trabajo”.

Cuenca señala que “La Misión de Amistad tenía equipos de video U-Matic que no vinieron completos. Eran para hacer algunas cosas en televisión en vivo y grabadas, pero como se encargó mal, no llegaron bien y nunca pudieron usar para televisión abierta pero sí para hacer cosas internas en la Misión”<sup>34</sup>.

Para Manuel, hay dos elementos interesantes que destacar sobre la Misión de Amistad: primero que Juan Carlos Maneglia estuvo un tiempo en el taller como alumno de algún curso, y utilizó muñecos, títeres en sus primeros trabajos audiovisuales. Y segundo, en consecuencia, el teatro de títeres ayudó en el aprendizaje del relato, cómo estructurar historias, cómo utilizar espacios, colores, etc. Fue un teatro de títeres con mucha calidad y allí fue donde se empezaron a usar los equipos de video de Misión de Amistad.

Mucha gente que después se dedicó al campo periodístico o cultural, pasó por Misión de Amistad, tal es el caso de Manuel Cuenca, Andrés Caballero y de algunos camarógrafos y asistentes que luego trabajaron en los canales abiertos.

“Tenían un sector audiovisual donde había películas que se usaban para distintos temas. En los primeros tiempos se

---

<sup>34</sup> Entrevista Manuel Cuenca, realizada el 11 de abril de 2000.

colaboró para un programa educativo de televisión sobre saneamiento, donde se usaron películas de allí. Había películas en 16 mm de los años 50 filmadas por los misioneros que no se saben dónde están, ni qué habrá pasado de ellas” apunta el realizador.

Lo que se puede rescatar de Misión de Amistad es el contacto que había con lo visual y audiovisual, algo muy interesante para la época porque despertaba inquietudes y descubría caminos alternativos a los tradicionales. El teatro de Títeres terminó (según Manuel Cuenca) porque Misión de Amistad decidió cambiar de rubro de actividades.

### 3. LA TELEVISION EN PARAGUAY

#### SUS INICIOS

Sobre los inicios de la televisión paraguaya se utilizó la referencia que hace sobre el tema, la memoria de licenciatura de Gilda Nicora y Pablo Guerrero<sup>35</sup>.

La televisión apareció en Paraguay por primera vez el 29 de septiembre de 1965, cuando se transmitieron las primeras imágenes a través de Canal 9. El primer programa transmitido fue la propia ceremonia de inauguración del canal, que tenía su estudio en el piso 8 del edificio del Instituto de Previsión Social (IPS), situado en Constitución y Luis Alberto de Herrera, de nuestra capital. Las primeras señales de televisión llegaron a 35.000 hogares que contaban con servicio eléctrico

---

<sup>35</sup> NICORA, Gilda y Guerrero, Pablo. *Influencia de los cortos publicitarios en niños de 7 a 8 años. Estudio de campo de dos grupos socioeconómicamente diferentes de Asunción*. Memoria de Licenciatura. U. C. Asunción 1996. Págs. 14/20.

solamente en Asunción, puesto que en aquella época no existían datos de otras ciudades vecinas a la capital como Fernando de la Mora, San Lorenzo y más retiradas como San Bernardino y Caacupé.

Uno de los antecedentes que originaron al primer canal fue la creación de un circuito cerrado de TV en el año 1959 para seguridad de diversos negocios de la calle Palma; siendo este sistema implantado en nuestro país por una empresa argentina y la paraguaya Artaza Hermanos S.A. y otro, la aparición de una unidad móvil en la capital, en el año 1960, perteneciente a la Red O Globo del Brasil, que realizó un programa cultural sobre el Paraguay. En esa época, los caminos terrestres a Ciudad del Este (departamento de Alto Paraná) fueron recientemente habilitados.

Estas actividades alentaron a un grupo de empresarios paraguayos, que formaron en el año 1964 la empresa de televisión Cerro Corá S.A.. Entre los empresarios se encontraban el Dr. Carlos Morínigo Delgado, Dr. Oscar Cabello, Dr. Hermógenes González Maya, Gregorio Serafini, Alfredo Constanzo, Ramírez Goiburú, Jorge Barchini, Angel Peralta Arellano. Este grupo tuvo experiencia con servicios de circuito cerrado de televisión en el MEBA de Buenos Aires y el ERA del Brasil. Se comentó que entre los propietarios del canal se encontraba la familia del entonces presidente Gral. Alfredo Stroessner.

Los empresarios solicitaron a la ANTELCO (Administración Nacional de Telecomunicaciones) una licencia para operar un servicio de televisión en Asunción. El Gobierno nacional, recién

después de un año, aprobó la solicitud a través del Congreso y de esta forma fue otorgada la primera licencia en este campo en el país, que fue el Canal 9. La licencia concedida para la radiodifusión televisiva es una combinación entre las destinadas a amplitud modulada y frecuencia modulada (ésta es la que permite escuchar en los transmisores de radio el audio de un determinado programa televisivo).

La empresa estuvo casi un año intentando negociar créditos para poder establecerse y comenzar a operar el servicio de televisión, ya que los costos de inversiones, equipamiento, servicios técnicos, etc. eran muy elevados. La firma holandesa Phillips, que tenía representación en el país desde entonces, otorgó el crédito a los empresarios paraguayos, pero previamente exigió y logró el aval del Estado paraguayo.

Los equipos adquiridos con el crédito que facilitó la Phillips eran transmisores de 500 watts, lo que traducido en antena daban 6.000 watts de potencia de antena. El alcance de la señal llegaba hasta 30 kilómetros con efectividad y hasta 50 kilómetros en condiciones óptimas, dependiendo del clima.

El Canal 9 prácticamente no tenía torre de antena. Se utilizó un mástil de unos 8 metros que estaba ubicado sobre el edificio del IPS de nuestra capital. Se montó un mini estudio compuesto por un sistema de telecine, con un tambor proyector de diapositivas de 35 milímetros, proyectores de películas de 16 milímetros o video filmes. Así comenzó a operar el nuevo canal de televisión con programación, netamente extranjera, y algunos informativos muy rudimentarios, que se enviaban al aire todos los días, con

materiales filmados en películas de 16 milímetros reversibles, ya que no existían laboratorios capaces de revelar negativos.

La utilización del telecine permitió la exhibición de los primeros dibujos animados en Paraguay, ya que ese tipo de programas venían en 16 milímetros. De esta forma, se pudieron exhibir Rabanitos (historieta conocida en nuestro país como Snoopy), los Jetsons, las series de Hanna Barbera como los Picapiedras y las de Walt Disney, especialmente Pato Donald y Mickey.

Entre los programas extranjeros (no dibujos animados) que se emitían estaban las series: "Ruta 66", "Bonanza", "Dr. Killder", "Lassie" y el mayor éxito de la época "El fugitivo". Algunos programas nacionales que se pueden destacar desde los inicios del Canal 9 son: "Una noche en familia" con Mercedes Jané, que se emitía todos los días; "Pantalla Deportiva" con Jaime Arditi; un noticiero conducido por Nelson García Ramírez y el programa infantil "Tele 9 Club", con Edith Victoria Ruiz Díaz, más tarde cambió de nombre por el de "Tele R Club".

El Gobierno nacional contribuyó en 1965 a la difusión de la TV con la importación libre de 7.500 receptores y fijó un canon de 100 dólares americanos por cada aparato. El ingreso obtenido de esta negociación contribuyó a la instalación de la planta televisora, comentó Jorge Morínigo, presidente del directorio de Canal 9. Actualmente existen 800.000 receptores instalados en todo el territorio nacional (incluyendo viviendas, hoteles, hospedajes y otros locales comerciales). Es decir, que hay en promedio un televisor por cada cinco habitantes en Paraguay,

teniendo en cuenta que la población de nuestro país es de 4.123.550 habitantes, de acuerdo a los datos de la Dirección Nacional de Estadísticas, Encuestas y Censos 1992, dependiente de la Secretaría Técnica de Planificación.

El 29 de septiembre de 1965 se instalaron los sistemas especiales para poder transmitir los informativos a través de las cámaras y desde el estudio, aunque el edificio céntrico del IPS no contaba con el espacio o la infraestructura necesarias. Así fue como el pasillo de la terraza se convirtió en el estudio, donde un reportero transmitía con una máquina de escribir las noticias, similar a lo que se hacían en las radios. El problema consistía en que en esa época no se contaban con laboratorios cinematográficos como para poder procesar noticias filmadas.

Las cámaras utilizadas eran las llamadas Vidicon, que en Europa le daban un uso industrial y profesional, pero no para producir programas. Hasta 1981 las emisiones eran en blanco y negro, ya que las máquinas en colores presentaban un costo altísimo.

En Paraguay, la escasez de técnicos operadores, periodistas y locutores formados especialmente para la televisión obligó a los directivos del nuevo canal a recurrir a la radio y a los periódicos para incorporar en esa época a 10 jóvenes en diferentes áreas. Cinco trabajaron como operadores, entre switcher, mezclador de video y mezclador de audio, y los cinco restantes se distribuyeron por turno en telecine, operando los proyectores de diapositivas y las películas.

Los directivos del Canal 9 se vieron también en la necesidad de contratar personal calificado del exterior. Fueron

contratados cinco técnicos argentinos, de los cuales cuatro se quedaron a vivir en el país. Estos profesionales se encargaron de formar a los jóvenes empleados compatriotas. Los nuevos profesionales paraguayos fueron becados al Brasil, Estados Unidos de América y Europa, mediante acuerdos logrados con gobiernos extranjeros.

Desde la inauguración del Canal 9 hasta mayo de 1966 las transmisiones eran de cinco horas diarias (de 19:00 a 24:00). La empresa privada norteamericana Radio Corporation American (RCA) otorgó un crédito de 54.000 dólares americanos, con el cual se adquirió un equipo de video tape de dos pulgadas. De ahí en más ya fue posible comprar de la Argentina materiales como telenovelas y series, porque coincidían con los mismos equipamientos.

El Canal 9 iba creciendo cada vez más por lo que se tuvo que alquilar dos departamentos del octavo piso del mismo edificio del IPS para utilizar como estudio. En ese piso se grabaron los primeros programas montados profesionalmente, esta vez con la instalación de tres cámaras, un sistema de micrófonos boom y otros micrófonos de mesa. Los programas informativos se extendieron de cinco minutos a media hora y con la incorporación de nuevas cámaras de cine se hicieron las primeras coberturas periodísticas filmadas.

En 1969, el Canal 9 se instaló en un local propio situado al costado del parque Carlos Antonio López (barrio Dr. Francia de nuestra capital), donde funciona hasta hoy. Se construyó una torre de 200 metros sobre el nivel del terreno y se cambió el transmisor por uno de mayor potencia. Estos nuevos

equipamientos aumentaron la potencia a 5 Kilowatts, que traducido en antena llegaba a 60.000 watts. Hay que tener en cuenta que el canal comenzó en septiembre de 1965 con apenas 6.000 watts. La adquisición del nuevo equipo permitió ampliar el mercado del servicio de televisión cuya cobertura llegó hasta 150 kilómetros, con una potencia efectiva de 100 kilómetros con señales de video y audio.

El rápido crecimiento tecnológico del Canal 9 se vio limitado por el servicio de energía eléctrica suministrado por la ANDE (Administración Nacional de Electricidad). Cuando en 1965 la televisión comenzó su servicio en Asunción y alrededores, solamente 35.000 viviendas de dicha rea contaban con energía eléctrica, proveniente de la usina central del barrio Sajonia. Por entonces la represa hidroeléctrica nacional de Acaray aún no entró en operación y, por lo tanto, la electrificación en el interior no existía.<sup>22</sup>

Pese a las limitaciones del servicio eléctrico, lugares públicos del interior del país como hoteles, bares, restaurantes, paradores, etc. comenzaron a comprar televisores y los hacían funcionar a batería o motor y para poder captar la señal instalaban antenas aéreas potentes.

En el año 1972 se amplió el predio del canal, hecho que permitió realizar producción de programas en estudio y exteriores. Así también, la emisión se extendió a 18 horas de programación diaria.

El 4 de mayo de 1978 -en el 24 aniversario de la dictadura presidencial del Gral. Alfredo Stroessner- la ANTELCO inauguró la estación terrena para comunicación vía satélite,

situada en Aregua, ciudad ubicada a 32 kilómetros de Asunción, dentro del departamento Central. Desde ese año se comenzaron a recibir señales satelitales del sistema INTELSAT, al cual está incorporado nuestro país.

Para transmitir el undécimo campeonato mundial de fútbol que se realizó en Argentina, el Canal 9 incorporó un nuevo transmisor de 30 Kilowatts y con capacidad para transmitir las 24 horas a color en forma experimental. El mundial Argentina 78 ya se podía ver en colores. Con esta innovación, la infraestructura humana y técnica sufrió un importante desarrollo y el color llegó definitivamente en el año 1980, mediante la adquisición de un nuevo transmisor de 30 Kilowatts.

En todos estos años, el Canal 9 llevó a cabo muchos emprendimientos como la producción de programas periodísticos, musicales, deportivos, ciencia, cultura, y teleducación, intentando suplir de alguna manera la falta de un canal cultural, que hasta hoy no se concretó en el país. No faltaron los programas de promoción e incentivo del uso de la lengua guaraní.

El nombre de Sistema Nacional de Televisión (SNT) surgió porque es la primera cadena de televisión integrada por el Canal 9 de Asunción, Canal 7 de Itapúa y 8 de Ciudad del Este. Este sistema agrupa a teledifusoras, pero no a otros medios de comunicación de masas. No obstante, emprendió proyectos comunes con otros medios de información (radioemisoras y periódicos) para cubrir eventos especiales.

### 3. LA DECADA DE LOS 80

#### 1. CONTEXTO SOCIO POLITICO Y CULTURAL DEL PARAGUAY DE LOS 80

Para tener una idea del contexto en que surgió y se desarrolló el video, se proporcionará a continuación una pincelada de los hechos más resaltantes en el campo político, económico y cultural que de alguna manera pudieron influir en su nacimiento y progreso. Las principales fuentes de información utilizadas son *Realidad social del Paraguay*<sup>36</sup>, *Es mi informe. Los archivos de la policía de Stroessner*<sup>37</sup> y *Arlequín Teatro Primera parte de una historia*<sup>38</sup> además de un material aportado por la socióloga Milda Rivarola.

A principios de los 80 el Paraguay tuvo un auge económico pocas veces observado en otros tiempos. Ese tiempo estuvo marcado por la construcción de la represa de Itaipú, los altos precios del algodón y la soja, el crecimiento del tráfico del contrabando y las inversiones públicas y privadas, factores que mantuvieron el tipo de cambio de la moneda nacional, el crecimiento del producto bruto interno, el valor de los salarios y la realización de construcciones.

El gobierno de Alfredo Stroessner se consolidaba social, política y económicamente gracias a este auge de dinero. Justamente, el crecimiento de las construcciones en nuestro

---

<sup>36</sup> CABALLERO, Javier y Roberto Céspedes (comp.). *Realidad social del Paraguay*. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción" y CIDSEP. Asunción, Paraguay. Diciembre de 1998. 832 p.

<sup>37</sup> BOCCIA, Alfredo, María Angélica González y Rosa Palau. *Es mi informe: Los archivos de la policía de Stroessner*. Cuarta edición. CDE. Asunción, Paraguay. Octubre de 1994. 450 p.

<sup>38</sup> ARDISSONE, José Luis. *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia*. Arandura Editorial. Fundación Arlequín Teatro. Asunción, septiembre 1998. Pág. 31.

país y la crisis que se proyectaba hacia el medio rural -gracias a la mala distribución de las tierras- aceleraron el proceso migratorio del campo a la ciudad. En esta última década del largo tercio de siglo stronista, la actividad cultural paraguaya continuó desarrollándose en forma independiente de cualquier iniciativa estatal.

Dada esta situación, en los inicios de la década del 80, se produjo en nuestro país un estancamiento productivo, lo que dio lugar a la desocupación -sobre todo en el campo- de gran parte de la mano de obra de esa época. Esto, a su vez, produjo la formación de grupos campesinos que luchaban por mejorar la calidad de vida de su sector.

En 1980 las primeras cámaras de video se iban expandiendo lentamente primero en hogares un poco más pudientes, que podían acceder a su compra. Luego en Instituciones de enseñanza como el Cine Club del colegio Cristo Rey cuyos alumnos con sorpresa comprobaban la instantaneidad de la imagen; podían grabarse y verse al mismo tiempo, sin pasar por todo el proceso del revelado que implicaba el film (8 y 16mm). Era el *VHS casero*, que consistía en una cámara relativamente grande, una grabadora bastante pesada donde se introducía el cassette VHS y un transformador.

En el plano de la plástica -una de las expresiones culturales más ricas en el país en las últimas décadas del siglo XX- continuaron produciendo artistas surgidos en la década del '40 y 50, como Ignacio Núñez Soler, Olga Blinder, Edith Jiménez, y de las generaciones posteriores (la del '60 y los "novísimos") Carlos Colombino, Ricardo Migliorisi, Enrique Careaga, Jenaro

Pindú, Osvaldo Salerno, Miguel Heyn, Bernardo Kraniavsky, Luis A. Boh, y el escultor Herman Guggiari. En la década de los '80 surge una nueva generación de artistas plásticos jóvenes, que tiene entre sus mejores exponentes a Pedro Agüero, Felix Toranzos, Karina Yaluk, Feliciano Centurión, Lucio Aquino y la escultora Marité Zaldívar. Entre los centros culturales –todos privados- destacan el de Artes Visuales-Museo del Barro, con acervos de arte indígena, popular, talla religiosa y arte contemporáneo, dirigido por Carlos Colombino; Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, además del IDAP-TEI, de formación y difusión cultural dirigido por Olga Blinder.

La década de los 80, la última de la dictadura de Stroessner, comenzó con dos episodios de particular violencia: la represión contra los campesinos que asaltaron un ómnibus en la ciudad de Caaguazú y el asesinato del ex presidente de Nicaragua, Anastasio Somoza. Este último caso (ocurrido el 17 de setiembre de 1980) conmocionó al país entero, ya que durante los meses posteriores al asesinato de Somoza la policía realizó numerosas redadas que buscaban a los autores del atentado.

El vehículo de Somoza fue interceptado por un proyectil antitanque disparado de muy cerca, y luego el dictador fue muerto por las balas de varias armas automáticas, en una céntrica calle de Asunción. Los medios de comunicación mostraron al mundo entero a través de las cámaras fotográficas y de televisión las imágenes segundos después de haber ocurrido el atentado estando todavía con los cuerpos y el Mercedes Benz blanco de Somoza, destrozados en medio de la calle.

Luego del atentado, la policía detuvo a muchas personas y las llevó al Departamento de Investigaciones, tristemente célebre por las torturas que se ejecutaban en su interior. También realizó controles de documentos a los ciudadanos en todo el país, así como allanamientos sistemáticos de domicilios. Como consecuencia de dicho operativo, en junio de 1981, el dirigente demócrata cristiano Luis Alfonso Resck fue detenido y expulsado del país. En ese mismo año, el gobierno paraguayo prohibió la entrada al país del premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel.

En medio de esta realidad, en 1981 surge el segundo canal de televisión, la Red Privada de Comunicación (canal 13), que juntamente con el ya existente Canal 9 T.V. Cerro Corá, se constituían en los únicos referentes audiovisuales con los que contaban los paraguayos.

En 1982, fue apresado y expulsado a la Argentina el político liberal Domingo Laíno. En marzo de ese año, la policía detuvo y apresó a más de cuarenta personas, agricultores en su mayoría, todas acusadas de ser comunistas.

Culminada la obra de Itaipú, en 1982, el Paraguay entró en una crisis económica que afectó políticamente al gobierno del presidente Alfredo Stroessner. En este momento, los grupos sociales comenzaron a manifestar con mayor firmeza el descontento con el régimen dictatorial que imperaba.

Varios grupos experimentales de teatro como Teatro Estudio Libre, Tiempovillo, Gente de Teatro y el elenco del Ateneo Paraguayo, formados en la década del 70, continuaron en su mayoría haciendo puestas en escena en la década siguiente.

La sala de *La Farándula* había tenido que dejar los altos de la estación del ferrocarril por presiones económicas de las autoridades; el *Teatro Zero* fue clausurado el día de su inauguración y uno de sus fundadores, Ángel Moglia y su esposa, deportados a Clorinda por intentar quebrantar la mente de nuestra sociedad con ideas subversivas; el *Teatro Carlos Antonio López*, proyecto estupendo de Ernesto Báez y la familia Reisófer, no soportó los agobios económicos y la incompreensión y acabó trasformándose, antes de nacer, en el cine Premier. El 3 de mayo de 1982 se fundó en el barrio Villa Morra el Arlequín Teatro dirigido por José Luis Ardissonne. Unos años después abrió otra sala utilizada básicamente para talleres de actuación donde surgieron jóvenes actores, hoy protagonistas del teatro y del audiovisual nacional. Al año se debió cerrar *La Casita*, como se la denominó debido a falta de fondos pero la sala principal del Arlequín continuó ininterrumpidamente a pesar de tener que mudarse de local en el 91. Desde su inicio el Arlequín presentó más de 120 obras teatrales, espectáculos con elencos extranjeros, conciertos de música clásica, popular y espectáculos de ballet.<sup>39</sup>

Agustín Núñez y Ricardo Migliorisi llevaron a escena *La Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, puesta que ideó la creación del Centro de Investigación y Divulgación Teatral en estos dos artistas junto con Gloria Muñoz.

El Grupo de Actores Teatrales expuso en la década del 80 piezas de Julio Correa, mientras en el Teatro Municipal o el Teatro Latino se presentaban con temas populares y localistas los elencos formados por “Los Compadres”, Luis D’Oliveira,

---

<sup>39</sup> [www.arlequin.com.py](http://www.arlequin.com.py)

José Olitte, Carlos Gómez, la Compañía Sánchez-Pastor, entre otros.

Varias representaciones diplomáticas contaban en esta década con espacios culturales de importancia, como el Centro de Estudios Brasileños, el Centro Cultural Paraguayo Americano, la Alianza Francesa, el Instituto Paraguayo Alemán y el Centro Cultural de España *Juan de Salazar* que “se destacó convirtiéndose con un pluralismo aún inexistente en nuestro medio, en amparo y reparo de los libres pensadores del ambiente cultural. El Centro Cultural Español fue uno de los lugares inevitables de las personas *pensantes* en los años 80 de este país, razón por la cual era mirado con recelo por los políticos del duro orden que regía en el país”.<sup>40</sup>

Las galerías privadas como Artesanos, Pequeña Galería, Fábrica, el Aleph, etc. también se habían convertido en espacios de difusión artística relevante. En lo que hace artes populares, una expresiva producción cerámica -de raíces coloniales- continúa hasta hoy realizándose entre alfareras de Itá y Tobatí, con exponentes (femeninas todas) como Eritrudis Noguera, Virginia Yegros, Rosa Brítez, Margarita Corvalán, Juana M. Rodas, Julia Isidrez, etc. La talla religiosa tiene entre sus principales cultores a Zenón Páez y Cándido Rodríguez, mientras la producción artística de tejidos (aho poí, ñandutí) o el arte indígena seguía generando -como durante siglos- obras de gran belleza estética a través de innumerables cultores anónimos en esos años.

---

<sup>40</sup> GAMARRA, Pedro. Artículo *Los 25 años del Centro Juan de Salazar* de Noticias, El Diario. Asunción, 6 de agosto de 2001. Pág. 37.

En 1983 Stroessner volvió a ganar con el 90% de los votos las elecciones generales, cuyos resultados eran manipulados sin pudor por las autoridades de la época. El gobierno del dictador comenzó a preocuparse en ese tiempo porque la prensa informaba cotidianamente acerca de la recesión económica y del desprestigio internacional de la imagen del país. En mayo del '83 la policía allanó una organización no gubernamental vinculada a sectores gremiales y sindicales -el Banco Paraguayo de Datos- y apresó allí a 53 personas. En julio fue suspendida temporalmente Radio Ñandutí. Pocos días después, fue apresado el director del diario Abc Color, Aldo Zucolillo. En setiembre fue apresado y llevado al Departamento de Investigaciones el periodista de ese mismo diario, Alcibiades González Delvalle. Y en noviembre el gobierno prohibió ejercer su profesión al director de Ñandutí, Humberto Rubín.

Compositores, autores e intérpretes se dieron por tarea recuperar y desarrollar la música paraguaya y la popular urbana, con un fuerte contenido social. Entre los principales grupos estaban Ñamandú, Juglares, Sembrador, Vocal Dos, Gente en Camino, destacándose algunas creaciones de Jorge Garbett y Carlos Noguera. La Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción (OSCA), bajo la dirección de Luis Szarán, conoció un gran desarrollo. Asunción Vocal Ensemble, Macunaíma hacen interpretación de piezas contemporáneas y surgieron varios grupos rockeros y metaleros en la capital. Artistas individuales como Cayo Sila Godoy y César Cataldo se destacaron en la interpretación de obras folklóricas o cultas del acervo local mientras las jóvenes guitarristas Berta Rojas y Luz

Ma. Bobadilla desarrollaron la tradición de grandes obras de guitarra clásica.

Gracias a la presión internacional, a mediados de los años 80, el gobierno permitió el regreso de los integrantes del Movimiento Popular Colorado (MOPOCO) -los correligionarios de Stroessner que estaban en contra de él- que habían sido expulsados del país y vivían en el exilio, aunque la policía los controlaba periódicamente.

En lo que hace a la creación literaria, la tradición de escritores del exilio siguió pesando en esta "isla rodeada de tierra". Sin embargo, la literatura nacional por aquellos años no quedó interrumpida. Tuvo y sigue teniendo destacados exponentes de un alto nivel que han escrito desde obras costumbristas hasta críticas explícitas de la conyuntura, aunque escasamente. En poesía se destacaron Elvio Romero y Rubén Bareiro Saguier. Otros poetas y escritores que siguieron produciendo fueron José Luis Appleyard, Josefina Plá, Juan Bautista Rivarola Matto, Esteban Cabañas, Augusto Casola, Ana Iris Chaves de Ferreiro, Mario Halley Mora, Jorge Ritter, Jesús Ruiz Nestosa, Carlos Villagra Marsal, Carlos Zubizarreta, entre otros. A mediados de los 80 las letras femeninas se multiplican. A muchos años de la pionera Josefina Plá emergen en este ámbito Neida Bonet de Mendonca, con su novela *Golpe de luz* (1983); Raquel Saguier, con la novela *La vera historia de purificación* (1989); Lucy Mondonca de Spinzi, con *Tierra mansa y otros cuentos* (1987). A estos nombres es necesario también agregar otros surgidos como una nueva generación de literatos, integrada por Delfina Acosta, Margot Ayala de Michelagnoli, René Ferrer, Susy Delgado, Nila López, Gladys

Carmagnola y Guido Rodríguez Alcalá, por citar algunos. El taller Manuel Ortiz Guerrero reunía a poetas guaraní parlantes, que junto a otros como el *Pájaro Azul* realizaba una activa creación y difusión de la tarea literaria.<sup>41</sup>

Surgen diversas academias de ballet, donde acudían las “niñas de la sociedad” como signo de status social dependiendo del director o directora de la academia (Miguel Bonnín, Teresa Capurro, Carmiña Martínez, Nicole Dijkhuis, Graciela Meza, etc.). Al mismo tiempo las academias comenzaban a formar sus respectivos elencos como Ballet Teatro Producciones y Proballet, con los que realizaban puestas clásicas y contemporáneas en salas teatrales de la capital. En el ámbito público, la municipalidad capitalina tiene elencos clásicos y folklóricos mientras a fines de la década empezó a desarrollarse el Ballet Nacional con los auspicios del Ministerio de Educación.

Las productoras independientes cobran mayor protagonismo realizando algunos trabajos de ficción aparte de los redituables comerciales. En cuanto a las fotografías, sus principales exponentes son Juan Carlos Meza, Fernando Allen de Fotosítesis, Jesús Ruiz Nestosa, Jose Ma. Blanch, Pedro Caballero, Manolo Prieto, Rosa Palazón, Alicia Falabella y Chiqui Velázquez.

En 1987, con ideales y una lucha en común contra la dictadura, los estudiantes de la Universidad Nacional de

---

<sup>41</sup> AYALA, Ma. Eugenia. *Un viaje por el túnel del tiempo literario*. La Quincena N<sup>o</sup>40. Publicación de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Católica. Asunción, 15 al 30 de junio de 2001.

Asunción y la Universidad Católica fundan la Federación de Estudiantes del Paraguay (FEUP).<sup>42</sup>

En 1988 se realizaron nuevamente elecciones, en las que el vencedor fue Stroessner con el 88% de los votos. En mayo de ese mismo año, el Papa Juan Pablo II visitó el Paraguay, lo que trajo cierta esperanza a la población que ya en ese momento estaba harta de los desmanes y abusos de la dictadura. Toda la gira papal fue cubierta a través de los medios de comunicación, a excepción del encuentro con los “Constructores de la Paz” que realizaron una performance alegórica a la dictadura que se estaba viviendo.

Los dos últimos años del gobierno de Stroessner se caracterizaron por las marchas y las manifestaciones de protesta. En diciembre, se realizó la *Marcha por la vida*, la cual logró que miles de paraguayos salieran a las calles para reclamar la vigencia de los derechos humanos en el país. La ciudadanía, además, se enfrentó con poco miedo a la policía, que trató inútilmente de desbaratar la protesta. Todo esto derivó posteriormente en una crisis política dentro del mismo seno del Partido Colorado y de las Fuerzas Armadas, bases fundamentales del gobierno de Stroessner.

Finalmente, el 3 de febrero de 1989, varios generales del entorno de Stroessner (entre ellos su propio consuegro, el general Andrés Rodríguez) realizaron un golpe de Estado a su gobierno. El dictador fue derrocado y luego de tres meses

---

<sup>42</sup> ACHAVAL, Daniel. *Más allá de los sueños. Facultades de la UC Asunción unen sus fuerzas*. La Quincena N°41. Publicación de la de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Católica. Asunción, 15 al 30 de julio de 2001.

asumió la titularidad del Poder Ejecutivo Rodríguez, quien inició el proceso de transición a la democracia.

Luego de la caída del gobierno de Stroessner, se desarticulan los movimientos estudiantiles de las Facultades de las Universidades Nacional y Católica. La mayoría de los gremios estudiantiles universitarios desaparecieron después del golpe de estado junto con la FEUP.<sup>43</sup> En las artes cinematográficas Hugo Gamarra funda y dirige la Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay en 1989. En el mismo año Augusto Roa Bastos recibió el más alto galardón de literatura de las letras españolas, el Premio Cervantes.

En 1989 del Arlequín Teatro fue organizador del *Festival de Mayo del Teatro Internacional en Asunción -1ª Edición-* con la presencia de 21 elencos de siete países latinoamericanos.<sup>44</sup> Para el director José Luis Ardissonne, a partir del golpe de estado de 1989 el público de teatro parece haber perdido el interés en las puestas en escenas porque dejó de ser un espacio de resistencia contra el régimen dictatorial. Obras como: *Hamlet*, *La casa de Bernarda Alba*, *El grito del Luisón*, *Madre Coraje*, *El burgués gentilhomme* y *Las troyanas*, atraían masivamente al público que escuchaba en boca de los actores, o descubrían en la trama de la obra, las denuncias que no podían hacerse públicamente”.

---

<sup>43</sup> ACHAVAL, Daniel. Op. cit.

<sup>44</sup> [www.arlequin.com.py](http://www.arlequin.com.py)

## 1. SURGE UN NUEVO CANAL EN PARAGUAY

La Teledifusora Paraguaya S.A., firma propietaria de Canal 13, se fundó el 6 de junio de 1980. Su propietario fue Nicolás Bo, amigo del entonces dictador Gral. Alfredo Stroessner. Este nuevo canal comenzó a trabajar con los técnicos sobre el diseño de un ingeniero argentino, representante de la R.T.A. (Radio Televisión Argentina). A fines de los 80 se iniciaron las construcciones de la estructura física en el municipio de Lambaré, que forma parte del área denominada Gran Asunción. El departamento de prensa recurrió a la Escuela de Locución, dependiente de la Municipalidad de Asunción, para formar cronistas y voces comerciales nuevas.<sup>45</sup>

El 11 de febrero de 1981 salió por primera vez al aire el Canal 13 de la firma Teledifusora Paraguaya S.A. La diferencia fundamental con el Canal 9 fue que desde el inicio transmitió en colores. El primer programa emitido por el nuevo canal se denominó: *Variedades*, cuyos conductores eran el dibujante Porfirio Bustos y Pedro Ferrari.

La primera transmisión en directo que efectuó el Canal 13 fue el 15 de mayo de 1981 desde el Palacio de López, donde se llevó a cabo el acto de reasunción al mando presidencial del dictador Gral. Alfredo Stroessner.

Carlos Saguier, cineasta paraguayo formado en la Argentina, fue el promotor del desarrollo técnico de los comienzos del Canal 13. Con Saguier se experimentó el primer sistema de edición en video cassette.

---

<sup>45</sup> NICORA, Gilda y Guerrero, Pablo. Op. cit. Pág. 21.

El Canal 13 se caracterizó por la implementación del telepronter sobre el relato del locutor en los noticieros y las slides para identificar un tema, además de los fundidos para presentar un video. Todo esto implicó una inversión muy grande, que hizo que el canal, en su primera etapa de vida (1981-85), se haya visto en la necesidad de ser solventado por otras firmas del grupo empresarial de Nicolás Bó como la tabacalera "La Vencedora S.A."

En los primeros meses después de la inauguración se adquirieron cuatro pares de equipos de microondas de la marca Micro Waves Associates, que eran lo último en tecnología de aquella época, pero servían solamente para hacer enlaces de hasta 50 kilómetros. Es decir, para transmitir eventos en el radio de la ciudad y alrededores.

Las transmisiones que se realizaban desde distancias superiores a los 50 kilómetros se lograban con la ayuda de la red de microondas de la ANTELCO.

En setiembre de 1987 se formó la Red Privada de Comunicación (RPC) que -a diferencia del Sistema Nacional de Televisión- nucleó a varios medios de comunicación de masas: Radio Cardinal AM (fundado el 7 de mayo de 1991), Radio Cardinal FM (el 15 de setiembre de 1987) y El Diario Noticias, que a partir del 16 de setiembre de 1990 cambió su nombre por Noticias el Diario. Actualmente, a partir del fallecimiento de Don Nicolás Bó y por disputas familiares referentes a la sucesión de bienes, esa nucleación de medios se desarticuló y el canal pasó a ser denominado El Trece.

El canal 13 trabajó desde sus inicios con films, a través de dos proyectores de telecine de la marca RCA de 16 milímetros y tambores de diapositivas de 35 milímetros. También se utilizaron cintas de video tipo U-Matic de ¾ pulgadas y las m quinas de una pulgada Ampex que servían a la vez para realizar las repeticiones de cámara lenta en los partidos de fútbol u otros eventos deportivos preferentemente. Actualmente los telecines están totalmente desechados en canal 13.

## 1. EL VIDEO EN LATINOAMERICA.

El 29 de agosto al 2 de septiembre de 1988 se realizó del en San José de Costa Rica el *Seminario Internacional sobre Video, Comunicación Popular e Intercambio Tecnológico* donde se trataron como ejes temáticos del encuentro las nuevas tendencias tecnológicas del video, las transformaciones en el ámbito de integración, privatización y desregulación de la televisión en Europa y el análisis de las experiencias más relevantes de producción y difusión en América Latina del video para la comunicación popular.<sup>46</sup>

El encuentro fue organizado por el Centro Internazionale Crocevia, de Roma, Italia, el Instituto para América Latina (IPAL), de Lima, Perú, la Universidad para la Paz y el Centro de Capacitación para el Desarrollo (CECADE) ambos de San José de Costa Rica y significó la consolidación de una serie de actividades que en los dos años anteriores a 1988 fueron definiendo al movimiento latinoamericano de video como una

---

<sup>46</sup> GUTIÉRREZ, Mario (ed.). *Video, tecnología y comunicación popular*. Perú. IPAL. 1989. Pág. 129.

alternativa y una estrategia de cambio y profundización de los procesos democráticos del continente.

Participaron del evento 86 investigadores, realizadores, especialistas en video, educadores populares y productores de video, procedentes de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Uruguay. También estuvieron presentes, el director del gabinete de comunicación social de Mozambique, Filisberto Tinga, el director de FESPACO, Philippe Sawadogo, y siete representantes de organizaciones académicas y no gubernamentales de Italia.

El seminario tomó especialmente en consideración los aportes contenidos en la Declaración de La Habana (diciembre de 1987), el Encuentro sobre Video y Educación Popular en Montevideo (marzo del '88) y el Manifiesto de Santiago del Primer Encuentro Latinoamericano de Video (abril del '88). Los participantes del evento constataron el crecimiento de la producción y circulación de video popular a través de la diversidad, finalidades, medios de uso y géneros. Se consideró que lo que fortalece a este movimiento es precisamente su diversidad y su búsqueda creativa.

Las inquietudes que se manifestaron en el encuentro fueron los temas relativos al video como producción y circulación, capacitación y tecnología. En cuanto a la capacitación, se acordó la necesidad de profundizar los estudios sobre la metodología para el uso del video según los objetivos de la educación y la comunicación popular, para formar promotores y educadores populares.

Con relación a la producción y circulación de productos de video, se diagnosticó el elevado nivel de la producción que no tiene una correspondencia en términos de circulación en el ámbito nacional, regional e internacional. En cuanto a la gestión del desarrollo tecnológico, se reconoció la necesidad de comprender y articular el video con las tecnologías más tradicionales y con las más avanzadas. El seminario acordó, entre otras cosas, propiciar las siguientes iniciativas: a) promover proyectos de capacitación para la formación de *video comunicadores* populares; b) estimular proyectos de circulación de información y productos audiovisuales a nivel nacional, regional e internacional; c) participar de las discusiones nacionales sobre políticas de comunicación y educación; y d) propiciar coproducciones de video que faciliten el intercambio entre América Latina y los movimientos populares de las otras partes del mundo.<sup>47</sup>

“Nada más difícil para América Latina que el Latino americanismo” señalaba tiempo atrás el historiador uruguayo Methol Ferré, agregando: “Como es tan difícil, como exige una gran claridad a largo plazo, como requiere de una voluntad sosegada, silenciosa y ferozmente perseverante, pocos latinoamericanos se atreven a ser latinoamericanistas verdaderos. Prefieren el subjetivismo onírico y ansioso de perdedores, con tal de ilusionarse enseguida conque la victoria está cerca”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> GUTIÉRREZ, Op. cit. Pág. 129.

<sup>48</sup> METHOL Ferré, Alberto. *MERCOSUR: una bipolaridad cultural, en MERCOSUR: la dimensión cultural de la integración*, Gregorio Recondo (compil.). Ed. CICCUS, Buenos Aires, 1997.

Para Octavio Getino<sup>49</sup> en esa encrucijada se ubica también el estudio y la reflexión sobre los problemas estructurales del cine latinoamericano y asegura que “como cualquier otra industria cultural, el cine consiste básicamente en el diseño, la producción y la comercialización de manufacturas destinadas específicamente a la trasmisión de contenidos simbólicos”.

“Al igual que sucede con los otros medios audiovisuales de nuestro tiempo, la industria y las actividades cinematográficas están condicionadas por un complejo sistema de condiciones económicas, culturales y políticas, propias de cada país, pero a su vez, crecientemente interrelacionadas con el universo de las industrias dedicadas a la cultura, las comunicaciones sociales y el entretenimiento, a nivel mundial”.<sup>50</sup>

Hace apenas diez años Getino puso en circulación un primer estudio<sup>51</sup> en el que se intentaba describir y analizar la situación del cine latinoamericano, destacando su dimensión económica y sus relaciones con las nuevas tecnologías audiovisuales.

Transcurrida una década desde la publicación del estudio referido, Getino observa en la actualidad un mayor interés por el estudio de los problemas de la economía del cine de Latinoamérica, cuyas dificultades en el plano de la producción y comercialización de las películas-manufacturas, afectan también y de manera decisiva, a la circulación y al intercambio

---

<sup>49</sup> GETINO, Octavio. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y mercados*. 1<sup>ra</sup> edic., Bs. As., LOM Ediciones/Ediciones CICCUS, 1998. Pág.11.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> GETINO Octavio. *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Ed. Universidad de los Andes – Fundación del nuevo Cine Latinoamericano, Venezuela- Cuba, 1986; Ed. Legasa, Argentina, 1987; Ed. Trillas-Federación Latinoamericana de Facultades de Ciencias de la Comunicación (FELAPAC), México, 1990.

de los contenidos simbólicos originados en nuestras realidades.

Para Octavio Getino, “cine y audiovisual comienzan a formar parte de un espacio independiente y común, como es el *Espacio Audiovisual*, término utilizado por primera vez -como una idea innovadora, aunque bajo los influjos de la experiencia europea- en el seminario realizado en 1984 en la Habana, en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Este nuevo enfoque de los problemas del cine se reafirmó un año más tarde, en 1985, en un nuevo encuentro cuando los participantes del mismo sostuvieron en su declaración final: *Nunca como en nuestros días fue tan visible la interacción entre cine, televisión y video: medios que pese a contar con características de uso diferenciadas tienen en común su operatividad audiovisual, situación que merece ser destacada por su incidencia en la cultura y en el desarrollo integral de nuestros países.*”<sup>52</sup>

El audiovisual integra el campo de las industrias culturales, donde convergen esas dos dimensiones principales sobre las que afirma su existencia: la económica-industrial y la ideológica-cultural.<sup>53</sup>

En un diagnóstico<sup>54</sup> elaborado en Chile en 1995 para debatir la política de fomento y desarrollo de la industria audiovisual de ese país, se describía claramente la complementariedad de las dos facetas referidas y Getino lo reproduce: “La dimensión

---

<sup>52</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág. 12.

<sup>53</sup> Ibid. Pág. 17

<sup>54</sup> MIMEDUC. *Política de fomento y desarrollo del cine y la industria audiovisual. Antecedentes y diagnóstico del sector cinematográfico audiovisual chileno* (Documento de trabajo). Chile, 1996.

económica dice relación con un complejo proceso que involucra empresarios, capital, recursos humanos y recursos tecnológicos industriales; y procesos de exhibición, promoción, distribución y venta que implica estrategias de público y mercado... La dimensión cultural de la industria dice relación tanto con la existencia de una fase de creación artística en la producción -involucrando autores, guionistas, valores estéticos y tradición-, como por la especificidad de los bienes y servicios producidos por este sector industrial. Las obras producidas son creaciones simbólicas y culturales... Su carácter concreto, dinámico, emocional, asociativo, sintético, holístico, afecta más a la fantasía y la afectividad que a la racionalidad humana y está alterando –a nivel mundial- las pautas culturales de la sociedad globalizada, constituyéndose en la base de las nuevas identidades sociales, políticas y culturales del siglo XXI”.<sup>55</sup>

Así es como Octavio Geino concluye acertadamente que “Esas cualidades específicas de la industria audiovisual, que distinguen a esta de otras industrias culturales, han servido de excelente recurso a la economía de las grandes naciones, principalmente los EE.UU., para promocionar sus pautas culturales y el consumo de sus productos y servicios en buena parte del mundo”.

“Aunque la mayor parte de nuestras naciones esté muy lejos de poder compartir con ese tipo de políticas industriales y comunicacionales, el doble papel del cine -económico y cultural- tiene que ser necesariamente considerado, inclusive en aquellas donde, por su escaso volumen poblacional

---

<sup>55</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág. 18

(mercado interno) y su insuficiente significación socioeconómica, se privilegie la dimensión cultural y social del medio -proteccionismo mediante- dada su reconocida incidencia (directa o indirecta) en el desarrollo integral de la comunidad, que incluye también la dimensión económica”.<sup>56</sup>

## **1. EL VIDEO EN PARAGUAY.**

Paraguay es el país con menor desarrollo del video en Latinoamérica. La dictadura del general Alfredo Stroessner, recién derrotada en 1989, inhibió durante décadas las potencialidades de la sociedad civil, la ausencia de organizadores representativos y de una nítida conciencia reivindicativa y política, no permitió la emergencia de este actor cultural.<sup>57</sup>

En 1970, el canal 9 Cerro Corá (la primera teledifusora del país) ya contaba con un reproductor de video RCA TR4 de 2 pulgadas y 4 cabezales. Recién en 1978 aparece el U-MATIC como formato industrial con la cinta cubierta con un casco protector tal como la conocemos hasta hoy. Pero el video aún no estaba al alcance del público en general. A finales de los 70 y comienzos de los 80 aparece en el mercado paraguayo el BETAMAX (formato desarrollado por la SONY) y el VHS (Video Home System) desarrollado por la JVC. Estos dos formatos se convierten en los primeros reproductores y grabadores de uso doméstico de distribución masiva.

---

<sup>56</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág. 18/19.

<sup>57</sup> GUTIÉRREZ, Mario. Op. cit. Págs. 105/106.

Llegaba al Paraguay un nuevo medio que se instaló y fue creciendo de a poco expandiendo su radio de acción por todo el país, era el video. Ese medio visual tan rico que proporcionó durante todo este tiempo un nuevo mundo de fantasías y adelantos con cada cassette que se introducía en ese novedoso aparato y que reproducía las imágenes en la pantalla del televisor casero. Una estación de televisión *personal* que se la podía utilizar a cualquier hora del día que al principio se convirtió en hobby, luego en pasión, necesidad y finalmente en trabajo. Los genios de la electrónica se abocaron a la tarea de lograr unir la magia del cine con la facilidad del video y fue entonces cuando surgió la cámara de video. Era como la fotografía, pero tenía movimiento, sonido y podía convertir en cameraman, director, guionista o actor a cualquiera que supiera utilizarla básicamente. Los creativos comenzaron a captar imágenes y guardarlas en cassettes, originando así la videografía nacional.

El video se introduce fácilmente como *industria* desplazando al cine por las ventajas que tiene como la duración de la cinta, la posibilidad regrabarla y el copiado era técnicamente simple y barato. El factor económico fue el más determinante: grabar en video era evidentemente más barato que filmar en cine. Ese factor económico sumado al de la novedad hizo que el video en los 80 sea noticia; proliferen los video-clubes para el alquiler de películas, se realicen los festivales de video, se editen las primeras revistas especializadas en el tema, que en los diarios haya una sección de recomendados e inclusive se creen espacios dentro de los programas de TV para la difusión de cortos. Sin embargo, a pesar del gran movimiento del video, éste no llegó a convertirse en *industria*.

La excepción –y lo más parecido a *industria* que estuvo- fue su rol, económicamente inevitable, en la publicidad audiovisual donde siete productoras ocupaban el mercado de la programación publicitaria televisiva durante el 89. Es importante mencionar esta realidad, porque algunos publicitarios han promovido el video con una racionalidad comunicacional alternativa e innovadora.

De igual modo hay algunos realizadores que han producido programas para circuitos alternativos e incluso emisión televisiva. Eventos de interés en los tres últimos años han sido los festivales de video realizados por el Centro Cultural de España “Juan de Salazar” y los cursos-talleres en formato VHS que se realizaban en un colegio de la Iglesia Católica. También es destacable la iniciativa de coproducir entre instituciones paraguayas y productoras con mayor experiencia profesional de otros países como por ejemplo el trabajo que en 1989 realizó la productora chilena “Proceso” en Asunción.<sup>58</sup>

En 1993 se realizó en el Palacio de Gobierno, apoyado por la Dirección de Informaciones y Cultura de la Presidencia de la República, un concurso de videos nacionales sobre el tema: “El país que yo quiero”. Más de cincuenta producciones de todo el país compitieron con premios notables, dejando así la brecha abierta para que productores y organizadores promovieran el arte visual en formato video.

#### **FESTIVALES DE VIDEOS Y “NEW MAGAZINE VIDEO REVISTA”**

A finales de la década de los 70 comenzaron a llegar al país unos aparatos enormes de video, los BETACAM, era el inicio

---

<sup>58</sup> GUTIÉRREZ, Mario. Op. cit. Págs. 105-106.

de la fiebre del video internacional en el Paraguay. Cinco años más tarde se iniciaría un proyecto personal de Edward Bogado y Enrique Marini, denominado “New Magazine Video Revista”.

En el año 86 surge la primera revista del movimiento de video en Paraguay. Se trataba de una revista mensual que contenía artículos técnicos temáticos, informaciones sobre videoclubes y criticas de películas. Surgió básicamente para informar acerca de los nuevos lanzamientos (nuevos títulos) de las primeras distribuidoras de videos en el país, aparte de ciertas noticias sobre algún que otro movimiento de video como el mismo festival que luego organizaría.<sup>59</sup>

En el tercer número, se comenzó a vislumbrarse la idea de una videoteca nacional, con videografía local, en géneros como ficción, drama, mitología y otros. La influencia de éstas páginas abrieron a la sociedad paraguaya una posibilidad de exponer o mostrar sus producciones y comenzaron a surgir realizaciones nacionales de la mano de Juan Carlos Maneglia, Carlos “Patapila” González Brun, Marcelo Martinessi y otros.<sup>60</sup>

Para Edward Bogado el debate se había iniciado y la posibilidad de obtener videos caseros o producciones de bajo costo, según él, eran en ese entonces una realidad. “Además, el entusiasmo por mostrar y competir elevó el nivel de las producciones, dando como saldo algunas realizaciones muy buenas”.

El Centro Cultural de España “Juan de Salazar” organizó el *Primer Festival de Videos* en mayo del 87 con inigualable éxito

---

<sup>59</sup> Entrevista a Juan Carlos Maneglia realizada en junio del 2000.

<sup>60</sup> Material proporcionado por Edward J. Bogado

para la época. Fue el primer evento que concentró a videastas del país. Luego en noviembre del mismo año, la revista New Magazine llevó a cabo en el Teatro de las Américas del Centro Cultural Paraguayo Americano el *Primer Certamen Nacional de Videos del Paraguay*, que ya era competitivo, con trofeos destinados a los distintos rubros: dirección, dirección de fotografía, montaje, actores, entre otros. El festival como muestra se siguió realizando por 3 años consecutivos.

Juan Carlos Maneglia recuerda que “El festival en sus inicios no tenía carácter "competitivo" y ninguna restricción de formato, género o duración. La convocatoria se realizaba por prensa escrita dos o tres meses antes del festival y todos los videos presentados entraban en una pre-selección cuyas selecciones eran organizadas durante tres días continuos en un evento cada día”.

Edward Bogado encontró que los festivales y el concurso motivaron a los autores a pensar en guiones, en estudiar técnicas de calidad y obtener equipos para sus producciones caseras. Asimismo comenta, que se iniciaron cursos de estudio en el género ficción y otros que influenciarían luego positivamente al sector.

Para Maneglia, dos fueron los factores que permitieron el éxito del *Primer Festival de Video*: el primero fue la aparición del video como nueva herramienta de expresión. Una novedad que llamaba la atención y generaba interés en los medios masivos. El segundo: el “Juan de Salazar” era el primer Centro Cultural que tenía la posibilidad técnica de proyectar los videos en pantalla gigante, de cualquier formato o norma, o sea, se

contaba con la facilidad del video y las dimensiones de proyección del cine.

Edward J. Bogado en el programa del “Primer Certamen Nacional de Videos del Paraguay”, realizado en el Teatro de las Américas del Centro Cultural Paraguayo Americano, del 23 al 25 de noviembre de 1987 realizó una introducción que se transcribe a continuación “New Magazine, la primera revista de video especializada del país, fue creciendo hasta que se dio cuenta de que la videografía nacional era la opción para un país que tenía miles de historias visuales para contar, pero que sencillamente no podía por el solo hecho de no poder pagar, millones de dólares en celuloide. Sólo faltaba el inicio y New Magazine se ocupó de unir las fuerzas de todos aquellos que creyeron en la propuesta y hoy, un 23 de noviembre de 1987 estamos convencidos que lo logramos. Hemos dado el inicio a un futuro lleno de promesas, pero sobretodo de esperanzas.”

A pesar de no tener una continuidad esos festivales, Maneglia recordó que en la década de los 80 se organizó una muestra de los videos ganadores que recorrió distintos circuitos alternativos como por ejemplo el circuito cerrado de la Terminal de Ómnibus de Asunción.

## **1. LOS REALIZADORES Y REALIZACIONES DE CINE EN LA DECADA DE LOS 80**

En la década del 80, con la entrada del video el cine se ve afectado con la escasa producción. En esta década se da el fenómeno que Alejandro Sciscioli <sup>61</sup> llama "generación

---

<sup>61</sup> SCISCIOLI, Alejandro. Op. cit. Págs.: 129/136.

intermedia", integrada por los realizadores de cine paraguayos que dejaron (temporalmente según sus aspiraciones) al cine por el video. Entre los que se destacan dentro de esa camada se puede citar a Carlos Saguier, Ray Armele, Hugo Gamarra y Guillermo Vera (aunque éste último casi no realizó videos).

En la línea amateur, Gregorio López Grenno hizo diversos trabajos en súper 8 sobre la cultura paraguaya, entre los que se pueden citar:

- **"Imagineros"** (1980); sobre las obras del santero Rodríguez.
- **"De barro y fibra de coco"** (1981): acerca de los artesanos de la Compañía 21 de julio de la ciudad de Tobatí.
- **"Paula Sánchez, ceramista"** (1982): dedicada a la artesana del mismo nombre, de Aregua.
- **"Poncho de 60 listas"** (1983): sobre la confección del tradicional vestido del mariscal Francisco Solano López.

En 1981 Guillermo Vera y Ladislado González filman "Kapanga" con la codirección del brasileño Agenor Alves. Esta película se tituló en Brasil "Cafetina de meninas virgens", que trata de la vida de los mensúes en los yerbales del departamento de Alto Paraná. Asimismo, por ese tiempo se filma "La pantera desnuda", también de producción brasilera y corte pornográfico.

"El deseo del Pígalión" (1980), corto de ficción de 16 mm fue la tesis con la que Hugo Gamarra Etcheverry se recibió de

Master en Film-TV del School of Communications en el University of Texas at Austin, E.E.U.U. (1978-1980).

Luego de sus estudios de cinematografía en los Estados Unidos Hugo Gamarra vuelve a Asunción. De 1981 a 1983 filma "Peregrinación a Caacupé" con la producción ejecutiva de Nuny Meza. "Peregrinación a Caacupé" es un medimetro documental sobre los caminantes que van al santuario de la virgen de Caacupé cada 8 de diciembre. Se hizo en 16 mm y cuenta con dos versiones, una en castellano, de 80', y otra en inglés, de 54'.

Casi al mismo tiempo, hacia 1982, surge una coproducción con España titulada "Tupasy Caacupé", bajo la dirección de José Manuel Gómez y Méndez. La actriz principal era Rosa Suanez. Teóricamente, los realizadores vinieron de España para hacer dos películas acerca de Caacupé, pero se hicieron en paralelo dos filmes pornográficos en la ciudad de San Bernardino, uno de ellos titulado "Vicios de mujer", con música de Casto Darío Martínez.

"Os corruptores da frontera", producción argentino brasilera con la dirección de Teo Koffman fue otra de las películas pornográficas filmada en nuestro país.

Algunos intentos fallidos de producciones fueron "Zama" -del realizador argentino Nicolás Sarquis, quien empezó a filmar pero no terminó- y "Boquerón", de Guillermo Vera, que ni siquiera se empezó a filmar.

Los hermanos Galia y Augusto Giménez son otros profesionales formados en el exterior. Ellos fueron a Rusia a

estudiar dirección en el Instituto de Cine de Moscú. Entre ambos realizaron numerosos trabajos experimentales como parte de su formación artística, mientras eran estudiantes. Galia incluso llegó a realizar experiencias en 70 milímetros, siendo su último trabajo un largometraje de 60 minutos sobre los regímenes dictatoriales de América Latina, doblado al castellano para la Moscúfilms. Augusto Giménez, por su parte tiene escritos en Rusia 30 guiones, de los cuales 12 fueron filmados en el Instituto de Cine de Moscú.

Otro caso destacable es el de Luis Casco Pane, quien estudió cine en Córdoba y Asunción. Casco Pane presentó como tesis para recibirse como documentalista y director de cine en la Universidad Nacional de Córdoba, el corto de 15 minutos "El rebote". Otros trabajos realizados fueron "Mañana mío", filme experimental de 8 minutos sin argumento filmado en Córdoba y "Los suegros de mi vida" de 12 minutos realizado en Asunción en 16 y 8 milímetros, con proyección simultánea en dos pantallas. Luis Casco Pane posee también un cuarto cortometraje y un largometraje en 16 mm, ambos inconclusos.

## **PARAGUAY VISTO DESDE AFUERA**

Alejandro Sciscioli en los fascículos coleccionables del diario *El Día Cine al día. Una monografía del séptimo arte*, recuerda que hubo también realizaciones cinematográficas de producción extranjera que se basaron en historias o hechos nacionales como es el caso de:

"Noches paraguayas" (1982, brasilera), bajo la dirección de Aluysio Raulino, que trata de la historia de Rosana, quien al

conocer a un músico abandona Asunción y va para San Pablo, Brasil, donde pasa muchas peripecias.

"Guerra do Brasil" (1987, brasilera) bajo la dirección de Silvio Back, es una mezcla de ficción y documental, muestra la versión de la contienda del vencedor y del vencido después de la Guerra de la Triple Alianza.



## Capítulo 3

# MARCO METODOLOGICO

En este capítulo se explica la metodología de la investigación. Abarca la población a la que se le realizan las entrevistas, porqué se eligió a ese grupo de realizadores, un breve currículo de cada uno de ellos, las preguntas que integran las entrevistas, la forma de enfocar y proceder con las mismas para su posterior análisis.

## *1. PROCEDIMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN*

### **1. METODOLOGÍA DE TRABAJO**

Desde un principio, el grupo investigador se interesó en el tema de los “videos de ficción en los 80” porque no hay una referencia escrita organizada y menos sobre esta etapa. A esto se suma que no existe un Instituto Nacional del Cine o una Cinemateca Nacional, una Ley de Audiovisual o una parte del Archivo Nacional dedicada a resguardar y conservar películas y videos de producción paraguaya.

Se necesitaba *iniciar con una documentación audiovisual* sobre la cual sostener la investigación y aportar un material escrito que de una visión, lo más acertada posible, de la situación del audiovisual paraguayo en una época clave como es la década de los 80, donde florece la industria del video con los festivales de video y surge una nueva camada de realizadores.

Ante la ausencia de este archivo, surge como única opción para el trabajo de campo la realización de encuestas dirigidas a realizadores (informantes claves) que tuvieron continuidad en la realización de videos de ficción en la década de los 80.

### **2. POBLACIÓN**

Se eligieron a cinco realizadores que fueron seleccionados por ser profesionales que hicieron las primeras ficciones en video en los 80 y que en su mayoría seguían vinculados al tema. Ellos son: Ray Armele, Manuel Cuenca, Bernardo Ismachoviez, Hugo Gamarra y Juan Carlos Maneglia.

Considerando que este último es uno de los integrantes del grupo investigador, se designó una tercera persona para que realice la encuesta a fin de obtener la mayor objetividad posible.

A continuación se expone un breve currículum de los entrevistados.

#### **RAY ARMELE (R.A.)**

Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción durante la dirección del padre Jesús Montero Tirado en el departamento de Comunicación, donde realizó trabajos en súper 8. Se especializó en centros de cinematografía y televisión de Francia, España e Inglaterra.

Ha realizado varios cortometrajes en video y dirigido programas de televisión, así como también, participó como coproductor en los dos largometrajes cinematográficos filmados recientemente en Paraguay: "Miss Ameriguá" y "El toque del oboe". En los diarios Noticias y La Nación se desempeña como comentarista de cine y teatro. Desde 1997, es el encargado del Banco de Imagen y Sonido de la Videoteca del Centro Cultural de la Ciudad en la Manzana de la Rivera dependiente de la Municipalidad de Asunción. Es fundador del IPAC y socio fundador y primer presidente de la Organización de Profesionales del Audiovisual Paraguayo (OPRAP) e integrante de la Cámara de Empresas Productoras de Cine y TV. Ejerce la docencia en cátedras vinculadas al medio audiovisual, en varias instituciones educativas.

### **MANUEL CUENCA (M.C.)**

Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción durante la dirección del padre Jesús Montero Tirado en el departamento de Comunicación, donde realizó trabajos en súper 8. Realizó talleres de títeres en Misión de Amistad donde desarrolló el lenguaje audiovisual como estructura en el relato de las historias. De 1968 a 1994 se desempeñó como actor de teatro en el Grupo Ensamble, Arlequín Teatro y Grupo Kamangá. Desde 1985 realiza videos de ficción y documentales ficcionados como director o productor. Actualmente es reportero del noticiero "24 Horas", productor y presentador del programa de los sábados "24 Horas Magazine" del canal 9 Sistema Nacional de Televisión.

### **HUGO GAMARRA (H.G.)**

En el 75 Hugo Gamarra Etcheverry inicia sus estudios universitarios en el Kent State University de Ohio (EE.UU.) donde obtiene la Licenciatura en Fotoperiodismo de la Facultad de Periodismo en 1978 y estudia Cine, Arte y Literatura.

Los estudios de Cine, Arte y Literatura motivaron a Gamarra Etcheverry a cursar en la Universidad de Austin en Texas (JUL.) y recibirse de Master en Film-TV de la School of Communications de 1978 a 1980. A partir de ahí continúa su especialización con un seminario sobre Técnicas cinematográficas en el uso de video cámaras (Dallas, Texas, JUL. - 1981), otro sobre Técnicas de realización cinematográfica (Hollywood, California, JUL. - 1981), un Taller

Experimental para Jóvenes Guionistas dictado por Gabriel García Márquez (San Antonio de los Baños, Cuba - 1991) y un seminario-taller sobre Elementos de producción y realización para mejor comercialización de películas documentales (Quito, Ecuador - 1999).

Se ha desempeñado como profesor de Comunicación Audiovisual, Interpersonal y No-Verbal, y Cinematografía en la Universidad del Norte (1991/92) y Americana (1998/99). Realiza críticas sobre películas en estreno, videos o festivales en los diarios Ultima Hora y Noticias. Es propietario y director ejecutivo de Ara Films Producciones, fundador y director de la entidad sin fines de lucro dedicada a la difusión y preservación de filmes y materiales afines a la industria y el arte cinematográfico, Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay. Es fundador y director del Festival Cinematográfico Internacional de Asunción.

#### **BERNARDO ISMACHOVIEZ (B.I.)**

Es arquitecto, restaurador y artista plástico. Desde muy joven ha recorrido los principales centros de producción teatral, operísticos y de danzas, interiorizándose en las diferentes propuestas de las últimas décadas. Ha producido videos artísticos que han sido premiados en nuestro país y en el exterior, así también como la obra teatral "Convidados a vivir".

Recientemente realizó el diseño de vestuario y escenografía de la coreografía "Ryguasu Kokore" de Francisco Carballo del espectáculo "Tetagua Sapukai" del Ballet Clásico y Moderno Municipal.

## **JUAN CARLOS MANEGLIA (J.C.M.)**

Egresado de la Facultad de Filosofía en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Durante catorce años trabajó en Plan Deni Paraguay (Plan de la Educación Audiovisual), fundado por la Organización Católica Internacional de Cine, a través del cual se desempeñó por más de ocho años como profesor del Cine Club Infantil del Cristo Rey. La UNESCO lo becó a varias pasantías en productoras de videos alternativos en Ecuador, Bolivia y Perú. También fue becado a talleres cortos en la “Escuela Internacional de Cine y TV” en San Antonio de los Baños, Cuba.

Fue profesor de audiovisuales en la Universidad Católica de Asunción en la carrera de Ciencias de la Comunicación (1990/92) y en el IPAC, en la carrera de Televisión (1991/94).

Trabajó como director de cámara en realizaciones de TV, como creativo, realizador y editor en más de 150 cortos, en programas de TV, campañas políticas y video clips de cantantes nacionales.

Recientemente fue becado nuevamente por la UNESCO para un Workshop intensivo en cinematografía en la prestigiosa New York Film Academy de Nueva York, EE.UU.

Desde 1996 es socio-propietario de Maneglia Schémbori Realizadores donde se dedica actualmente en creaciones de audiovisuales comerciales, educativos, cortometrajes y guiones de largo y cortometrajes

### 3. ELABORACIÓN DE CUESTIONARIO GUÍA

Para la selección de las preguntas, se hizo una primera entrevista a uno de los realizadores sin esquema específico. La misma sirvió de “lluvia de ideas” para la estructuración de la entrevista que debía contar con preguntas que posibilitaran conseguir la mayor información posible. Esa “lluvia de ideas” permitió ver también que no sólo los realizadores son elementos importantes en la investigación, surgiendo así otros como periodistas, educadores, movimientos culturales, etc. que acompañaron y en algunos casos fortalecieron el desarrollo de la ficción en Paraguay.

Se reestructuró entonces el estudio de campo en dos tipos de entrevistas: una base dirigida a los realizadores con un mismo esquema de preguntas o encuesta predeterminada y otra específica, que no siguió un esquema general sino que tenía de dos a tres preguntas específicas para cada entrevistado.

Se eligió a estas personas: Jesús Montero Tirado (Educador, Director del Cineclub Paraguay en la década de los 70 y 80), Jesús Ruiz Nestosa (Periodista de Artes y Espectáculos del diario ABC Color), Marilyn Maciel (Actriz) y Edward Bogado (Periodista, fundador de la primera revista sobre video en Paraguay); por ser parte del “mundo del video” en la década de los 80. Sin duda ellos aportaron datos importantes y esclarecedores a través de sus trabajos durante esa época y dieron una visión “desde afuera” del movimiento videístico paraguayo.

El objetivo principal del cuestionario es tener un orden cronológico y objetivo, tanto de la investigación como de la

recopilación de los trabajos de ficción realizados en la década del 80.

A partir de ese objetivo principal se busca también corroborar si el trabajo de ficción de estos realizadores tuvo algún tipo de influencia del movimiento cinematográfico que les antecedió. De ahí surge la posibilidad de confrontar el cine y el video, y comprobar si éste último surge como una alternativa más factible por los bajos costos o no. El último objetivo del cuestionario es descubrir qué vehículos posibilitaron mostrar los trabajos y la continuidad de los mismos.

#### **DIMENSIONES PARA EL ANÁLISIS**

Para dimensionar mejor el análisis, se seleccionaron cuatro ejes, a saber:

El primer eje se basa en las *relaciones*, si tuvo experiencia en cine y su influencia en el video. El tema está abordado en las preguntas N<sup>o</sup>1 y 2.

El segundo eje es sobre el inicio del movimiento del video y su desarrollo. Con las preguntas N<sup>o</sup>3, 4, 5 y 6., se intenta saber la fecha en que el entrevistado *descubre* al video y como percibió o vivió ese traspaso de tecnología y lenguaje.

Para el tercero, la organización de las preguntas N<sup>o</sup>7, 8 y 13 gira en torno al aporte del video (en especial de los 80) y la continuidad de realizaciones de los entrevistados. Otro dato importante que se engloba dentro de este eje, es la intención de futuros proyectos en videos.

El cuarto y último eje es el recuento de los trabajos de ficción de los 80. Como información adicional y de importancia se solicitó a través de las preguntas N°10 y 14 sobre los festivales nacionales e internacionales en los que participó el realizador y con la N°15 si conocía un lugar de difusión, llámese videoteca, archivo audiovisual, etc.

Se consideraron las preguntas N°11 como la menos relevante de todas las elaboradas ya que sus respuestas no aportan a la investigación. Sin embargo, la N°12 a pesar de ser de gran importancia, ninguno de los entrevistados respondió claramente, exceptuando a Juan Carlos Maneglia que nombró a tres realizadores nacionales (Carlos Saguier, Ray Armele y Manuel Cuenca) como personas que marcaron su progreso creativo además de los directores internacionales Brian de Palma y Pedro Almodóvar.

Para una mejor explicación sobre el ordenamiento del cuestionario sobre la base de los cuatro ejes temáticos, a continuación se exponen las preguntas:

1. ¿Tuvo alguna experiencia de cine?
2. ¿Contribuyó en algo esa experiencia a su desenvolvimiento en video?
3. Nace el video en los '80 y se desarrolló ¿Por qué video y cine no?
4. ¿Para vos en que año comenzó el movimiento de video?
5. ¿Cómo y por qué el video tomó fuerza en el país en el movimiento del cine?
6. ¿Cómo percibió el traspaso de un lenguaje a otro?
7. Aporte que deja la ficción en la década de los '80 a futuras generaciones de realizadores.

8. ¿Vive actualmente del video?
9. Videografía (ficción).
10. Premios o menciones.
11. ¿Llegaste a usar al video como hobby?
12. ¿Tuvo alguna influencia de directores nacionales o extranjeros?
13. Breve relato de futuros proyectos.
14. Nombrar festivales nacionales que recuerda  
¿Participaste de esos festivales?
15. ¿Conoce alguna videoteca?



## Capítulo 4

# ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

Este capítulo es el análisis e interpretación de las entrevistas, realizadas a los 5 realizadores elegidos sobre el inicio del movimiento del video y su desarrollo, el recuento de sus trabajos de ficción producidos, además de los documentales, premios obtenidos y festivales donde participaron. También se realizó un recuento de videos de ficción de otros realizadores durante la década del 80. Este capítulo está dividido en dos partes: primeramente en un análisis parcial de las entrevistas, comparativo por dimensión y finalmente, un análisis general de las mismas, sistematizando los comentarios y observaciones.

## *1. ANÁLISIS PARCIAL DE LAS ENTREVISTAS*

Como el estudio de campo se estructuró en dos tipos de entrevistas: una base con cuatro ejes bien definidos, dirigida a los realizadores con un mismo esquema de preguntas o encuesta predeterminada y otra específica, que no siguió un esquema general sino que tenía de dos a tres preguntas específicas para cada entrevistado.

El equipo investigador determina realizar un análisis parcial, comparativo entre los cinco realizadores, aplicando las observaciones de los otros entrevistados y del mismo equipo a medida que surgían elementos determinantes para las comparaciones de los distintos casos.

Por una cuestión de practicidad y una visión general de este análisis parcial, las respuestas y observaciones se dispusieron en cuadros comparativos, de acuerdo a los cuatro ejes de nuestra entrevista base.

1. ANTECEDENTES				
La experiencia anterior: el cine y su influencia en el video.				
Ray Armele (R.A)	Manuel Cuenca (M.C.)	Hugo Gamarra (H.G.)	Bernardo Ismachoviez (B.I.)	Juan Carlos Maneglia (J.C.M.)
Sí, tuvo experiencia en el cine a finales de los 70 y mediante eso empezó a trabajar en video. Esta experiencia le dio una base en el lenguaje.	Sí, tuvo experiencia en cine a partir del 75 o 76. Esta experiencia le dio una base en el lenguaje.	Sí, tuvo experiencia en cine. Esta experiencia le dio una base en el lenguaje.	No tuvo experiencia en cine.	Sí, tuvo experiencia en cine, a partir del 79. Esta experiencia le dio una base en el lenguaje.
Observación	Observación	Observación	Observación	Observación
<b>Trabajó con Saguier y Lares,</b> los mejores directores de la época del auge económico de Itaipú.	Se formó en el departamento de <b>Ciencias de la Comunicación</b> de la UCA, encabezado por <b>Jesús Montero</b> , realizando trabajos en súper 8. En <b>Misión de Amistad</b> aprendió el desarrollo del lenguaje audiovisual y el relato como estructura de las historias.	Se formó y trabajó en cinematografía en la universidad de <b>Texas en USA.</b>	Ninguna	Se formó y trabajó en el <b>Cine Club</b> del Colegio Cristo Rey.

<b>2. INICIO DEL MOVIMIENTO DE VIDEO Y SU DESARROLLO.</b>				
<b>El descubrimiento del video: año que el entrevistado descubrió el video y percepción del traspaso de tecnología y lenguaje</b>				
<b>R.A.</b>	<b>M.C.</b>	<b>H.G.</b>	<b>B.I.</b>	<b>J.C.M.</b>
El video de inicia en el 79. Percibió en traspaso de tecnología y lenguaje como un proceso rápido, facilitado por el contrabando de la electrónica y por ende el fácil acceso a los equipos de video.	El video se inicia en los 80 percibió el proceso de traspaso de un formato a otro como resultado de una cuestión económica, el 35mm era caro, el VHS era inmediato, barato y fácil de utilizar.	El video de inicia en los 80. Percibió el traspaso hacia el video como una alternativa ante la imposibilidad técnica e industrial del cine, por las facilidades del video. Constituyéndose en el primer realizador que vuelca su experiencia cinematográfica en el video.	El video de inicia mediado de los 80. Percibió el traspaso del cine al video como un fenómeno natural por el tema económico. El cine es caro, y sucumbe ante la falta de políticas culturales.	El video se inicia en los 80. Percibió el traspaso de un formato a otro como una accesibilidad técnica que el video permitía al ser barato. Tenía inmediatez por lo que se podían probar cosas, experimentar con el lenguaje, la fotografía, longitud de la cinta, técnica que en el cine no era posible por sus costos y por su dificultad técnica: revelado y montaje
<b>Observación</b>	<b>Observación</b>	<b>Observación</b>	<b>Observación</b>	<b>Observación</b>
El primer formato de video profesional en Paraguay era U-Matic y perteneció a Augusto Gallegos. El contrabando de la electrónica, posibilitó acceso a equipos domésticos de primera generación. La instantaneidad del video. Se usó por primera vez en el programa de Evanhy. La aparición de productoras de video (Biedermann, Véspoli) La creencia que el cine generaba más posibilidades técnicas que el video así como la calidad de imagen superior.	Hay que rescatar lo siguiente:- Falta de una política de apoyo al cine, que le hizo sucumbir como formato. - La calidad de imagen, u textura en el video es inferior que la del cine.	Hay que rescatar como características que: - Ve el desarrollo del video como una sumatoria de esfuerzos aislados, fragmentados sin ninguna conexión o esfuerzo común. - Inmediatez del video: que permite corregir sobre la marcha iluminación y puesta en escena.	- La importancia de la imitación para la creación audiovisual. - No tuvo ningún estudio formal.	- Las bases son idénticas (cine, video) el lenguaje puro del cine se puede usar en video.

**Jesús Ruiz Nestosa (J.R.N.):** “De repente nos preguntamos como hay cine iraní, por ejemplo, pero viendo el cine iraní de hoy es evidente que tienen detrás un soporte técnico muy grande que les permite hacer cine, un cine muy pobre en sentido de producción, pero de una riqueza sorprendente por su contenido. Pero pueden hacerlo por eso, porque tiene soporte técnico.”

### 3. APOORTE DEL VIDEO Y SU CONTINUIDAD.

Aporte del video de ficción en los 80 a generaciones siguientes. El video como elemento de trabajo y subsistencia, y futuros proyectos.

R. A.	M.C.	H.G.	B. I.	J.C.M.
<p><u>Aporte de la ficción en los 80:</u> Miniserias de ficción sin continuidad. Actualmente <b>sí vive</b> del video: docencia y archivo.</p> <p><u>Futuros proyectos:</u> Una gran película dirigida entre varios directores.</p>	<p><u>Aporte de la ficción en los 80:</u> Los trabajos de Juan Carlos Maneglia, estos influenciaron en todas las generaciones posteriores, quienes vieron sus trabajos y hoy viven del audiovisual.</p> <p><b>Sí vive</b> del video.</p> <p><u>Futuros proyectos:</u> Hacer un video argumental, un telefilm sobre la Guerra del Chaco en canal 9.</p>	<p><u>Aporte de la ficción en los 80:</u> Los 80 demuestra que se puede hacer mucho con poco, siguen siendo fundamentales las ganas de decir algo y no el formato.</p> <p><b>No vive</b> de la realización de video pero sí con actividades relacionadas al cine.</p> <p><u>Futuros proyectos:</u> Concurso nacional: "Descubriendo Paraguay desde el cine". Llevar dos unidades móviles de las películas "El toque del oboe" y "El portón de los sueños" a colegios del país, y esto motive un trabajo literario escrito que entrara en concurso.</p>	<p><u>Aporte de la ficción en los 80:</u> "Los realizadores" que se constituyeron en referente válido porque sin poder acceder a mayor tecnología hicieron cosas que hasta hoy perduran. "Nada surge de la nada... nunca se puede hacer algo nuevo sin que se haya hecho todo lo que se hizo antes..."</p> <p><b>No vive</b> del video. Es arquitecto.</p> <p><u>Futuros proyectos:</u> Video argumental "Después de las cenizas".</p>	<p><u>Aporte de la ficción en los 80:</u> La posibilidad de contar historias con una infraestructura mínima. El trabajar en un formato nuevo del cine al video, de lo casi imposible a lo sumamente accesible. La línea experimental que todo lo posibilita. La gran cantidad de obras, videos de ficción, que se realizaron y hasta hoy en día se puede acceder a ello.</p> <p><b>Sí vive</b> del video.</p> <p><u>Futuros proyectos:</u> Distribución masiva en cine de los cortos "Amor basura" y "Horno ardiente" realizados en fílmicos. La realización de un largometraje.</p>
Observación	Observación	Observación	Observación	Observación
<p>Cita primeras ficciones en canales de aire: "<b>Magdalena de la calle</b>" y "<b>Mi querido doctor</b>" aparte de un proyecto con Augusto Gallegos: "<b>El hombre de blanco</b>".</p>	<p><b>Bernardo Ismachoviez</b> aportó buenos trabajos, especialmente en la parte visual. Los trabajos en el <b>Magazine</b> de canal 9: los bloques ficcionados sobre historia paraguaya del Noticiero. Los trabajos conjuntos con la realizadora Galia Giménez,</p>	<p>Organizador de "<b>Festival de cine de Asunción</b>" durante 9 años.</p>	<p>Falta que las nuevas generaciones accedan más, a trabajos realizados con anterioridad.</p>	<p>Ninguna.</p>

**Comentario de Jesús Ruiz Nestosa (J.R.N.):** "El gran problema de nuestro proceso cultural es que la gente no quiere ver la obra anterior a ellos para ver qué es lo que se hizo y a partir de qué punto tiene que arrancar. No hay un proceso cultural, porque proceso quiere decir que vos tenés conciencia de lo que te antecede para ponerte en el camino, continuar y abrir la posibilidad al que va a venir. Es algo que evoluciona y se desarrolla en el tiempo. Aquí cada persona produce cultura como eslopes. No creo que los realizadores jóvenes se hayan instruido en la obra de Juan Carlos Maneglia por ejemplo, no porque él se haya equivocado, sino porque la gente tiene miedo de recibir influencias de otros..."

4. RECUESTO DE TRABAJOS. Información de trabajos realizados en orden cronológico de cada entrevistado.				
R. A.	M.C.	H.G.	B. I.	J.C.M.
Videografía	Videografía	Videografía	Videografía	Videografía
<p>Ficción:</p> <p>1. <b>Un día un niño.</b> 1979. Blanco y Negro. 16mm. (material perdido).</p> <p>2. <b>Desde el tejado</b> 1986. Color. U-Matic.</p> <p>3. <b>Búsqueda</b> 1988. U-Matic. Color.</p> <p>4. <b>La fiesta.</b> 1988. U-Matic. Color.</p> <p>5. <b>Perdidos.</b> 1989. U-Matic. Color.</p> <p>6. <b>La visita.</b> 1990. U-Matic. Color.</p> <p>7. <b>Parto en la arena.</b> 1990. Color. U-Matic.</p> <p>8. <b>Claroscuro.</b> 1990/1. U-Matic. Color.</p> <p><i>Momentos.</i> 1991. U-Matic. Color.</p> <p><i>Liberada.</i> 1991. U-Matic. Color.</p> <p><i>Convivencia.</i> 1992. U-Matic. Color</p> <p><i>Algo que hacer.</i> 1992. Color. U-Matic.</p> <p><i>Verdad oculta.</i> 1993. U-Matic. Color.</p> <p><i>Problemas.</i> 1993. U-Matic. Color.</p> <p><i>Golpe a golpe.</i> 1994. U-Matic. Color.</p> <p><i>Decisiones.</i> 1995. U-Matic. Color</p> <p><i>Qué querés que te diga.</i> 2000. U-Matic editada en Betacam.</p>	<p>Ficción:</p> <p>1. <b>Cariñoso.</b> 1986. Betamax.</p> <p>2. <b>Rutina.</b> 1987. VHS. Editado en U-Matic.</p> <p><i>Las gaviotas no hablan inglés.</i> 1996. <i>Réquiem para un soldado.</i> 2000. Betacam digital.</p> <p><u>Documentales ficcionados:</u> Paquete realizado en 1997 en Betamax para el SNT. <i>Independencia.</i> <i>Asunción a cuatro tiempos.</i> <i>De amor y de guerra.</i> <i>Cachorros de león.</i> <i>Cárceles de sangre.</i> <i>Emboscada: Campo de concentración.</i></p> <p><u>Documentales:</u> <i>Experimento Psicológico.</i> 1985. <i>Proceso de cambio.</i> 1988. <i>La selva debe vivir.</i> 1997. <i>Los ysyro de Karchavalut.</i> 1997. <i>Estigarribia: Militar y presidente.</i> 1998. <i>El siglo que se va.</i> 1999.</p>	<p>Ficción:</p> <p><i>Pygmalion's wish.</i> 1980. Ficción. 16mm.</p> <p>1. <b>Marcelina.</b> 1983. video de 1 pulgada.</p> <p>2. <b>El secreto de la señora.</b> 1988/89. ¾ " video.</p> <p><i>El toque del Oboe.</i> 1996/98. 35mm.</p> <p><u>Documentales:</u> <i>Lulling Thump.</i> 1979. 16 mm. <i>Cinema Brasileiro: O Festival 1984 de Gramado.</i> ¾ pulgada video. <i>Peregrinación a Caacupé.</i> 1981/84. 16mm</p> <p><i>Pilgrimage in Paraguay.</i> 1987. 16mm.</p> <p><i>Hugo Pistilli, creador del Panambí.</i> 1990/91. ¾ pulgada video.</p> <p><i>El portón de los sueños.</i> 1994/98. Beta.</p>	<p>Ficción:</p> <p>1. <b>Mi sueño no tiene sitio.</b> 1987. VHS, Color. Editado en U-Matic.</p> <p>2. <b>Tiempo vestido de mujer.</b> 1989. U-Matic, Color.</p> <p>3. <b>Ya no hay islas.</b> 1990. U- Matic, Color.</p>	<p>Ficción:</p> <p><i>El pueblo te necesita.</i> 1976. Súper 8.</p> <p><i>La indiferencia.</i> 1977. Súper 8.</p> <p>1. <b>Espacio.</b> 1981. VHS, Color.</p> <p>2. <b>Caza de Brujas.</b> 1984. VHS, Color.</p> <p>3. <b>Presos.</b> 1987. Video exp. VHS.</p> <p>4. <b>Boceto.</b> 1987. Video exp. VHS.</p> <p>5. <b>Espejos.</b> 1987. B/N. Video exp.</p> <p>6. <b>Todos conocemos el final.</b> 1988. U-Matic. Color. Video exp.</p> <p>7. <b>La clase de órgano.</b> 1990. U-Matic. Color. <i>Sobrevivencia.</i> 1990. <i>Artefacto de primera necesidad.</i> 1995. <i>Amor-Basura.</i> 1997. 35mm. B/N. <i>Horno.</i> 1998. 16mm. <i>Say Yes.</i> 1999. 16mm.</p> <p><u>Documentales:</u> <i>Napoleón.</i> 1979. Súper 8. <i>Artroscopia, investigación en Medicina.</i> 1986. <i>La Noche de San Blas.</i> 1989.</p>

**OBSERVACIÓN:** Los títulos en negrita corresponden a los videos de ficción enmarcados entre 1979 y 1990.

5. PREMIOS, FESTIVALES Y VIDEOTECAS.				
R.A.	M.C.	H.G.	B.I.	J.C.M.
<p><u>Premios o menciones:</u>  <i>Gran premio</i> del Festival de Documentales del Tercer Mundo de Seúl, Corea 85 (Experimento Psicológico)  <i>Los doce del año</i> (Experimento Psicológico)  <i>Festival Sudamericano de Cortometrajes de Asunción</i> (Liberada)  <i>Festival Municipal de videos</i> (Liberada).  <i>Festival de Viena</i>. (Liberada).  <u>Festivales nacionales:</u>            El de New Magazine Video Revista (en el C.C.P.A.)  <u>Videotecas:</u>            -Manzana de la Rivera.</p>	<p><u>Premios o menciones:</u>  <i>Gran premio</i> del Festival de Documentales del Tercer Mundo de Seúl, Corea 85. (experimento Psicológico).  <i>Joven Sobresaliente</i> 1985 de la Cámara Júnior.  <i>Los doce del año</i>. Radio 1º de marzo (1985)  <i>Premio al mejor trabajo de grupo</i>. Festival de video del Juan de Salazar de 1986 (Cariñoso).  <i>Premio Nacional de Periodismo</i> de la Cámara de Diputados 1999 en el área de investigación periodística.  <u>Festivales nacionales:</u>            El del Centro Español "Juan de Salazar".  <u>Videotecas:</u>            -Manzana de la Rivera.</p>	<p><u>Premios o menciones:</u>  <i>Primer premio</i> en el Certamen de Guiones de la Universidad de Texas (1980).            Presidente del International Film Festival en Kent State University (1976).  <i>Premio Oscar Trinidad</i> por labor en campo audiovisual (1994).  <i>Personaje del Año 1995</i> como Director de la Fundación Cinemateca.  <i>Trofeo MERCOSUR 1999</i> (coproducción El Toque del Oboe).  <i>Mención de Honor</i> en el VI Festival Latinoamericano de Video Rosario 1999 (El Portón de los Sueños).  <i>Premio honorífico</i> del XVI Festival Latinoamericano de Trieste.  <u>Festivales nacionales:</u>            El de New Magazine Video Revista (en el C.C.P.A.)            El del Centro Español "Juan de Salazar".  <u>Videotecas:</u>            -Fundación Cinemateca            -Manzana de la Rivera.            -San Lorenzo.</p>	<p><u>Premios o menciones:</u>  <i>Primer premio</i> del Festival de Video del C.C.P.A.  <i>Seleccionado</i> para participar en el Festival de video de Berlín.  <i>Feria Internacional de Arte, ARCO, de Madrid</i>.  <u>Festivales nacionales:</u>            El del New Magazine Video Revista en el C.C.P.A.</p>	<p><u>Premios o menciones:</u>  <i>Mejor Director</i> del Festival de Video del Centro Español "Juan de Salazar".  <i>Mejor Director, Mejor Guión, Mejor fotografía, Mejores efectos especiales, 2º lugar en la categoría ficción</i> en el Primer Certamen Nacional de Videos (New Magazine Video Revista).  <i>Premio Los doce del año</i>, Radio 1º de Marzo.  <i>Joven Sobresaliente del año</i> otorgado por la Cámara Júnior de Asunción.  <i>Mejor fotografía</i>, Tercer Festival Paraguayo del Spot Publicitario.  <i>Premio especial del Jurado</i>, II Festival Sudamericano de Cortometrajes del Festival de cine de Asunción.  <i>Preseleccionado en Lima y seleccionado</i> en el Festival de San Sebastián en la categoría: documental creativo.  <i>1º premio ficción</i> en el Democracy in Communication a Video Festival of work made by Latin America and U.S Latin.  <i>1º premio en el rubro Ficción</i> del 3º Festival Internacional de Rosario.  <i>Representa al Paraguay</i> en el Input del Rio-Cine Festival.  <i>Selected Work en el rubro Ficción</i> del 18º Tokyo Video Festival.  <i>1º premio en el rubro ficción</i> del 35 Golden Knight International Cine y Video Festival de Malta.  <i>Mejor corto experimental</i> en el International Film &amp; Drama Fest of Oklahoma, USA.  <i>Estreno de Say Yes</i> en la prestigiosa NYFA.  <i>Selección de La clase de órgano</i> con 4 cortos sudamericanos más para ser vistos en Internet SHORFEST  <u>Festivales nacionales:</u>            El de New Magazine Video Revista (en el C.C.P.A.)            El del Centro Español "Juan de Salazar".  <u>Videotecas:</u>            -Manzana de la Rivera.            -Cinemateca            -IPAC</p>

## 6. OTROS VIDEOS DE FICCIÓN DE LOS 80.<sup>62</sup>

1. **Magdalena de la calle** 1979/80, blanco y negro, telenovela de 25 capítulos. Dirección de Silvio Martínez para el Canal 9. Guión de Rogelio Silvero, preparación actoral de Rudi Torga, coproducción de canal 9 y Marilyn Maciel entre otros. Con la interpretación actoral de Graciela Pastor, Sara Jiménez, Marilyn Maciel entre otros.
2. **Mi querido doctor.** 1981. Telenovela de 20 capítulos a colores emitida por Canal 13. Dirección de Sergio Fraga de la Red O Globo. Con la actuación estelar de Arnaldo André. Producción paraguaya.
3. **Razmudel.** 1987. Dirección de Freddy Lacasa. El guión y la producción de Jorge Aymar. Basado en un cuento del mismo Jorge Aymar, Moncho Azuaga y Hugo Duarte Manzoni. Cuenta una historia compuesta de tres relatos.
4. **Caños.** 1987, VHS, color. Dirección de Marilyn Maciel. Asistente de dirección: Rubén Cataldi (h). Cámara de Francisco y Antonio Kovacs. Dirección de cámaras de Francisco Kovacs. Guión: Rubén Cataldi (h). Escenografía hecha por el Arq. Héctor Benítez Torres. Traducción al idioma guaraní de Vicente Cárdenas y Tadeo Zarratea. Maquillaje: Ark Zena. Asistente de Producción: Eulalio Benítez, Darío y Lany González. Con Ramón del Río, Blas Alcaraz y Marilyn Maciel. Drama basado en una historia real.
5. **Ya soy grande.** 1987. Video de ficción, de 7 minutos de duración, que narra los recuerdos entrelazados de un adolescente, sus problemas con su identidad. Presentado por el Instituto del Cine para Infancia y Juventud.
6. **Caso de Luis.** 1987. Dirigido por Reinaldo Martínez. Video inspirado en el cuento "La Pora" de Gabriel Casaccia Bibolini.
7. **Contramuerte.** 1987, dirigida por Carlos González Brun. Inspirado en un cuento de Augusto Roa Bastos.
8. **El pan de cada día.** 1988, dirigido por Justiniano Zaracho, producida por Justo Piñáñez y Esteban Chávez, interpretado por el grupo EVA, de Ciudad del Este.
9. **Tiempo.** 1988, escrita, producida y dirigida por Marcial Servín. Es la historia de un joven donde se narra el rechazo de la sociedad hacia los enfermos de SIDA.
10. **Un tal Judas.** 1988, producido por el grupo EVA, dirigido por Justiniano Zaracho. La historia presenta un posible día transcurrido por Judas Iscariote, con hechos enigmáticos y sugerentes.
11. **Ritos y ceremonias.** 1988, dirección Francisco Corral, originalmente hecho en súper 8 y luego terminado en video. La historia presenta hechos cotidianos y fantasías mágicas de amor y muerte, expresada desde el simbolismo de la imagen.
12. **Tavai Borda.** 1990, producido por Misión de Amistad. Realización de Amado Arrieta, Rudi Torga y Roberto Miño. Cuenta la movilización de los campesinos sin tierra, teniendo como tema central la ocupación realizada por estos y el desalojo a veces brutal, a los que son sometidos.
13. **Judas:** 1990, realización de Cayito y Cristina Acosta. Es un poema visualizado, un hombre que había sido torturado se cuestiona una serie de temas actuales.
14. **Adolescentes:** 1987, VHS, color. Dirigida por Marcelo Martinessi y Dorte Rambo. Cámara de Bruno Turrini y Marcelo Martinessi. Coguionista: Dorte Rambo. Actuación de Gabriela Duarte, Dorte Rambo, Marcelo Martinessi, Norma Migone, Nieves Barrera, entre otros. Drogadicción en la adolescencia, problemas actuales preocupantes. La visión de los propios adolescentes que relata la historia de una jovencita atrapada en este terrible mundo al que llegó buscando un escape y encontró una cárcel
15. **Transfiguración:** 1987, VHS a color. Dirigida por Walter Saldívar. Cámara: Martín Vierci. Guión de Walter Saldívar. Actuación de Jorge Báez y Norma Gómez. Un hombre angustiado por los efectos de su propia creación, intenta escapar hacia un lugar más allá de su mundo.

<sup>62</sup> Extraído de las entrevistas y programas de festivales.

## 2. ANÁLISIS GENERAL

A manera de síntesis de los datos más relevantes obtenidos en las entrevistas efectuadas a los 5 realizadores, se organizaron cuadros sinópticos sobre la base de los cuatro ejes y los recuentos cronológicos de los trabajos de ficción producidos en la década de los 80 tanto por los realizadores entrevistados, como de otros realizadores durante la década del 80. Para el recuento de los trabajos de ficción de los otros realizadores se tomaron como base de datos las entrevistas y los programas de los festivales de videos existentes en ese periodo.

### 1. ANTECEDENTES

#### La experiencia anterior: el cine y su influencia en el video.

- De los cinco (5) entrevistados, cuatro (4)<sup>63</sup> partieron de la experiencia cinematográfica en distintos formatos: súper 8, 16 mm y 35 mm.
- Esto si bien les dio un marco referencial técnico a nivel de cámara, planos, edición de imágenes, (aunque el cine es técnicamente diferente al video<sup>64</sup>) no se puede hablar de una influencia del cine como movimiento audiovisual en los 70 sobre el video que empieza y se afianza en los 80.
- Esto es debido a que el cine no se constituye en un referente claro en el desarrollo de la ficción nacional porque no tuvo continuidad, así como lugares y facilidades de emisión.
- No se podía acceder a las películas hechas en fílmico, verlos, analizarlos y mucho menos darles continuidad por falta de soporte técnico.

<sup>63</sup> Ray Armele, Manuel Cuenca, Hugo Gamarra y Juan Carlos Maneglia.

<sup>64</sup> Ver en el *Capítulo II, 1. El video: Yo veo*, el tema 4. *Diferencias técnicas entre video y cine.*

## **2. INICIO DEL MOVIMIENTO DE VIDEO Y SU DESARROLLO.**

**El descubrimiento del video: año que el entrevistado conoce el video y la percepción del traspaso de tecnología y lenguaje.**

- De los cinco entrevistados, cuatro coinciden en que el año en el que tienen contacto con el video es en los 80. Para uno de ellos (R.A.) empieza en 1979.<sup>65</sup>
- Las percepciones coincidentes sobre el traspaso de tecnología y lenguaje son:
  - Proceso rápido facilitado por el contrabando de la electrónica.
  - Eran económicos y fáciles de utilizar: el 35 mm era caro, el betamax y el VHS eran inmediatos se grababa y se reproducía enseguida.
- "...el cine sucumbe ante el video por la falta de políticas culturales... porque en Paraguay no existe soporte técnico"<sup>66</sup>. "El video al tener todas las características de la instantaneidad, la longitud de la cinta, la accesibilidad técnica, permite probar cosas, experimentar el lenguaje, la fotografía, grabar, borrar y volver a grabar. Esto hizo que la posibilidad de subsistencia del cine con el video sea una utopía, cosa que no ocurría en los países limítrofes como Argentina o Brasil, donde si bien disminuyó la producción fílmica, no desapareció totalmente por la aparición del video. Acá salvo algunos que otros comerciales filmados en 35mm y post-producidos afuera, el video terminó por reemplazarlo definitivamente".<sup>67</sup>

## **3. APOORTE DEL VIDEO Y SU CONTINUIDAD.**

**Aporte del video de ficción en los 80 a generaciones siguientes. El video como elemento de trabajo y subsistencia, y futuros proyectos.**

Los principales aportes mencionados por los cinco realizadores son:

- Sus obras: entiéndase los videos de ficción, los documentales y series, que hoy se constituyen en referente para otros realizadores que pueden recurrir hasta una videoteca ver el video, analizarlo y darle continuidad.
- Consideración al trabajo audiovisual como profesión, pudiéndose vivir del video, trabajando en canales, productoras o lugares de enseñanza.
- La accesibilidad económica (se puede hacer mucho con pocos recursos).
- La facilidad de manejo de la tecnología.

De los 5 realizadores, 3 (R.A., M.C., J.C.M.) viven del video, 1 (H.G.) de una actividad relacionada al cine y sólo 1 (B.I.) vive de otra profesión. Todos tienen proyectos pendientes.

<sup>65</sup> Una de las razones por la que el equipo investigador decidió enmarcar la recopilación de los videos de ficción de los 80, de 1979 a 1990.

<sup>66</sup> Comentario del periodista de espectáculos Jesús Ruiz Nestosa.

<sup>67</sup> Comentario del realizador Silvio Martínez.

#### 4. RECUENTO DE TRABAJOS DE FICCIÓN DE LOS 80

1. Como consecuencia del estudio de campo a los cinco informantes claves, los entrevistados de referencia y la información recogida de los programas de los festivales de videos de los centros culturales, se puede concluir que durante la década del 80, se hicieron treinta y siete (37) videos de ficción, se instauraron dos (2) festivales de los cuales, uno tuvo tres (3) años de continuidad y surgió una revista de video.

A continuación se detalla por orden cronológico un listado de los videos de ficción de cada entrevistado, con una pequeña sinopsis y detalles técnicos.

##### RAY ARMELE.

1. **“Un día, un niño”**. 1979. 16 mm. B y N (material perdido). No se terminó ni se estrenó. Realizado con Luis Casco Pane, Augusto Riquelme y Marcial Ruiz Díaz. Actúa Juan Ramón Benítez. Se trataba sobre la actividad cotidiana de un canillita.
2. **“Desde el tejado”**. 1986. U-Matic. Color. Música: Casto Darío Martínez. Dirección actoral: Alexis González. Guión de Luis Ughelli. Con Orlando Amarilla, Marta Rugel. Dos hermanos adolescentes se enfrentan a la adicción de las drogas en medio de presiones familiares y sociales.
3. **“Búsqueda”**. 1988. U-Matic. Color. Rodada en París, con elenco y técnicos franceses, una película argumental que busca resaltar variados aspectos de

París, a través de una pequeña protagonista y su abuelo.

4. **“La fiesta”**. 1988. U-Matic. Color. Música: Casto Darío Martínez. Guión de Luis Ughelli. Con Ana Recalde, Verena Gorostiaga, Verónica Candia, Regina Bachero y Pablo Ardissonne, Carlos Fernando Cibils y otros. Video sobre la problemática juvenil y las drogas.
5. **“Perdidos”**. 1989. U-Matic. Color. Música: René Ayala. Con José Maldonado, Selva Riquelme y otros. Obra de ficción basada en la pieza teatral los ciegos, de Maurice Maeterlinck. Realizada con el apoyo de la Asociación Santa Lucía. Un grupo de ciegos abandonados por su preceptor, no encuentran el camino de regreso a su pensión.
6. **“La visita”**. 1990. U-Matic. Color. Música: Peter Westermann. Con Héctor Silva, Clotilde Cabral, Rosemary Boggino, Jorge Ramos, Juan Carlos Cañete.
7. **“Parto en la arena”**. 1990. U-Matic. Color. Cuento de Neida Mendoza. Con Fátima del Sol. Una humilde pero orgullosa mujer enfrenta la acusación de la sociedad por haber matado a su hija para salvarla de la pobreza.
8. **“Claroscuro”**. 1990/1. U-Matic. Color. Con Rosemary Boggino y Eric Ascarza. Voz de Myriam Sienra sobre poemas de Lourdes Espínola. Una mujer abandonada carga con sus culpas y penas, en un amargo calvario de soledad y frustración sentimental.

#### **MANUEL CUENCA.**

1. **"Cariñoso"**. 1986/7. Betamax. Guión: Luis Ughelli. Actúan Margarita Chaparro y Hedy Benítez. A través de la historia de la clausura de un teatro de títeres, se narra el total rechazo a cualquier cambio que se pueda presentar en nuestra vida cotidiana.
2. **"Rutina"**. 1987. Filmado en VHS, editado en U-Matic. Actores: Ana María Imizcoz y Gustavo Illutovich. Una pareja en crisis recorre una vieja casona, sin embargo, este acto se convierte en una rutina más dejándoles tan separados como siempre.

#### **HUGO GAMARRA.**

1. **"Marcelina"**. (1983). 1 pulgada video. Ficción para la Universidad de Asunción y el Canal 13.
2. **"El secreto de la señora"** (1988/89). ¾ pulgada video. Largometraje ficción para Ara Films y el Centro de Comunicación Audiovisual, Paraguay. Versión miniserie para el Canal 9 - SNT. Actuación de Edda de los Ríos, Techí Pereira, Florencia Saguier, entre otros. La trama giraba en torno a una señora que contrataba a dos jovencitas como empleadas domésticas teniendo como final oculto la trata de blancas.

#### **BERNARDO ISMACHOVIEZ.**

1. **"Mi sueño no tiene sitio"**: (1<sup>ra</sup> parte de una trilogía) 1987. VHS, Color. Editado en U-Matic. Duración: 10'. Actúa Alejandra Siquot con Alejandro Mederos. Guión,

Producción y Dirección de Bernardo Ismachoviez. Música de Luis Szarán. Poesía de Manuel Altolaquirre. Coreografía de Gabriela Frers. Cámara de Osvaldo Cotas. Fantasía visual donde suceden secuencias de pesadillas donde las formas y figuras de los cuadros de exposición adquieren realidad y vida en el sueño de la protagonista.

2. **"Tiempo vestido de mujer"** (2<sup>da</sup> parte de la trilogía) 1988/89. Formato: U-Matic, Color. Duración: 14'. Sobre un texto de Nila López donde una mujer frente a su espejo se enfrenta al paso implacable del tiempo. Actúan Nila López, Miguel Angel Ortiz, Alicia Guerra, Alba Recalde y Neri Samaniego. Dirigida y Producida por Bernardo Ismachoviez. Cámara y Edición: Juan Carlos Medina. Asistente de Iluminación: Alberto Gómez. Producción Ejecutiva de Blanca Cardozo.
3. **"Ya no hay islas"**. (3<sup>ra</sup> parte de la trilogía) 1990, U-Matic,Color. Duración: 16'. Un hombre frente a sus recuerdos, a su ambigüedad ante su lucha por encontrarse aunque sea tarde y la cena ya esté servida. Con Edda de los Ríos, Andrés Brítez, Paola Servín, Tesie González, Patricia Schultz. Dirección: Bernardo Ismachoviez. Música de Luis Szarán, con poesía de Rafael Duyos y locución de Oscar Boubée. Guión de Gabriel Brizuela y Bernardo Ismachoviez. Cámara: Juan Carlos Medina. Producción Ejecutiva de Blanca Cardozo.

## JUAN CARLOS MANEGLIA.

1. **“Presos”**. 1987. Formato: VHS , Color. Duración: 8'. Escrita y dirigida por Juan Carlos Maneglia con la asistencia técnica de Antonio Duarte y la asistencia de dirección de Julio González. Actúan Carlos Alberto Ayala y Rumi Bogado. El quiso ver un video y en la televisión encuentra al personaje que más le asusta, que no desea ver, que le acorrala, le encierra, le atrapa... él se sabe preso de su propia máscara.
2. **“Boceto”**. 1987. Formato: VHS , Color. Duración: 7'. Realización de Juan Carlos Maneglia y Rumi Bogado. Sólo basta un lápiz, un papel y colores para construir la Asunción que todos sueñan, pero en ese lúdico juego, algo o alguien no deja terminar la tarea.
3. **“Espejos”**. 1987. Blanco y negro. Duración: 10'. Escrita y dirigida por Juan Carlos Maneglia. Iluminación de Alberto Castillo. Música Original de Rene Ayala. Asistencia General de Rumi Bogado y Antonio Duarte. Actúa: Miguel Gómez. Una acción tan cotidiana como afeitarse frente a un espejo. Pero cuando ese espejo se quiebra, él ve no sólo su propia imagen.
4. **“Todos conocemos el final”**. 1988. Formato: U-Matic, Color. Duración: 11'. Escrita y Dirigida por Juan Carlos Maneglia. Producción de David Pérez Mounier. Iluminación de Alberto Castillo con la colaboración de Ñeco Rabito. Maquillaje de Ark Zena. Escenografía: Luis Cogliolo. Asistente Técnico: Pablo Ruíz Díaz. Cámara: Víctor Hugo Ferreira. Banda Original Krizia con tema

compuesto y dirigido por Rolando Chaparro. Efectos Musicales de Rolando Chaparro con la colaboración de Vicente Morales. Coordinador General y Asistente Técnico: Antonio Duarte. Asistente de Dirección: Romy Bogado. Edición: David Pérez Mounier y Juan Carlos Maneglia. Una Producción de David Pérez Mounier. Actúa: Mimolucho. Todos necesitamos algo. El artista necesita del aplauso como el ladrón del rico. Para un mimo, un escenario vacío, añejo, muerto de soledad. Sólo le queda un último show para revivir. Busca ese aplauso desesperado, esquivo, seco. Pero cuando la soledad es implacable, todos conocemos el final.

5. **“Espacio”**. 1981. Formato: VHS, Color. Duración de 20'. Escrita y Dirigida por Juan Carlos Maneglia. Cámara y edición de Juan Carlos Maneglia. Actuación de Sandra Otazú, Rafael Otazú, Miguel Otazú y Juan Carlos Maneglia. La acción se sitúa en el Año 2005. Hay un temblor, y tres niños quedan incomunicados en una nave. Uno de ellos decide transbordarse a la nave espacial pero por un error técnico lo envían al pasado, comenzando así la aventura.
6. **“Caza de Brujas”**. 1984. Formato VHS, Color. Duración 4'. Escrita y Dirigida por Juan Carlos Maneglia. Cámara y edición de Juan Carlos Maneglia. Actúan: Laura Luraghi, Patricia Castillo y Carlo Spatuzza. Video clip sobre un tema de RUSH que narra los recuerdos de una bruja a partir de un payé que realizara en el cementerio de la Recoleta.

7. **La Clase de Organo.** 1990. Formato: U-Matic, Color. Duración: 10'. Escrita y Dirigida por Juan Carlos Maneglia. Iluminación de Alberto Castillo. Escenografía de Luis Cogliolo. Maquillaje de Cristina Gunsett. Peinados: Osvaldo Bucci. Asesoría Artística de Ricardo Migliorisi. Foto fija de Eutemio Cuenca. Títulos: Gustavo Benítez. Musicalización de Tony Apuril con el bolero de Leonardo Enrique Vega "Secuéstrame". Cámaras de Juan Carlos Maneglia, Pablo Ruiz Díaz y Edgar Esquivel. Edición: Alta Producciones. Preproducción de Liza Paredes. Producción Ejecutiva: Meli Peña. Dirección Actoral de Tito Chamorro. Actúan: Ana Recalde, Alejandra Siquot, Cristina Vigil, Héctor García y Máxima Lugo. Todos en la casa esperan ansiosos la llegada del profesor de órgano, pero sobre todo ella, quien anhela aprender algo más en esa clase.

#### **OTROS VIDEOS DE LOS 80**

1. **"Magdalena de la calle"** 1979/80, blanco y negro, telenovela de 25 capítulos. Dirección de Silvio Martínez para el Canal 9. Guión de Rogelio Silvero, preparación actoral de Rudi Torga, coproducción de canal 9 y Marilyn Maciel entre otros. Con la interpretación actoral de Graciela Pastor, Sara Jiménez, Marilyn Maciel entre otros. Magdalena era una chica que ejercía la prostitución y vivía en una casilla de los bajos, más precisamente en la Chacarita con una señora que trabajaba de empleada doméstica en una casa de familia bien. Magdalena entra al Buen Pastor porque la incriminan en un delito del cual es inocente. Su

compañera de vivienda pide ayuda a sus patronos para liberarla y se comprueba su inocencia. Se enamora y es rescatada de la prostitución por el novio con el que después se casa.

2. **“Mi querido doctor”**. 1981. Telenovela de 20 capítulos a colores emitida por Canal 13. Dirección de Sergio Fraga de la Red O Globo. Con la actuación estelar de Arnaldo André. Producción paraguaya.
3. **“Razmudel”**. 1987. Dirección de Freddy Lacasa. El guión y la producción de Jorge Aymar. Basado en un cuento del mismo Jorge Aymar, Moncho Azuaga y Hugo Duarte Manzoni. Cuenta una historia compuesta de tres relatos.
4. **“Caños”**. 1987, VHS, color. Dirección de Marilyn Maciel. Asistente de dirección: Rubén Cataldi (h). Cámara de Francisco y Antonio Kovacs. Dirección de cámaras de Francisco Kovacs. Guión: Rubén Cataldi (h). Escenografía hecha por el Arq. Héctor Benítez Torres. Traducción al idioma guaraní de Vicente Cárdenas y Tadeo Zarratea. Maquillaje: Ark Zena. Asistente de Producción: Eulalio Benítez, Darío y Lany González. Con Ramón del Río, Blas Alcaraz y Marilyn Maciel. Drama basado en una historia real, el contenido muestra las diferentes situaciones que atraviesan dos hombres para realizar un robo. Los protagonistas viven experiencias diversas que los llevan a situaciones límites. Pasan por el miedo, el terror y el espanto.

5. **“Ya soy grande”**. 1987. Video de ficción, de 7 minutos de duración, que narra los recuerdos entrelazados de un adolescente, sus problemas con su identidad. Presentado por el Instituto del Cine para Infancia y Juventud.
6. **“Caso de Luis”**. 1987. Dirigido por Reinaldo Martínez. Video inspirado en el cuento “La Pora” de Gabriel Casaccia Bibolini, cuenta la historia de un joven que vive sugestionado, hasta que su propia obsesión lo vence.
7. **“Contramuerte”**. 1987, dirigida por Carlos González Brun. Video inspirado en un cuento de Augusto Roa Bastos, hechos enigmáticos cargados de sugerencias violentas y a la vez vitales.
8. **“El pan de cada día”**. 1988, dirigido por Justiniano Zaracho, producida por Justo Piñáñez y Esteban Chávez, interpretado por el grupo EVA, de Ciudad del Este. Tiene como tema la historia de una chica que representa las dificultades de la gente joven para encontrar trabajo en una ciudad ajetreada como es esa ciudad fronteriza.
9. **“Tiempo”**. 1988, escrita, producida y dirigida por Marcial Servín. Es la historia de un joven donde se narra el rechazo de la sociedad hacia los enfermos de SIDA.
10. **“Un tal Judas”**. 1988, producido por el grupo EVA, dirigido por Justiniano Zaracho. La historia presenta un

posible día transcurrido por Judas Iscariote, con hechos enigmáticos y sugerentes.

11. “**Ritos y ceremonias**”. 1988, dirección Francisco Corral, originalmente hecho en súper 8 y luego terminado en video. La historia presenta hechos cotidianos y fantasías mágicas de amor y muerte, expresada desde el simbolismo de la imagen.
12. “**Tavai Borda**”. 1990, producido por Misión de Amistad. Realización de Amado Arrieta, Rudi Torga y Roberto Miño. Cuenta la movilización de los campesinos sin tierra, teniendo como tema central la ocupación realizada por estos y el desalojo a veces brutal, a los que son sometidos.
13. “**Judas**”: 1990, realización de Cayito y Cristina Acosta. Es un poema visualizado, un hombre que había sido torturado se cuestiona una serie de temas actuales.
14. “**Adolescentes**”: 1987, VHS, color. Dirigida por Marcelo Martinessi y Dorte Rambo. Cámara de Bruno Turrini y Marcelo Martinessi. Coguionista: Dorte Rambo. Actuación de Gabriela Duarte, Dorte Rambo, Marcelo Martinessi, Norma Migone, Nieves Barrera, entre otros. Drogadicción en la adolescencia, problemas actuales preocupantes. La visión de los propios adolescentes que relata la historia de una jovencita atrapada en este terrible mundo al que llegó buscando un escape y encontró una cárcel.

15. **“Transfiguración”**: 1987, VHS a color. Dirigida por Walter Saldívar. Cámara: Martín Vierci. Guión de Walter Saldívar. Actuación de Jorge Báez y Norma Gómez. Un hombre angustiado por los efectos de su propia creación, intenta escapar hacia un lugar más allá de su mundo.



## Capítulo 5

# CONCLUSIONES Y COMENTARIOS FINALES

En este capítulo se expresan las conclusiones a partir de los cuadros comparativos elaborados sobre los cinco ejes, basados en las respuestas obtenidas de los realizadores entrevistados. También como comentario final se deja abierta una interrogante para futuras investigaciones sobre el audiovisual paraguayo, basándose en esta investigación sobre la hipótesis del crecimiento del video de ficción en la década de los 90 a raíz de las realizaciones hechas en los 80.

## *1. VIDEOS DE FICCIÓN DE LOS 80: LO MAS PARECIDO A HACER CINE EN PARAGUAY.*

### **1. NACE EL VIDEO: EL APOCALIPSIS DE LOS FORMATOS.**

Al comenzar la década de los ochenta el cine ya tenía ochenta y cinco años de existencia, por lo que ya se había consolidado como formato audiovisual. Aún su hermana menor; la TV que se había desarrollado en los años 50, seguía usando el celuloide como formato de documentación de imágenes, cuando no transmitía en directo. Recién a partir de los 70, el video abrió las puertas a la impresión de la imagen magnética, no fotográfica como el cine.

En Paraguay la TV apareció por primera vez el 29 de septiembre de 1965 y por unos cuantos años se seguía usando películas reversibles en 16 milímetros, ya que no existían laboratorios capaces de revelar negativo. En 1970, el canal 9 Cerro Corá (la primera teledifusora del país) ya contaba con un reproductor de video RCA TR4 de 2 pulgadas y 4 cabezales. Recién en 1978 aparece el U-MATIC como formato industrial con la cinta cubierta con un casco protector tal como la conocemos hasta hoy. Pero el video aún no estaba al alcance del público en general. El formato doméstico seguía siendo el celuloide (8mm y súper 8) que traía consigo la dificultad de su manipulación y su alto costo. Pero el mayor inconveniente del cine en este país es que no existía un laboratorio que posibilite la copia del negativo y eso entorpecía terriblemente distribuir una película; como no se podía copiar, no se podía llegar a un público masivo.

A finales de los 70 y comienzos de los 80 aparece en el mercado paraguayo el BETAMAX (formato desarrollado por la SONY) y el VHS (Video Home System desarrollado por la JVC). Estos dos formatos se convierten en los primeros reproductores y grabadores de uso doméstico de distribución masiva.

Frente a todas las ventajas del video sobre el cine; duración de la cinta, la posibilidad que sea regrabable, la no necesidad de revelado etc., el factor económico fue el más determinante: grabar en video era evidentemente más barato que filmar en cine. Pero el video tenía una ventaja más: el copiado era técnicamente simple y económico, por lo que distribuir un material era posible y barato, más personas podían acceder a un material sin dificultad alguna. El factor económico sumado al de la novedad hizo que el video en los 80 sea noticia; proliferasen los video-clubes para el alquiler de películas, surjan los festivales de video, se editen las primeras revistas especializadas en el tema, se creen espacios dentro de los programas de TV para la difusión de cortos, en fin, el video por su versatilidad, por su costo, por su facilidad en el manejo abre hasta el momento, un camino transitable para todos los contadores de historias, para los realizadores a los que el cine es un sueño demasiado lejano.

## **2. EL VIDEO ÚNICA ALTERNATIVA DE HACER FICCIÓN EN PARAGUAY.**

El objetivo del primer eje era encontrar si el cine, más allá del formato, ese cine de relato influenció en la producción de videos de ficción en los 80. La respuesta es no.

Paraguay no tuvo una tradición fílmica en lo referente a ficción, hubo producciones aisladas como *El Pueblo*, *Cerro Corá*, *Kapanga*, las películas de los alumnos de Comunicación de la Universidad Católica, que podían ser consideradas totalmente nacionales por tener el guión, la producción, la dirección y la mayoría de actores y técnicos paraguayos, aunque muchas fueron las películas que usaron a Paraguay como escenario (ver en el capítulo II, en 2. *Antecedentes históricos del video* la parte de 1. *Breve Historia de la Cinematografía Paraguaya*), así como numerosos los documentales y comerciales hechos en 35 mm. No se tenía, entonces, una tradición cinematográfica nacional como sí lo tenían Argentina, México o incluso Bolivia, ni un apoyo institucional a nivel gubernamental que lo promueva.

Entonces es absurdo pretender que un cine de relato, sin continuidad ni rumbo temático y con una inaccesibilidad en cuanto al soporte técnico, pueda influenciar a un movimiento de video de ficción naciente como fue el de los 80.

Acá es importante hacer referencia al tercer y cuarto eje: *el aporte del video en la década de los 80*. Si bien se esperaba encontrar más de los 37 títulos de videos de ficción (realizados en el periodo comprendido entre 1979 y 1990) y que posiblemente son más, los mismos no contaban con una mayor documentación de su existencia. Pero gracias a la accesibilidad tecnológica y económica del video, se puede concluir que los trabajos de ficción realizados en los 80 se constituyeron en un referente importante para otros realizadores que hoy viven de este medio audiovisual como profesión. Hay una tradición videística en Paraguay,

especialmente en la realización de cortos y medio metrajes de ficción porque hubo continuidad en la realización de los mismos, lo que permitió instaurar estilos, temáticas y un afianzamiento en el formato, que ayudó a la profesionalización.

Hoy se tienen tres (3) videotecas (la de la Manzana de la Rivera, la Cinemateca y la de San Lorenzo), dos (2) festivales: *Génesis* con cuatro años de antigüedad y *The Movie Premios* con dos años de antigüedad, y nuevos realizadores, así como un mayor volumen de videos de ficción hechos entre los 90 y el 2000. Se pueden contar, aproximadamente, 25 productoras de T.V.<sup>68</sup> dedicadas a programas y comerciales, cuatro (4) canales de aire (canal 9, 13, 4 y 2), dos (2) canales de cable (canal 10 de Juan Angel Gómez y unicanal de CVC y TVD) y tres (3) sistemas de cable en Asunción: Cablevisión Comunicaciones (CVC), Televisión Dirigida (TVD) y Consorcio Multipunto Multicanal (CMM); más incontables del interior. En cuanto a instituciones de enseñanza, se puede citar al Centro de Enseñanza de Teatro y Cine (CETC) de Carlos Benegas donde se enseña a pequeños grupos de alumnos formados a partir de la demanda de los interesados y el Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación (IPAC) dirigido por Guillermo Iturrieta, que tiene un nivel más bien universitario y es la institución de enseñanza del audiovisual de mayor importancia en la actualidad.

La conclusión que *el video de ficción de los 80 fue lo más parecido a hacer cine en Paraguay*, se sustenta en que era lo

---

<sup>68</sup> CÁLCENA, Natalia. *El Diseño de Comunicación en el audiovisual*. Memoria de Licenciatura de Diseño Gráfico de la Facultad de Ciencias y Tecnología de la Universidad Católica de Asunción, 2000. Págs. 21-24.

más cercano que se tenía en ese entonces para contar historias por ser sobre todo, lo más económico.

Uno de los objetivos de este trabajo es el recuento de los trabajos de ficción hechos en video en la década de los 80, la década en que se instauró el formato *video* en Paraguay, a través de cinco protagonistas del quehacer audiovisual. Se propuso entonces, cubrir un vacío en este tema, ya que no existía ningún tipo de referente escrito ni documentación sistematizada, sólo testimonios y alguna que otra publicación de diarios o anotaciones de clases especializadas.

### 3 EL AUDIOVISUAL PARAGUAYO HOY

Los ejes analizados más arriba permitieron, sin embargo, concluir en las afirmaciones mencionadas en este capítulo pero que a su vez, llevan a más interrogantes que merecerían ser tema de otras investigaciones. Un tema encontrado entre esos interrogantes que surgieron es sobre *las condiciones o factores que permitirían la continuidad del audiovisual paraguayo*.

Para introducir el tema, es interesante hacer referencia a Octavio Getino: “Nunca como ahora fue tan visible la interacción entre cine, televisión y video: medios que pese a contar con características de uso diferenciadas tienen en común su operatividad audiovisual, situación que merece ser destacada por su incidencia en la cultura y en el desarrollo integral de nuestros países”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág. 12.

Para Getino, el cine y video a partir de los 90 comienzan a formar parte de un espacio independiente y común, como es el *Arte audiovisual*. Ambos integrantes de un espacio audiovisual que, además de ofrecer elementos históricos y culturales más o menos compartidos, presentan problemas similares para diseñar, producir y difundir la imagen y el imaginario de las comunidades de cada uno.

“En tanto expresiones del imaginario colectivo, el cine y las artes audiovisuales importan principalmente por su contribución al desarrollo de la cultura de cada comunidad y a los intercambios entre las diversas culturas. Dependen, a su vez, de la capacidad que tengan éstas para producir imágenes propias, ya sea a través de una industria audiovisual o de forma artesanal. Una y otra alternativas se hallan condicionadas, además, por el nivel de desarrollo local (poblacional, económico, social) que define la dimensión de cada mercado y sus posibilidades de financiamiento productivo y, también, por la política que cada gobierno implemente en la materia”.<sup>70</sup>

Alejandro Sciscioli<sup>71</sup>, hace referencia de un grupo de realizadores paraguayos se encuentra intentando hoy, por todos los medios a su alcance, llegar también a trabajar en el formato cinematográfico, aunque a partir de la muerte del súper 8 milímetros y la masificación del video es cada vez más difícil el acceso a la realización en celuloide.

“Entre tantos otros, pueden mencionarse a Juan Carlos Maneglia, Tana Schémbori, Richard Careaga, Wilson de

---

<sup>70</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág. 5.

<sup>71</sup> SCISCIOLI, Alejandro. Op. cit. Págs.: 129/136.

Souza, Gerónimo Buman, Andy del Puerto, Raffi Cohan, José Elizeche, Marcelo Martinessi, Pacita Encina, Eduardo Mora, Gabriela Zuccolillo y Manuel Cuenca. Muchos de los mencionados llegaron a realizar varias experiencias en 8, 16 y 35 mm. Además, Juan Manuel Salinas, Aramí Ullón, Darío Cardona y Enrique Collar, entre otros, están trabajando con ahínco experimentando en diversos formatos de video con la mente puesta como meta final, claro está, en el cine<sup>72</sup>. Cabe destacar que lo único publicado acerca de esta dispareja y discontinua historia cinematográfica es el material elaborado por Alejandro Sciscioli *Cine al día. Una monografía del séptimo arte* para distribuirlo en fascículos con el entonces diario *El Día*, y un libro escrito por Augusto Roa Bastos en 1993 denominado *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de Hombre*.

Para Octavio Getino resulta poco probable que una nación de escaso desarrollo pueda contar con adecuadas estructuras industriales y comerciales para la producción cinematográfica o audiovisual, tal como sucede en la mayor parte de los países latinoamericanos. “Esto induce a proponer políticas *Culturalistas* más que *Industrialistas*, en los territorios menos favorecidos para estos medios. Sin embargo, el futuro de los mismos está sometido, necesariamente, a la posibilidad de construir verdaderas industrias –de carácter nacional, subregional o regional, según los casos– sin las cuales será cada vez más difícil producir imágenes propias, o competir a escala internacional con los países de mayor desarrollo audiovisual. Hecho que podría ser poco significativo en el caso

---

<sup>72</sup> SCISCIOLI, Alejandro. Op. cit. Págs.: 129/136.

de industrias dedicadas a la producción de manufacturas de consumo indiscriminado, pero que adquiere singular importancia cuando nos referimos a las que se basan específicamente en contenidos simbólicos, por medio de los cuales pueden expresarse aspectos esenciales de la identidad cultural de cada comunidad. También son éstas las que tienen mayor capacidad para favorecer el intercambio entre pueblos y culturas y promover un verdadero y democrático multiculturalismo”.<sup>73</sup>

“Ambas dimensiones, la cultura y la económica, la nacional y la regional, con sus implicancias sociales y políticas, no han tenido hasta el momento un tratamiento suficiente ni adecuado en materia de investigaciones o estudios. Las carencias saltan a la vista. Habitualmente se ha priorizado la descripción acrítica de los procesos históricos, el análisis de los discursos o bien, las relaciones de poder entre emisores y receptores y sus *efectos* sobre la población” continúa reflexionando Getino.<sup>74</sup>

Se trata entonces de analizar el problema de los mercados del audiovisual en la región (MERCOSUR, Latinoamérica, ect.), pero no sólo desde el aspecto estrictamente comercial, sino desde lo que es propio e intransferible a una industria (o a un proyecto de industria), reservado a expresar los procesos donde se construyen y recrean las propias identidades culturales. Getino concluye estudiar a la “industria de carácter endógeno que a su vez aspire, para cumplir su finalidad

---

<sup>73</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pág.5/6.

<sup>74</sup> Ibid. Pág. 16.

económica y cultural, a irradiarse hacia otros países para cumplir funciones de intercambio y enriquecimiento mutuos”.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> GETINO, Octavio. Op. cit. Pá. 185.



# BIBLIOGRAFÍA

ARDISSONE, José Luis. *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia*. Arandura Editorial. Fundación Arlequín Teatro. Asunción, septiembre 1998. 443p.

AUMONT, J.; A. Bergala, M. Marie y M. Vernet. (*Esthétique du film*) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Editions Fernand Nathan. Francia, 1983. Pág: 100.

BEAUVAIS, Daniel. *Producir en video*. Preedición de Video Tiers-Monde Inc., Instituto para América Latina. 1989. Pág.:198/199.

BOCCIA, Alfredo. María Angélica González y Rosa Palau. *Es mi informe: Los archivos de la policía de Stroessner*. Cuarta edición. Asunción, Paraguay. Centro de Documentación y Estudios. Octubre de 1994. 450 p.

CABALLERO, Javier y Roberto Céspedes (comp.). *Realidad social del Paraguay*. Asunción, Paraguay. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción" y Centro Interdisciplinario de Derecho Social y Economía Política. Diciembre de 1998. 832 p.

CÁLCENA, Natalia. *El Diseño de Comunicación en el audiovisual*. Memoria de Licenciatura de Diseño Gráfico de la Facultad de Ciencias y Tecnología de la Universidad Católica de Asunción, 2000. 161 p.

ENCICLOPEDIA LAROUSSE ILUSTRADA. Tomo 5. Edición especial en 12 volúmenes del *Larousse Temático*. Atlántida Cochrane Impresores, Garín, Argentina, 1998. 1366 p.

GETINO, Octavio. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y mercados*. 1<sup>ra</sup> edic., Bs. As., LOM Ediciones/Ediciones CICCUS, 1998. 281 p.

GUTIÉRREZ, MARIO (editor.). *Video, tecnología y comunicación popular*. Perú. IPAL. Primera Edición, 1989.248 p.

NICORA, Gilda y Pablo Guerrero. *Influencia de los cortos publicitarios en niños de 7 a 8 años. Estudio de campo de dos grupos socioeconómicamente diferentes de Asunción*. Memoria de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Asunción, 1996. p 110.

RECONDO, Gregorio (compil.). *MERCOSUR: la dimensión cultural de la integración*. Ed. CICCUS, Buenos Aires, 1997.

SÁEZ, José Luis, SJ. *Cine sin secretos*. CENCOCEP. Santiago de Chile, Chile. Marzo de 1986. 112 p.

SCISCIOLOI, Alejandro. *Cine al día. Una monografía del séptimo arte*. Fascículos coleccionables del diario El Día. Editorial Multimedia S.A. Asunción, 1999. Págs.: 129/136.

VIDEO. ENCICLOPEDIA PRACTICA. Ediciones Nueva Lente, Madrid, 1982. Págs.: 3 – 9/10. Tomo 1.

VIDEO. FICHERO PRÁCTICO. Ediciones. Nueva Lente, Madrid, 1982. Págs. (3) 44/47 – (3) 6.



# ANEXO

## I. ENTREVISTAS A INFORMANTES CLAVES.

### RAY ARMELE

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias en Asunción, el 4 de abril de 2000.

#### - ¿Tuvo alguna experiencia de cine?

- Cuando yo empecé a trabajar en este oficio, la mayoría de los trabajos publicitarios y documentales se hacían en el formato filme, o sea, se hacían justamente en cine. Eso fue allá por el año '78. Y... mi primer trabajo fue justamente en dibujos animados, en un estudio de dibujos animados, donde se hacía la filmación cuadro por cuadro.

Posteriormente, en el año '79, me tocó participar en la filmación de una película documental en 35 mm que se llamó "Cómo se construye una nación", estaba producida y dirigida por Alberto Lares, y tenía apoyo del ministerio de Industria y Comercio y de varias entidades públicas y privadas, pretendiendo ser un poco un reflejo de la realidad política, social y económica de aquella época... aprovechando de alguna manera el auge de la construcción de Itaipú en ese momento, que daba una inyección económica muy importante al país. Un poco formaba parte de esa inversión que permitió también la producción de Cerro Corá, que se hizo también en el año '78. Y... justamente era la época en que se hicieron varios documentales de Itaipú, que hacía Carlos Saguier, que hizo el mismo Alberto Lares, donde me tocó participar también. Yo empecé trabajando ahí como claquetero -era el nombre técnico que le dábamos nosotros, pero realmente era un script-, llevaba la continuidad de la película y hacía la pizarra y hacía el registro después de todas las tomas que se iban haciendo, en formato filme. Después la persona que hacía la asistencia de dirección salió y quedé yo como asistente de dirección de esa película ya en su etapa final.

#### - ¿Contribuyó en algo esa experiencia a su desenvolvimiento en video?

- Evidentemente que sí. Supongo que eso me dio una base un poco diferente, como creo que también es el caso de Maneglia, de Saguier, de Véspoli, de alguna otra gente que hizo como un paso inicial por el cine, entonces eso como que nos dio una aproximación al lenguaje cinematográfico y a los recursos que normalmente se utilizan en este formato.

#### - Nace el video en los '80 y se desarrollo ¿Por qué video y no cine?

- Acá no sé si se refiere "por qué video y no cine" a por qué el país utiliza video y no cine o por qué yo trabajo...

**- ¿Para vos en qué año comenzó el movimiento de video? Según algunos datos, en el '78 habría llegado una de las primeras cámaras, como que en el '80 ya algunos realizadores tenían cámaras y estaban haciendo alguna exposición.**

- Sí. Yo recuerdo justamente que yo empecé a trabajar con Augusto Gallegos en el año '79, al terminar esta filmación del documental que te dije, y Augusto Gallegos estaba trayendo una de las primeras cámaras de video. Creo que en ese momento estaban trayendo dos cámaras: una la traía él y otra Biedermann Publicidad, que es la que la empecé a usar Eduardo Véspoli. A lo mejor, ustedes tienen más datos sobre eso.

**- ¿Eso era en Betamax?**

- No. Era en U-Matic, ya era en U-Matic. Era una cámara pequeña pero con la mochila de U-Matic.

**- La otra pregunta se refiere a ¿cómo y por qué el video tomó fuerza en el país en el movimiento del cine?**

- En uno de los catálogos de uno de los festivales del Cono Sur yo había hecho un comentario sobre eso donde comentaba que Paraguay por mucho tiempo fue el paraíso de la electrónica. O sea, acá se introducían equipos muy sofisticados, muy actuales en esa época, de los '80, venían directamente de Panamá vía LAP, vía comisarios de abordaje, azafatas, etc., y gracias a la gran flexibilidad y generosidad que había en las autoridades aeroportuarias y de aduanas entonces se tenía mucho acceso a esa tecnología. Y creo que se da en muchos ámbitos. Así como de repente vos ibas a la casa de alguna persona y veías que tenía un equipo de sonido así de esos alucinantes, que no tenía nadie, y en el video pasó una cosa parecida. En video llegaban cámaras bastante buenas pero fundamentalmente al nivel de aficionados: cámaras, videograbadoras. Y entraba mucho lo comercial, evidentemente, lo que también iba a ir dirigido al mercado de Brasil, Argentina, que nosotros éramos los proveedores en toda la región. Entonces, yo creo que eso forzó un poco la opción por ese formato, incluso en estos días estaba recordando que en aquel tiempo se empezaron a hacer los noticieros nacionales en cine, que empezaron a pasar al formato color.

**- ¿En qué año fue eso?**

- Y en los años '80; 79 u 80. No tengo la idea precisa. Eso lo manejaba Carlitos Biedermann con el secretario de la presidencia, que era Mario Abdo Benítez. Y el camarógrafo se llamaba Antonio Isasi y el encargado de la parte técnica era Domingo Suárez, que es el padre de Silvio Suárez, que ahora trabaja en Asuncine. Entonces este señor Domingo Suárez, que ya estaba hace tiempo en Paraguay, empezó a desarrollar un laboratorio de cine para 16 y 35 mm en el laboratorio Fénix, que está frente al cine Cosmos. Ellos revelaban ahí Súper 8, entraba también esta tecnología y, bueno, parecía que eso iba a funcionar y rápidamente iba a constituirse en una alternativa para lo audiovisual pero el video entró tan fuerte que yo creo

que fundió esa opción. O sea, me parece que ese laboratorio ya no funciona más. Y también un montón de cámaras que tenía Canal 9. Canal 13 nunca llegó a comprar porque ellos empezaron en el '81, entonces directamente se tiraron al video. Pero Canal 9 un montón de cámaras que tenía, así como otras productoras -Lacasa, Prisciliano Sandoval, etc.- todos los que trabajaban en película, en 16 mm, evidentemente que perdieron su inversión y prácticamente esas cámaras, si es que no están en alguna casa de empeño, supongo que estarán en algún baúl de los recuerdos.

**- Esas cámaras que traían Augusto Gallegos y Biedermann Publicidad... ¿Ellos importaban porque todavía no habían en ese momento en plaza?**

- No. En primer lugar que no había... yo no sé si en aquel momento los coreanos no existían todavía así como vendedores en Palma, yo creo que los coreanos en aquella época eran los de terceros nomás. Ya estaban los vendedores de video pero no era una cosa así tan tremenda como ahora, que vos entrás en un coreano y encontrás de todo. En aquella época no... Me acuerdo que ellos, en ese tiempo, hacían las ventas casa por casa. Había gente que tenía videos para grabar cosas en sus casas. Y había cierta gente que tenía la concesión para traer por el aeropuerto, los grandes importadores, había unos cuantos grandes importadores. Sony no existía y menos aún las otras marcas. Toyotoshi empieza a representar Sony en los años '80, cuando justamente nosotros llevamos una de las primeras cámaras color, en el año '88, a Israel a hacer un programa de Noemí Gómez. Entonces ellos recién ellos estaban tomando la representación y estaban promocionando esos equipos, entre el '86 y el '87. Antes la representación de Sony tenía un persona que no me acuerdo cómo se llama pero que era así como que muy informal, no era una cosa seria que vos podías tener repuestos, entonces la gente como que no se largaba a... Ese era un poco el problema porque no se traían tantas cámaras, pero un poco el mercado fue exigiendo y yo creo que influyó mucho la calidad de estos trabajos que... sobre todo Véspoli, que tenía el respaldo de Biedermann Publicidad y tenía la posibilidad de hacer un trabajo muy profesional a nivel de video pero con un lenguaje de cine. Entonces empezaban a hacer comerciales muy económicos pero bastante prolijos que se destacaron por su calidad, por su lenguaje, y eso hizo que el mercado de video a nivel profesional se desarrollara. Entonces vinieron las primeras cámaras: la JVC, las cámaras de mayor calidad y las islas de edición, etc., se profesionalizó y apareció también la posibilidad de las primeras productoras independientes.

**- Los noticieros de Canal 9 que me hablás, al comienzo eran en 16mm...**

- Sí.

**- ¿En qué año cambian ellos a formato video? ¿Cuándo hacen ese cambio se vuelven a color?**

- Sí, tiene que ser en esa época...

**- En el '80, antes de Canal 13. O sea, ellos fueron los que primero trajeron video y color.**

- Sí, 79, 80 tiene que ser, en esa época, porque antes de eso todo era en 16 mm y el único que hacía trabajos en video era Gallegos. Augusto es un personaje interesante para entrevistar de repente porque él te puede dar muchos datos. Yo me acuerdo hasta ahora de una investigación que ellos hicieron de Petropar, que en aquel momento era Repsa, así se llamaba la gente que tenía la concesión del petróleo. Y había todo un ataque que hacía ABC y que ellos apoyaban desde la televisión e hicieron una investigación; metieron la cámara en el auto y era un noche de lluvia, y era impresionante por primera vez ver en la televisión la cámara tomando desde adentro del auto -no era en vivo, era grabado-, que llegaba... Era una cosa extraordinaria porque vos nunca veías algo así, era una película. Ver de repente que la cámara estaba adentro del auto y Evanhy conduciendo y se quedaba frente a la barrera y el empleado de Repsa le decía que no se podía pasar y ellos le decían que eran de la prensa. Esas cosas que ahora se hacen todo los días, pero en aquel momento fue algo totalmente nuevo. Y después los viajes, que ella hizo a las Malvinas, a Israel, a no sé qué, a Italia, junto al Papá, ya eso aprovechando la tecnología del video. O sea, con los costos del filme en ese momento, todo eso hubiese sido imposible.

**- ¿Cómo percibió el traspaso de un lenguaje a otro?**

- Yo creo que algo de eso es lo que te decía. El tema de ese respaldo que dio en los cortos que hizo este señor Véspoli... Yo recuerdo que en aquella época muchos de nosotros nos resistíamos. Yo, por ejemplo estaba con la gente que hacía dibujos animados para la televisión, y eso se hacía en cine... Entonces nosotros éramos un poco de la resistencia, de los que decíamos que en video nunca se iba a poder hacer dibujos animados. O sea, era un poco nuestra arma de batalla, y algunos trucos, algunos efectos que de repente tratábamos de hacer. Pero el loco de Véspoli siempre salía con algunas cosas diferentes. Siempre le ponía de repente algunos efectos cinematográficos en video y prácticamente echaba por tierra las teorías nuestras. Como éramos una competencia, pero una competencia interesante, que dentro de todo promovió ese desarrollo del medio que en aquel momento se libraba principalmente publicitario y a nivel de contadísimos programas independientes de televisión. Había dos o tres programas: Evanhy, el que hacía Susana Ibáñez, y no sé qué otra cosa más. Había muy pocos programas independientes de la televisión, después la mayoría de las cosas hacían ellos y eran prácticamente todos en vivo.

**- ¿Qué defectos ustedes le veían al video?**

- Evidentemente había un defecto de resolución, de calidad de imagen, de dinámica de contrastes, o sea, había mucha diferencia, sobre todo... O sea, era algo como de plástico, nosotros siempre atacábamos en ese sentido y siempre decíamos que nunca iban a poder conseguir lo mismo que el filme, pero la tecnología se fue desarrollando y el paso más importante creo que fue justamente eso que te decía antes, del año 86, 87, cuando aparecen las cámaras con chips, y fue cuando Toyotoshi toma la representación de Sony, trae esas cámaras que, además, eran mucho más baratas que las otras cámaras que utilizaban tubos, y eran mucho más resistentes. Primero que no había que estar pendiente de que la cámara esté expuesta o no al sol, que no se golpee, que no se caliente. Me acuerdo que con las cámaras

Sony entrábamos y salíamos de frigoríficos, de lugares de alta temperatura, alturas, bajadas, qué sé yo. O sea, las posibilidades evidentemente fueron mucho mayores, a parte de la manualidad, del peso y una serie de ventajas. Creo que ese fue como que el paso definitivo y evidentemente que es algo a muchos nos tomó de sorpresa. No pensábamos que el video iba a progresar tan rápidamente y con adelantos tan importantes.

**- Aporte que deja la ficción en la década de los '80 a futuras generaciones de realizadores.**

La ficción evidentemente era algo muy remoto, pero no por eso era algo que no fuese acariciado de alguna manera. Incluso yo recuerdo, mencionaba a Augusto Gallegos, por ejemplo, y mi primer acercamiento con él fue por una ficción. Es decir, yo justamente al tener conocimiento de que él era el único que tenía una cámara de video que podía utilizarse a ese nivel de hacer exteriores, me acerco a él y le planteo la posibilidad de hacer una telenovela. Y, bueno, yo en aquel momento tenía 18 o 19 años, una cosa así, pero Augusto me creyó y me pidió una historia, empezamos a trabajar en eso. Evidentemente que era una locura. O sea, era un locura porque ni él ni yo medíamos la envergadura de lo que estábamos pensando hacer pero nos lanzamos a buscar artistas, a hacer castings, a plantear la posibilidad en el canal, etc., etc. y se avanzó un poquito en el proyecto, después no sé por qué quedó trunco, el Canal 9 en aquel momento manejó otro proyecto que se llamaba Magdalena de la calle, donde contrataron a un guionista y director argentino que se llamaba Eduardo Cerebelo, quien se había casado con la señora Mercedes Maciel de Oliveira, que es la hermana de Marilyn Maciel, la actriz y productora también actualmente. Y este señor había podido convencerle al canal de financiar un proyecto que también era bastante ambicioso y que incluso, me comentaron después, tuvieron bastantes dificultades para hacer el montaje, etc., porque no habían seguido una estructura muy ordenada para hacer la producción, entonces fue una cosa como que tardaron un año, más o menos, en hacer la edición. Y lo mismo le volvió a pasar a este señor después, cuando fue a Canal 13 y allí hicieron Mi querido doctor, donde actuaba justamente Marilyn Maciel con Arnaldo André.

**- ¿En qué año fue *Magdalena*?**

- Habría sido en el... Creo que hay uno o dos años de diferencia nomás entre un proyecto y otro, porque los dos estuvieron respaldados por este mismo personaje, por este señor Cerebelo que fue un argentino que estuvo de paso por nuestro país. Si mal no recuerdo, 80 habrá sido Magdalena, que fue en blanco y negro y que sería fabuloso alguna vez conseguir una copia de ese material, yo no sé si alguien tiene, han participado muchos artistas nacionales, eso sería histórico. Y 81 creo que fue... Realmente creo que Mi querido doctor se produjo en el '81 y se pasó en el 82, porque lo mismo le pasó otra vez en el 13. Se fue, presentó el proyecto, grabaron, anunciaron incluso, pero más o menos un año tardó otra vez en terminarse todo el montaje y emitirse los capítulos de esta novela, que ya fue en color.

**- ¿Cómo se llamaba el proyecto que tenías con Gallegos?**

- Se llamaba El hombre de blanco. Era justamente una historia de médicos y cosas así, pero no se llegó ni a grabar. Hicimos hasta el casting. Creo que fue por el tema de los viajes de Augusto y todo eso. Y sobre todo hay que

tener en cuenta de que se dependía del canal, que era el único que tenía la editora. Y ese fue un obstáculo que por mucho tiempo tuvimos los productores. La mayoría teníamos cámaras pero no editoras. O no teníamos truca, no teníamos efectos, entonces siempre estábamos dependiendo de las canales de televisión, y eso fue prácticamente hasta el año '90. Las productoras no eran completas. Una productora era un realizador con una cámara de televisión y dos reflectores, eso era todo lo que teníamos.

**- ¿Ustedes tenían que pedir turnos en los canales?**

- Exacto. También nos cobraban por usar sus editoras. Se pagaba y generalmente teníamos que trabajar a altas horas de la noche, fuera del horario de transmisión porque esos equipos eran los mismos que estaban afectados a la transmisión, entonces se liberaban recién a las doce, doce y media, una de la madrugada, y teníamos que darle una propina a todos los que trabajaban porque ellos estaban sacrificándose para poder hacer esos materiales. Por supuesto que les interesaba, pero era bastante sacrificado todo eso. Incluso programas y eso Juan Carlos (Maneglia) debe recordar, el caso de los programas de David Pérez con Susana y compañía hacían también así, hacían a la madrugada, fuera de horario. Creo que hasta cerca de los '90 esa situación se mantuvo.

Bueno, estábamos hablando de la ficción. Yo fuera de aquella primera experiencia o de aquel primer intento, y de algunas cosas que había hecho también en 16 mm, que lamentablemente no se conservaron, pequeños intentos de ficción que hice antes de los '80, después de eso prácticamente busqué más entrar en el tema de los documentales, y dejé un poco de lado la ficción por esas dificultades, es decir, como que me golpeé algunas veces y dije que no iba a hacer películas por ahora, así que hacía otra cosas. Y empecé a hacer documentales, hice uno que obtuvo algunos premios, que creo que eso más adelante lo voy a mencionar. Y después en el '86 se dio la posibilidad de hacer una ficción cuando Carla Fabri, una actriz y amiga, por sobre todo, me propone hacer un material que sea didáctico para prevenir drogadicción. Entonces ella tenía los contactos y el apoyo de la embajada norteamericana y las Naciones Unidas, que nos dieron un poco de dinero, y Canal 13, donde yo estaba trabajando en aquel momento, nos dio el equipamiento y el espacio e hicimos ese material que fue argumental y que también fue la primera oportunidad para hacer un trabajo conjunto con Juan Carlos, que en ese momento era como muy reconocido por los efectos, era el hombre que hacía muchos efectos en cámara. Entonces me propusieron que le llame a Juan Carlos porque a él le gustaba hacer locuras con la cámara. Entonces Juan Carlos vino con sus filtros y le ponía filtros a algunas escenas e hicimos algunas cosas interesantes para darle un cierto vuelo a esta historia, que era realmente simple, cuyo objetivo era más bien didáctico, muy preciso, un mensaje bien determinado, pero fue una experiencia sobre todo para entrenar un equipo, para ver la posibilidad de manejar actores, manejar vestuario, escenarios diferentes, todo eso que forma parte del trabajo de ficción. Además, Alexis González, que era un director de teatro reconocido, que también nos dio esa posibilidad de trabajar con él y, por supuesto, aprender muchísimo en sus técnicas de trabajo.

**- ¿Vive actualmente del video?**

- Afortunadamente, la posibilidad de explotar diferentes áreas, diferentes rubros dentro del audiovisual, no diría dentro del video sólo, me permite decir que en este momento puedo sobrevivir, no vivir, pero por lo menos haciendo, por un lado, docencia, por otro lado, formando un archivo, promover ciclos de cine en formato video, ya que es el formato más accesible, y producir también algunos programas, documentales y cortos comerciales. Si tuviera que hacer una sola de esas cosas, evidentemente que no solamente no sobreviviría, sino que probablemente en vez de tocar violín, tendría que hacer contrabando o alguna otra cosa más lucrativa. Pero, por suerte, esa diversidad de actividades me permite sobrevivir.

**- Videografía (ficción).**

\* *Un día, un niño*. 1979. 16 mm. B y N (material perdido). No se terminó ni se estrenó. Realizado con Luis Casco Pane, Augusto Riquelme y Marcial Ruíz Díaz. Actúa Juan Ramón Benítez.

\* *Desde el tejado*. 1986. U-Matic. Color. Música: Casto Darío Martínez. Dirección actuarial: Alexis González. Guión de Luis Ughelli. Con Orlando Amarilla, Marta Rugel.

\* *Búsqueda*. 1987. U-Matic. Color. Rodada en París, con elenco y técnicos franceses.

\* *La fiesta*. 1988. U-Matic. Color. Música: Casto Darío Martínez. Guión de Luis Ughelli. Con Ama Recalde, Verena Gorostiaga, Verónica Candia, Regina Bachero, Pablo Ardiossone, Café Cibils y otros.

\* *Perdidos*. 1989. U-Matic. Color. Música: René Ayala. Con José Maldonado, Selva Riquelme y otros.

\* *La visita*. 1990. U-Matic. Color. Música: Peter Westermann. Con Héctor Silva, Clotilde Cabral, Rosemary Boggino, Jorge Ramos, Juan Carlos Cañete.

\* *Parto en la arena*. 1990. U-Matic. Color. Cuenta de Neida Mendoza. Con Fátima del Sol.

\* *Momentos*. 1991. U-Matic. Color. Con Luis Castagnino, Rossana Esquivel y otros. Música de Síntesis.

\* *Claroscuro*. 1991. U-Matic. Color. Con Rosemary Boggino y Eric Ascarza. Voz de Myriam Sienra sobre poemas de Lourdes Espínola.

\* *Liberada*. 1991. U-Matic. Color. Con Jorge Ramos, Juan Fiddes, Liliana Cantero, Héctor Silva y otros. Música de Carlos Noguera. Basado en el poema "Por qué" de Elvio Romero.

\* *Convivencia*. 1992. U-Matic. Color. Con Jorge Ramos, Amada Gómez y otros. Basado en la canción "No basta" de Franco De Vita.

\* *Algo hay que hacer*. 1992. U-Matic. Color. Con Ramón del Río.

\* *Verdad oculta*. 1993. U-Matic. Color. Serie de TV sobre argumentos de Helio Vera, con Carlos Gómez, Sonia Marchewska, Francisco Birnstill y elenco.

\* *Problemas*. 1993. U-Matic. Color. Con Alejandra Amarilla, Gustavo Marín, Rossi Sanabria y otros. Música: Pilo Lloret.

\* *Golpe a golpe*. 1994. U-Matic. Color. Con Humberto Gulino, Amada Gómez, Pepe Galera y otros.

\* *Decisiones*. 1996. U-Matic. Color. Con Rolando Biedermann, Liz Insfrán y otros.

**- Premios o menciones.**

\* Festival de Documentales del Tercer Mundo de Corea (Experimento Psicológico).

\* Los doce del año (Experimento Psicológico).

\* Festival Sudamericano de Cortometrajes de Asunción (Liberada).

\* Festival Municipal de Videos (Liberada).

\* Festival de Viena (Liberada).

**- ¿Llegaste a usar al video como hobby?**

- Creo que no. Paradójicamente yo era una de esas personas que no tenía una cámara de video ni una videograbadora en su casa. El famoso "en casa de herrero, cuchillo de palo". Yo tenía otros hobbies, de repente me gustaba hacer teatro, tenía grupos del barrio con los cuales hacíamos teatro, me gustaba escribir, etc. Pero el tema de video realmente yo recién ahora, después de muchos años, tengo una cámara de aficionado en casa.

**- ¿Tuvo alguna influencia de directores nacionales o extranjeros?**

- Creo que sí, supongo que siempre hay alguna influencia, pero no sé si a nivel muy consciente. Seguramente que tendría que hacer otra persona un análisis de mi trabajo para evaluar eso, si ha habido alguna influencia.

**- ¿Y en el sentido de que admirás cierta forma de hacer cine de algún director?**

- Me gusta mucho Kubrick, Kislovski, Vaira, Subiela, Woody Allen, Bergman, algunas cosas de Almodóvar, pero no detecto así una influencia directa y tampoco detecto hasta ahora un estilo muy particular y muy definido así como para que yo diferencie una película mía de la de otro colega, tampoco yo defino muy bien un estilo en particular.

**- ¿Y entre los directores nacionales?**

- Y... No sé, yo creo que sí hay una aproximación, hay algunas cosas que de repente... Yo creo que lo que hay es siempre un intercambio de experiencias, y el hecho de ver de repente cómo un compañero ha resuelto algo a nivel de guión o a nivel de manejo de un actor o a nivel de un

escenario o de algún recurso de producción, etc., más bien eso. Pero influencias estilísticas es lo que yo creo que no hay porque también yo creo que todavía no tenemos un estilo muy bien definido, no sé... Yo creo que es muy difícil tener un estilo cuando tenemos limitaciones muy pronunciadas, sobre todo en lo económico, cuando tenemos una gran dificultad para conseguir los recursos para hacer una producción. Entonces, es como bastante complicado, cuando de repente estamos haciendo las cosas porque eso es lo que hay para hacer y no es una opción. De repente yo uso una determinada luz o uso un determinado material para hacer un trabajo porque no tuve algo mejor. Y menos que menos en lo escenográfico, en lo visual, por ejemplo, yo no tengo de repente el escenario que quiero, sino el que puedo, el que me facilita un amigo que pinta, que es plástico, que le gusta o alguien que viene y de onda me ayuda, clava un clavo en la pared, pone un cuadro, etc. Entonces eso es lo que todavía nos falta. No sé si estoy generalizando al pedo, a lo mejor otros colegas pensarán que no, que el tema del estilo para por otra cosa. Por lo menos yo creo que no estamos todavía definiendo eso, y no lo vamos a poder hacer hasta que no mejoremos en cuanto a la parte presupuestaria.

#### **- Breve relato de futuros proyectos.**

- No sé qué comentarte. En cuanto a futuros proyectos hay muchas cosas en video, en cine, que de repente uno piensa que se puede hacer, pero todo pasa quizás por juntar diferentes esfuerzos, diferentes proyectos incluso para tratar de llevarlos a cabo. Me gustaría alguna vez, por ejemplo, que pudiéramos hacer en Paraguay una experiencia como han hecho grandes directores, incluso que se pusieron de acuerdo para hacer juntos una película, donde cada uno hace un relato, por ejemplo. En una película de hora y media, para cine estoy hablando, de pronto hay cinco o seis directores diferentes trabajando cada uno en un cuento diferente. Ese tipo de cosas me parece que serían interesantes, sobre todo sería algo representativo. Porque de repente estamos haciendo cortos, cortos, cortos - los que están haciendo, yo la verdad que hace tiempo no estoy haciendo nada en cortos, a nivel de ficción sobre todo, sino más bien estoy trabajando en documentales, comerciales y ayudando a algunos programas de televisión... Entonces pienso que es un poco la hora de entrar en otros formatos, de hacer un poco cosas más largas, de mayor envergadura, para tener también una mayor presencia en festivales, en todas estas muestras internacionales donde de repente se puede participar. Y también una apreciación muy diferente en nuestro propio mercado. Todavía somos los locos que hacemos hasta cosas por hobbies y todavía no tenemos ese respeto de nuestro propio público, ya que la única gente que está pudiendo manejar un proyecto de ficción continuo, la gente de Sombras en la noche y Nuestros fantasmas, son los únicos que están desarrollando y realmente es casi una iniciativa de actores, liderados por Clotilde Cabral, que más es una persona que le gusta el teatro, el arte, la televisión, por apoyar también a sus compañeros actores. Entonces, nosotros, los que estamos más en la realización -Maneglia, Martinessi, Saguier, yo, etc.- no estamos pudiendo desarrollar en forma continua, por lo menos, el formato ficción específicamente.

#### **- Festivales nacionales que recuerda.**

- Los mismos que se mencionan acá. Recuerdo el festival del "Juan de Salazar", el festival de la revista "Video New Magazine"...

**- ¿Participaste de esos festivales?**

- Sí.

- ¿Con qué material en el del “Juan de Salazar”?

- Con varios, no sé... Voy a tratar de hacer una reseña de eso. Otros festivales no recuerdo.

**- ¿Conoce alguna videoteca?**

- La videoteca de la Manzana de la Rivera, donde tenemos creo que el 60 o 70 por ciento de las cosas en ficción y de los documentales que se han hecho en el país. Muchos de estos materiales, o una parte, por lo menos, esto es algo que en su momento recopiló la cinemateca nacional. Ellos recopilaron en una muestra itinerante, que justamente me habían pedido hacer la revisión de ese material, nosotros editamos, copiamos esos materiales para la cinemateca, los tenemos acá, en la Manzana de la Rivera, y también algunas otras cosas que fuimos consiguiendo de otros lados: de productoras, de realizadores independientes, y de Teleducación y de algunas entidades que hacen... No solamente ficción sino también documentales.

**- ¿Cuántos títulos tienen acá?**

- No sé cuantos... Cincuenta habrá, pero hay muchas cosas que son obras de teatro del Arlequín o del teatro Guaraní, Las troyanas, La muerte de un viajante, etc.

**- También tienen títulos extranjeros aquí...**

- Sí. Tenemos una colección de clásicos y varias cosas más, que son materiales que son míos, realmente, no son de la videoteca de la Manzana en sí.

**- ¿Conociste Razmudel?**

- El director fue Freddy Lacasa. El guión y la producción de Jorge Aymar. Fue sobre una novela de Aymar, Moncho Azuaga y Hugo Duarte Manzoni.

**MANUEL CUENCA**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias el 11 de abril de 2000 en Asunción.

**- ¿Tuviste alguna experiencia en cine?**

- ¿Cómo en la parte de realizaciones?

**- Aha...**

- No. Realmente siempre trabajé en video, a excepción de pequeño trabajo que hicimos en 8 mm en la Universidad Católica, que habrá sido a finales de la década del '70, un corto, pero cortito, que hicimos individualmente. Y después recuerdo que hicimos un material con el padre Montero, que se hizo en dos versiones: una en 16 mm y otra en 8 mm, en el cual yo estaba

en el equipo de guión. Ese trabajo no se llegó a terminar porque no hubo dinero para revelar y creo que quedó en una heladera de Vicente Marsal - que era camarógrafo- hasta que no sé qué habrá pasado de ese material. Pero a excepción de eso, no... O sea, más que presenciar filmaciones que se hacían o las pocas coproducciones que se hicieron acá... Yo fui camarógrafo de casting para "Sama", que nunca se realizó. Eso sí: hubo siempre un contacto de ver cómo hacía la gente filmes, pero no como realizador.

**- Siempre presenciando...**

- Claro... Como camarógrafo de casting en el caso de "Sama" o en la realización de estos materiales en 8 mm o 16 mm, que uno de ellos estuvo dirigiendo, pero que fue un trabajo cortito, de dos minutos, creo que se llamaba... no me acuerdo. Y este trabajo que hicimos con el padre Montero.

**- La UCA tenía equipos de video...**

- Sí. El equipo este de la UCA, el taller de cine, surgió después. Y yo creo que fue consecuencia de estos trabajos que hacíamos con el padre Montero, donde estaban Beatriz Pompa, Luis Ughelli y otra gente... Oscar Torrents, Flores... Y ellos sí hicieron... Hay una que se llama *El beso*, que ellos presentaron y después otras que no sé si se llegaron a presentar o no, pero hicieron varios trabajos.

**- ¿Los equipos de la UCA eran todos de Súper 8?**

- De Súper 8. Pero no sé si eran de la UCA, aparentemente eran de alguna persona que los prestaba. La cámara de 16 mm que se usó, por ejemplo, dentro de la clase Técnica y Estética del Cine o Práctica de Cine, creo que era de Vicente Marsal, que es locutor, pero también filmaba e hizo comerciales para televisión en los primeros tiempos. Y la cámara de 8 mm no sé, habrá sido de alguien. Yo creo que la UCA tenía unos equipos de video en rollos de media pulgada, formato que ya no existe en el mundo, equipos Sony, serían lo que ahora son los Beta pero en cassette. Eso era lo que había en la UCA...

**- A pesar de que no fuiste realizador, de alguna manera en la facultad te formaron con bases de cine.**

- Claro. Esta experiencia con el padre Montero creo que fue fundamental porque era una de las mejores materias, no sé si porque a mí me gustaba el cine. Yo quise estudiar cine afuera hasta que después pensé que no valía la pena y preferí quedarme acá haciendo televisión, que era lo concreto que había... Era una materia muy metódicamente desarrollada, no era caótica como pasaba a veces con otras materias en la UCA, y tenía un semestre, que se llamaba Técnica y Estética del Cine, en el cual veíamos distintos aspectos del lenguaje cinematográfico. Recuerdo, por ejemplo, el uso de planos, todo eso pero bien metódicamente. Y después, la segunda parte que era práctica y que hicimos esto y que teníamos equipos... Y era muy interesante porque recuerdo que se recibían las propuestas de guión sobre un cuento de Mario Halley Mora de todos los que querían participar. Y se elegía el que fuera el mejor, y sobre eso otro tipo volvía a trabajar, había un equipo de realización, otro de producción, recuerdo que se construyó un rancho que se incendiaba en el Colegio Técnico Javier, que

en aquella época quedaba en un suburbio, en medio del monte... y no recuerdo muchos detalles porque esto habrá sido en el '76, más o menos.

**- ¿Se hacía todo en 16 mm?**

- Sí, en blanco y negro. Y se filmaba con dos cámaras, como dos versiones, porque así había posibilidades de que más gente hiciera cámaras. La de 8 mm no sé si se reveló, y la de 16 mm no había dinero y se guardó en una heladera y después no sé qué pasó. Como terminó el semestre, la grabación quedó. Pero después viene este grupo de gente que hace el Taller Universitario de Cine (TUC), que sí hacen muchos trabajos en 8 mm.

**- ¿En el cuál participaste?**

- No, creo que estaba trabajando mucho con el teatro de títeres en Misión de Amistad y era un trabajo rentable, algo muy raro para aquella época para un trabajo artístico. Y eso me absorbía mucho tiempo y creo que estaba todavía estudiando en la UCA y creo que trabajaba en algunas cuestiones de televisión, entonces no llegué a participar.

**- Me podrías dar más detalles acerca del teatro de títeres en Misión de Amistad.**

- Hay dos elementos interesantes: Juan Carlos Maneglia estuvo un tiempo en el taller, creo que como alumno de algún curso, y él utilizó muñecos en sus primeros trabajos. Y, por otra parte, creo que aprendí un poco el secreto del relato, cómo estructuras historias, cómo utilizar espacios, colores, en el teatro de títeres. Fue un teatro con mucha calidad y allí empecé a usar equipos de video. Teníamos equipos de video U-Matic, que lastimosamente no vinieron completos, que eran para hacer algunas cosas en televisión en vivo, grabadas, pero hubo problemas, se encargó mal, no llegó bien y nunca pudimos usar para televisión pero usábamos mucho nosotros para hacer cosas internas.

El teatro de la Misión de la Amistad se creó en el '65. Fue creado por un matrimonio de misioneros de la Iglesia Discípulos de Cristo que trabajaban en el área de trabajo social. Él es americano y ella uruguaya hija de suizos, y los dos tienen un masterado en sociología; creo que uno en sociología y el otro en trabajo social. Ellos vinieron acá a trabajar en Misión de Amistad, en aquella época tenía miles de cursos, talleres, de todo tipo de idiomas hasta talleres con Olga Blinder, de pintura, de títeres, deportes, había miles de actividades. Y allí se formó esto que reunió a jóvenes del barrio, de la Iglesia, del Colegio Internacional, que también pertenece a la misma Iglesia, y fue una experiencia muy interesante. No solamente una experiencia artística sino también de rescatar un poco gente que a lo mejor... Yo mismo nunca a lo mejor me hubiese dedicado a este campo si no hubiese estado en el teatro de títeres. O sea, mucha gente pudo descubrir sus talentos, qué podía hacer otras cosas a través de su trabajo.

**- ¿Vos estuviste ahí desde sus inicios?**

- No, yo estuve dos o tres años después porque tenía cuando eso comenzó y estuve desde el '68, a los doce años. Y mirá que por Misión de Amistad pasó mucha gente. Era simpático cuando yo volví al canal, en el '89, en un equipo el camarógrafo había pasado por Misión de Amistad, el asistente también, Andrés Caballero también... Mucha gente que después se dedicó

al campo periodístico o cultural pasó por allí. Era una institución que nucleaba a tanta gente y lo que hacía era despertar inquietudes y que vos descubrieras caminos.

**- ¿Ahí también trabajaban en 16 mm?**

- No. Ahí había U-Matic. Hacíamos cosas en este formato, cuestiones internas, algunos programas, pero el equipo no vino completo, ese fue nuestro problema. Había sí un sector audiovisual donde habían películas, que se usaban para distintos temas. En los primeros tiempos yo colaboré para un programa educativo de televisión, usamos películas de allí sobre saneamiento... Habían películas que los misioneros habían filmado que no sé dónde están, de los años '50, eso habría que rescatar. Y en 16 mm, que es un poco la velocidad muda, uno veía y veía rápido. Cosas lindísimas que no sé qué habrá pasado de ellas. Pero había un contacto con lo visual, con lo audiovisual, muy interesante.

**- ¿Hasta que año estuviste ahí?**

- Estuve hasta el '89, '90. Yo después del golpe de Estado vuelvo a la televisión, ya había una necesidad de estar a tiempo completo de gente. El teatro terminó porque Misión de Amistad decidió cambiar de rubro de actividades...

**- ¿Esas bases en qué manera influyeron o contribuyeron en tu desenvolvimiento posterior en video?**

- Eso era un poco lo que yo te decía. Creo que a mí siempre me gustó. Yo tuve una inquietud frustrada en el sentido de estudiar cine para qué. Afuera a lo mejor no voy a poder lograr nada y acá qué voy a hacer. Entonces cancelé esa posibilidad, pero sí hice televisión, que en aquella época se producía muy poco, ni soñar lo que hoy se está haciendo, con lo poco que se hace, pero antes no.

**- Videografía.**

\* *Experimento psicológico.* (Un día en el Hospital Neuropsiquiátrico). Presentado en el Festival de Video del Tercer Mundo de Seúl 85.

\* *Independencia.* 1997. SNT. Betacam. (Documental ficción.)

\* *De amor y de guerra.* 1997. SNT. Beta. (Documental ficción.)

\* *Cachorros de león.* 1997. SNT. Beta. (Documental ficción.)

\* *Cárceles de sangre.* 1997. SNT. Beta. (Documental ficción.)

\* *Emboscada-Campo de Concentración.* 1997. SNT. Beta. (Documental ficción.)

**HUGO GAMARRA**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias.

**- ¿Tuvo alguna experiencia de cine?**

- Creo que el caso del video paraguayo es muy parecido al caso del cine paraguayo, donde encontramos esfuerzos aislados y obras de autores, en algunos casos de encargos, aunque muy pocos, totalmente nucleados en sí mismos, totalmente aislados, fragmentados, sin ninguna conexión o un esfuerzo común por llegar a algún lado o por encontrar una forma de expresión común o un tema que identifique o agrupe a los realizadores, que son los aspectos que definen a un movimiento. Entonces creo que el video, que pudo haber empezado ya en los años 70, ciertamente con los primeros intentos de hacer los primeros comerciales en soporte electromagnético, creo que en los años 80 se vuelve un poco más democrático, alcanza a algunos realizadores autores que intentan expresarse personalmente a través del video. Pero absolutamente creo que es en 1989, con el cambio que vive el país al derrocamiento de Alfredo Stroessner, que el video toma un auge, una forma de expresión y también de ambición hacia programas que podrían emitirse por la televisión paraguaya. Entonces estos esfuerzos aislados, una productora aquí, otra allá, hicieron las primeras mini series, las primeras series de televisión de esta era nueva de la democracia, y entonces en el 89 creo que hay una ruptura de moldes y hay un movimiento, así en la palabra generalizada, que empieza a darse en la televisión porque las mismas televisiones empiezan a abrirse, cambian de máscara, de cartel y entonces empiezan a interesarse por lo que puede producirse localmente y por lo que significa un poco la libertad de expresión. Marcar un poco una nueva expectativa en la sociedad, poder ver cosas nuestras. Creo que lastimosamente muy pronto este advenimiento del video como forma expresiva y mismo la apertura que tienen los canales hacia esos primeros productos que se hacen en aquella época, a fines de la década pasada, se van cerrando paulatinamente y eso va desapareciendo nuevamente.

**- ¿En qué año trabajaste por primera vez con una cámara de video?**

- En 1983 en Paraguay, antes ya lo había hecho en Estados Unidos. Yo estudié en los Estados Unidos, hice mi carrera universitaria en los Estados Unidos, egresé en 1981 de la Universidad de Texas, en Austin, especializado en producción fílmica y un poco de televisión. Y ahí hice mi primera obra de tesis, en filme, en 16 mm, "Pygmalion's wish", y también hice mi primer documental de contrato, para el ministerio de agricultura de Texas. Hice experiencias en video, nada de mi autoría, sino colaborando con otra gente. En Paraguay tuve la ocasión de trabajar por primera vez por encargo para el Canal 13 y la Universidad Nacional de Asunción, porque había un concurso a nivel sudamericano de videos basados en obras literarias de autores nacionales. Había un antecedente que el año anterior el Paraguay había presentado, justamente el Canal 13 con la UNA, un trabajo basado en un cuento de Mario Halley Mora, "El perrito" creo que se llamó, que dirigió un cineasta brasilero o paraguayo, pariente de los Bó, que ahora reside en Paraguay. Entonces al año siguiente ellos quisieron volver a presentar y me contrataron a mí para que elija la obra en la que iba a basar el guión y la adaptación y resultó ser "Marcelina", en 1983. Entonces tendría que haber sido una obra de solamente 25 minutos, porque eso imponía las bases y condiciones de aquel concurso, pero la obra la escribí con un poco más de aliento bajo un acuerdo con la RPC de que sería una coproducción con mi empresa, Ara Films Producciones, que ya había producido filmes en 16 mm anteriormente, y entonces además de la de 25

minutos hicimos una más larga, que se convirtió en el primer medio metraje de la televisión paraguaya, *Marcelina* se llamó, basado en un cuento de Osvaldo González Real. Y esa fue mi primera experiencia en video en Paraguay, fue en una pulgada y yo había aprendido en los Estados Unidos cómo utilizar el video, cómo iluminar video y utilizar la cámara como una fílmica, entonces esa fue una experiencia muy válida para implementar lo que yo había aprendido en el uso cinematográfico de las videocámaras.

Creo que fue a fines de los 70 cuando empezaron a entrar las primeras video cámaras y video caseteras en Paraguay y se empezó a hacer esa transición de hacer las noticias en video, en vez de en 16 mm, como se venía haciendo, fue en Canal 9.

#### **- Nace el video en los '80 y se desarrollo ¿Por qué video y no cine?**

- Era absolutamente difícil el cine en nuestro país. La producción cinematográfica fílmica requiere un soporte casi industrial, es industrial, y entonces no teníamos la infraestructura en nuestro país. El problema de conseguir un material virgen en Paraguay aún sigue siendo difícil. Uno no puede ir a una casa y comprar un rollo de película virgen y ponerse a rodar, y después cómo revelarlo, también hay que depender del exterior. Entonces todo eso sin duda son obstáculos muy grandes para llevar adelante una obra fílmica. Entonces el video significó una opción muy válida por estas situaciones de nuestro mercado, de nuestra imposibilidad técnica e industrial de hacer algo fílmico. Yo tenía una experiencia anterior de "Peregrinaje a Caacupé" que llevó dos años de rodaje en 16 mm; tenía que importar material virgen y tenía que yo mismo llevarlo afuera del país a un laboratorio en Buenos Aires, revelarlo allá, hacer la edición allá...

#### **- ¿Cómo fue para vos el traspaso del lenguaje de cine al del video?**

*Marcelina*, que fue como dije mi primera experiencia en video, fue una experiencia muy rica porque la inmediatez que te da el video te permite ir corrigiendo y ajustando tu juicio sobre la iluminación, sobre la puesta en escena, sobre la dirección de actores, algo que el video indudablemente favorece muchísimo a un iniciado, alguien que está empezando a ser director de ficción. Entonces por ese lado puedo decir que "Marcelina" fue para mí una experiencia muy rica porque lo que yo había hecho antes, tanto en cine como en video, era documental. Entonces "Marcelina" a la vez de ser mi primera obra dirigida en video, era también mi primera obra de ficción. Entonces para mí fue muy valioso. Hubiese sido mucho más doloroso y costoso aprender todo lo que yo aprendí haciendo "Marcelina" en cine. Entonces puedo decir que muchas de las cosas que yo sabía de cine, las estaba aplicando en el video y corrigiendo sobre la marcha con esa facilidad que tiene el video de su inmediatez, de poder ver en un monitor la puesta en escena, el ritmo, todo aquello que en el caso del cine solamente está en la cabeza del director, la compaginación, el mismo ritmo interno de la escena, la dirección de actores, el ambiente que se logra con la iluminación, etc.

#### **- Aporte que deja la ficción en la década de los '80 a futuras generaciones de realizadores.**

- El legado fundamental que deja el video en los 80 fue demostrar a futuras generaciones que se puede hacer mucho con poco. Los 80 demuestran que siguen siendo fundamentales las ganas de decir algo y no el formato.

**- ¿Vive actualmente del video?**

No vivo de las realizaciones en video, pero sí con actividades relacionadas al cine.

**- Breve relato de futuros proyectos.**

Realizar un Concurso Nacional: "Descubriendo Paraguay desde el Cine", que consistiría en llevar dos unidades móviles de las películas "El Toque del Oboe" y "el Portón de los sueños" a colegios del país, y motive un trabajo literario escrito que entrara en concurso.

**- Videografía (ficción).**

\* *Lulling Thump* (1979). 16 mm. Corto documental para la Universidad de Texas y el Ministerio de Agricultura de Texas.

\* *Pygmalion's wish*. (1980). 16 mm. Corto ficción para tesis de la Universidad de Texas. Obtuvo distinciones internacionales.

\* *Marcelina*. (1983). 1 pulgada video. Ficción para la Universidad de Asunción y el Canal 13. Obtuvo distinciones internacionales.

\* *Cinema brasileiro: O festival 1984 de Gramado*. (1984). 3/4 pulgada video. Con el productor y codirector Cludio Pereira para la TV 2 Guaiba de Porto Alegre, Brasil.

\* *Peregrinación a Caacupé* (1981-84). 16 mm. Mediometrage documental para Ara Films, Paraguay. Obtuvo distinciones internacionales.

\* *Pilgrimage Paraguay*. (1987). 16 mm. Cortometraje documental para Ara Films, Paraguay. Obtuvo distinciones y ventas internacionales.

- *El secreto de la Señora* (1988-89). 3/4 pulgada video. Largometraje ficción para Ara films y el Centro de Comunicación Audiovisual, Paraguay. Versión miniserie para el Canal 9. Distinciones y ventas internacionales.

\* *Hugo Pistilli, creador del Panambi*. (1990-91). 3/4 pulgada video. Corto documental para la Fundación Cinemateca del Paraguay.

\* *El portón de los sueños-vida y obra de Augusto Roa Bastos*. (1994-98). Betacam video. Largometraje ficción-documental para la Fundación Cinemateca y Ara Films. Premios, distinciones y ventas internacionales.

\* *El toque del oboe*. (1996-98). 35 mm. Largometraje ficción para Ara Films e Imágica Producciones; coproducción Paraguay-Brasil; coautor de la historia original y coproductor. Premios, distinciones y ventas internacionales.

**- Premios o menciones.**

\* Primer premio en el certamen de guiones de la Universidad de Texas (1980) con Casa tomada.

- \* Presidente del International Film Festival en Kent State University (1976).
- \* Invitado para participar en festivales y muestras internacionales de América y Europa como de FestRio, La Habana, Bogotá, Montevideo, Toulouse, Róterdam, Washington DC, Chicago y Trieste representando al Paraguay; y por instituciones como la OEA y el BID en Washington DC, el Centro de Estudios Latino Americanos de la Universidad de Kansas en Lawrence, la Universidad de Texas en Austin, el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica en Venezuela, las Muestras Audiovisuales del MERCOSUR y la Casa de América en Madrid (1981a la actualidad).
- \* Distinción Premio Oscar Trinidad por la labor en el campo audiovisual (1994).
- \* Distinción Personaje del Año 1995 como Director de la Fundación Cinemateca.
- \* Trofeo MERCOSUR 1999 para la coproducción Brasil Paraguay El toque del oboe.
- \* Mención de Honor en el VI Festival Latinoamericano de Video Rosario 1999 por El portón de los sueños.
- \* Premio honorífico del XIV Festival Latinoamericano de Trieste 1999 por "producir y promocionar imágenes del Paraguay -un país sin imágenes- al frente de la Fundación Cinemateca del Paraguay".

**- Festivales nacionales que recuerda ¿Participaste de esos festivales?**

- Me acuerdo que hubo estos festivales del Video New Magazine, el del CCPA, no participé en ninguno de ellos más que como espectador. Recuerdo también los del "Juan de Salazar", pero estuve en uno solo de ellos porque coincidieron con viajes, creo que solamente la primera vez asistí. Pero en los 80 estuve un año entero afuera, en los Estados Unidos, y tal vez por eso no participé de muchos.

**- ¿Conoce alguna videoteca?**

La de la fundación Cinemateca que está en cajas, hay como unos 400 títulos del cine mundial y clásico que están embalados, sé que existe el de la Manzana, a pesar de que no lo he visitado, sé que existe una en San Lorenzo, que colaboré una vez con la persona que estaba formando pero nunca llegué a ir a visitar.

**BERNARDO ISMACHOVIEZ**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias.

**- ¿Tuviste alguna experiencia en cine?**

- No, lastimosamente, no. Ese es el gran sueño que yo creo que acariciamos todos los paraguayos. Pero acceder al cine es sumamente difícil. Primero porque no hay una escuela de cine, porque ese sería el único espacio donde uno podría desarrollar algo, porque para hacer cine

por el cine mismo se requiere de una infraestructura y de un capital que evidentemente no tenemos. Entonces, la aparición del video hizo fácil acceder a un tipo de lenguaje de la imagen en movimiento que nos era totalmente prohibido antes de la aparición del video.

**- ¿Ni siquiera una experiencia en Súper 8 o en...?**

- Sí, hubo experiencias en Súper 8 en antiguos talleres, por ejemplo, el del Cristo Rey, que tenías, donde empezó Juan Carlos, pero eso era todo. Incluso el Súper 8 también mucho más difícil porque había que mandar a revelar, tengo entendido que en esa época incluso ni se revelaba en Paraguay, había que mandar a revelar afuera, en Alemania. Incluso, al principio, hasta las fotos en colores se tenían que mandar a revelar afuera. Así que era algo muy difícil. Realmente la aparición del video facilitó y yo personalmente creo en la posibilidad, en la paradoja, mejor dicho, que resulta de tener el instante pero con una imagen en movimiento, porque finalmente esa imagen en movimiento también congela el instante así como la foto. Entonces el video facilitó muchísimo acceder a eso, y realmente la experiencia es válida en cuanto a imagen en movimiento se refiere, no importa si se trata de cine o video, al nivel en que nos manejamos. Incluso ahora en este país no tiene mucha importancia si se hace cine o video, porque uno para hacer efectivo tiene que empezar aceptando la realidad de su medio, o si no, podés estar soñando que vas a hacer una obra como la de Spielberg o como la de cualquier otro, pero sueños, sueños son. Pero dentro de la realidad de nuestro medio, dentro de la posibilidad de ejercer la creatividad... Creo que en nuestro medio tenemos algo que es muy valioso que es la creatividad, entonces la creatividad: en eso no hay límites, no porque vos estés con toda la infraestructura que tiene Spielberg, vas a ser más creativo. O sea, vos podés ser creativo con la infraestructura de ellos o podés ser creativo con una cámara de cajón para quitar fotos con placa. La creatividad no tiene límite, nuestros límites están enmarcados dentro de lo que es la parte tecnológica, de infraestructura y la inversión económica que hay que hacer para realizar cualquier producción. Entonces, dentro de los niveles que nosotros nos manejamos la imagen en movimiento no tiene mucha importancia para mí si es en video o es en cine.

**- ¿Para vos en qué año más o menos nace el movimiento de video en Paraguay? ¿En qué año empiezan a venir las primeras cámaras o en qué año vos utilizaste la primera cámara?**

- Creo que hay que hablar de mediados de los 80, prácticamente, por supuesto que había gente que desde chiquito -como Juan Carlos y otras personas- que pudieron acceder a esos talleres de cine de 8 mm y todo eso. Pero realmente se da un fenómeno que creo que es un hito muy importante: ese primer festival de video que se hizo, donde realmente ahí se plantea, es como que ese festival obligó a que se concreten y se presenten las propuestas que de ahí en adelante marcaron todo lo que se hizo con posterioridad...

**- ¿El festival del “Juan de Salazar”?**

- No, no, no. El del Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA). Ese fue realmente un hito y nada de lo que se pueda escribir referente al video en Paraguay no puede dejar de mencionar lo que fue ese festival. Y yo creo e insisto, a pesar de que a muchos no le va a gustar, nunca más se volvió a

repetir un evento con tanta trascendencia en el campo del video en el Paraguay como fue en ese momento ese festival. Nunca más. No sé por qué, ustedes están en esto, deberían investigar qué pasó. Después lógicamente otras personas siguieron haciendo cosas, pero realmente ese festival marcó un hito porque dejó bien claro lo que se hizo hasta ese momento y como que, todo lo que se hizo pero en un corto tiempo. Era así como un resumen. Y de ahí en adelante lo que se fue haciendo, pero ese fue un buen momento, esos momentos mágicos que ocurren.

**- Motivó a los chicos que estaban trabajando en video en ese momento...**

- Claro, fue un festival con mucha trascendencia, mucha cobertura. De ahí, por ejemplo, quedaron bien marcados ciertos nombres como el de Juan Carlos, como el de Ray Armele, incluso el mío.

**- ¿Vos participaste en ese festival?**

- Sí, y quité el primer premio en ese festival por la obra *Mi sueño no tiene sitio*. Y fue muy interesante. Después no hubo nada tan motivante como eso, lastimosamente, y debería analizarse qué sucedió realmente. Porque si vos comparás, en este momento hay mucho más gente que se dedica a eso, hay muchas más facilidades... En ese entonces, quién tenía una cámara de video. Ahora hay muchísima gente que si no tiene, por lo menos, puede acceder a una cámara de video. Y, sin embargo, ahí se dieron cosas muy interesantes.

**- Ya me habías hablado un poco acerca de por qué video y no cine en nuestro país...**

- El tema económico, fundamentalmente. Y también el tema del ejercicio. Lastimosamente el tema económico, en estos casos, es una realidad que está sujeta a otra, que es la que domina, que es realmente esa realidad de actitud mental, esa realidad incluso de política cultural y, finalmente, de lo que es nuestro país. Un país que no es que ignoró la cultura por muchos años, sino todo lo contrario.. Todo lo contrario y peor, porque cuando vos ignorás eso, bueno, ignorás. Pero aquí todo lo cultural estaba relacionado con lo prohibido, con lo subversivo. Se luchó contra eso. Es peor que cuando vos simplemente ignorás. La política cultura era la de no hacer política cultural. O sea, el no hacer política cultural es una política muy bien pensada y muy bien establecida. ¿Y qué pasó en estos últimos diez o doce años? Lo cultural sigue siendo algo postergable, algo innecesario, algo que no tiene importancia para la sobrevivencia de la sociedad. En una sociedad que está tremendamente politizada, politizada a nivel partidario, y que sigue degradando sus valores culturales, degradando sus valores morales, y como consecuencia de eso, lógicamente, existe una degradación económica. O sea, la degradación económica es el producto de la degradación cultural y de la degradación moral. A eso le tiene que acompañar una degradación económica.

**- Seguro que de alguna forma habrás tenido bases de lenguaje cinematográfico. Porque justamente una de las preguntas es cómo percibiste el traspaso del lenguaje del cine al de video.**

- No, ninguna. Absolutamente. Ningún estudio dentro de lo formal. O sea, incluso eso cuando vino, por ejemplo, no recuerdo el nombre, que es el director, o en ese entonces, por lo menos, era el director del festival de Berlín de museos, que estaba recorriendo Latinoamérica y seleccionó de Paraguay material de lo más interesante que él encontró, material de Juan Carlos, mío y creo que de Ray Armele. Y justamente él se quedó sorprendido del lenguaje que nosotros manejábamos pero intuitivamente, porque ninguno tuvimos una formación dentro de lo formal, un estudio formal del tema, y en mi caso menos aún porque "Mi sueño no tiene sitio", la que ganó el primer premio en el concurso, fue mi obra prima pero en todo sentido, absolutamente. Lógicamente que hoy en día se habla muchísimo de esa otra formación que es justamente darle mucho valor a la intuición. Incluso me gustaría leerte un párrafo de un libro que se refiere directamente a eso (Nota del entrevistador: se va a buscar el libro). Estoy leyendo un libro de Lair Riveiro, que dice lo siguiente con respecto a la intuición (pág. 43): "Sobre todo en esta era de la información, la cualidad esencial del líder es tomar decisiones correctas con datos incompletos". Acoto yo: hoy en día es imposible, digamos, si querés hacer cualquier tipo de actividad creativa, que analices todo lo que hay sobre ese tema porque justamente el problema hoy en día es que sobra información, no que falta. Entonces la intuición es lo que te permite, como dice en el libro, analizar, procesar y producir, porque finalmente para qué uno analiza y procesa: para producir porque o sino ya está ahí lo que se dice, lo que otro dijo. Pero uno analiza y procesa para producir. Entonces hoy en día hay que tener la intuición suficiente como para producir a partir de datos incompletos. "El volumen de conocimientos se duplica actualmente cada cuatro años, y a partir del año 2000 se duplicará cada 20 meses. En la velocidad de procesamiento, los chips de los ordenadores y de los recursos de la telecomunicación surgen novedades a cada milésima de segundo. Es completamente imposible para un ser humano mantenerse informado de todo lo que sucede en su área, no en la de todos, solamente en la suya o en su segmento de mercado. No se engañe: cuando llegue a entender totalmente este mercado, el mercado ya será otro. En los últimos 30 años se ha generado más información que en los últimos cinco milenios. Una sola edición diaria del New York Times contiene más información que la que una persona que vivía en Inglaterra en el siglo XVII podía recibir en toda su vida". Entonces, con eso el autor concluye que "la intuición es una habilidad del hemisferio derecho del cerebro que, por desgracia, no se estimula, e incluso se reprime en el sistema educativo de nuestra sociedad. Desde hace muy poco se comienza a valorar el proceso intuitivo como instrumento de 'navegación' en el mundo caótico e imprevisible que vivimos". O sea, que intuitivamente aprendí a usar la intuición. Entonces, yo soy una persona que desde muy chico me gustó mucho el cine, el teatro, soy realmente un fanático de la ópera, aunque no me gusta esa palabra porque no creo en ningún fanatismo, ni en el de la ópera, pero, en fin, soy un apasionado de la ópera, entonces es imposible haber visto tanto y que no haya quedado nada. Entonces, yo tuve la suerte de recibir una gran educación no formal, sino a través de lo que he visto. Mis padres me llevaban a ver a las compañías de opereta y zarzuela que llegaban aquí en los años 60, y eran compañías de repertorio, o sea, que cada día hacían otra puesta diferente, incluso los sábados hacían dos puestas diferentes, familiar y noche, y los domingos hacían matinée, familiar y noche con tres puestas diferentes, cambiando decorado, vestuarios... Entonces todo eso para mí siempre fue muy importante. Yo recuerdo que cuando estaba estudiando en México, por ejemplo, en el año

71, tenía 16 años, y en el mismo año yo le vi dos veces bailar al gran Nureiev, una como invitado del ballet de Paul Taylor y la otra haciendo su famoso Don Quijote como bailarín invitado, estrella invitada del ballet australiano. He visto el ballet del Senegal, grandes compañías que han entrado y salido, los grandes festivales de cine que se hacían en la ciudad de México, donde se veían películas de todo el mundo, ver el cine australiano, que a mí me dejó maravillado porque tiene una calidad tremenda, un manejo profundo, cortante, brutalista de los sentimientos humanos, que te deja y te marca, porque necesariamente vos vivís esa experiencia y cualquier experiencia vivida, buena o mala, te cambia, o sea, que al salir del cine vos ya no sos igual a como entraste. Entonces, toda esa fue mi gran escuela. Después de México me prolongaron la beca a Inglaterra, mi beca era para estudiar restauración y conservación de obras de arte, y ahí vi la primera ópera de verdad en mi vida, que fue justamente en el Covengarden, fue Madame Butterfly, con grandes cantantes y una gran puesta en escena... Entonces para mí eso fue muy fuerte porque me dije que eso era algo muy maravilloso, realmente completo, o sea, la sensación que viví esa vez me ha quedado, la sensación de plenitud. Cuando uno entra en un estado de plenitud, cuando uno entra en un estado en donde puede dejar de ser uno mismo para ser uno mismo mejorado a través de simplemente tener una participación totalmente pasiva. Yo podría decir que en esos casos el ser humano sería algo muy inferior si no hubiera podido inventar el aplauso. Yo creo que nunca el aplauso, al menos nunca escuché, nunca sentí, nunca oí que al aplauso se lo considere como uno de los grandes descubrimientos de la humanidad, incluso yo lo pondría a la altura del fuego o algo así porque cuando uno está viendo algo tan maravilloso y sólo puede tener una actitud pasiva, el aplauso es el único medio con el cual uno puede convertirse de pasivo en activo. Uno cuando está aplaudiendo realmente lo que hace es pasar a formar parte de la representación y de esa forma descargar y participar en esa maravilla que es capaz de hacer el hombre como cuando hace una obra creativa, plena en cualquier campo, en el de la plástica, en el cine, en el video, de la literatura, de la danza, etc. El aplauso como gran invento de la humanidad y como gran invento de descarga. Entonces, volviendo al tema, esa fue y sigue siendo mi gran formación. Entonces, de repente yo escuché este asunto de que iba a haber este concurso e incluso mi primer actitud fue proponerle a Juan Carlos para hacer un video, él en ese momento no pudo, no tuvo tiempo de poder trabajar conmigo, y entonces justo ahí apareció un amigo que tenía una cámara totalmente doméstica y con todo eso y un poco de ideas, y con los elementos que tenía, hicimos ese video, y fue algo mágico, en el cual intuitivamente yo seleccioné toda la iconografía cinematográfica, teatral, operística, que estaba dentro de mi cabeza. Pero de una forma muy natural, o sea, cuando uno ya no se tiene que estar preocupando de cómo va a ser sino de qué es lo que va a hacer. Y así surgió todo, después hice otros videos e incluso, como quería seguir en eso, puse una productora de televisión, donde era ya un trabajo comercial donde hacíamos cortos publicitarios y todas esas cosas, pero que llegó a un punto en donde yo paralelamente estaba terminando mi carrera de arquitectura, después terminé, y después ya no podía con las dos cosas porque comercialmente la productora era prácticamente insostenible porque en ese entonces se contaba con muy pocos rubros para hacer comerciales -no sé cómo estarán ahora, pero supongo que todo sigue igual- y, por otro lado, no quería que un trabajo que salga de mi productora tenga ese nivel bajísimo que normalmente se tiene cuando no hay un

milagro, cuando el presupuesto es muy bajo. Entonces prácticamente no había ganancias porque todo se invertía en hacer el trabajo y ningún negocio puede resultar; el negocio tiene que ser negocio o si no, no es negocio. Entonces, tuve una buena oportunidad de vender todo el paquete de la productora, completo, a alguien que quería poner su productora, en ese entonces mis equipos eran relativamente nuevos, de muy buena calidad, todo Sony, la isla de edición, etc., y vendí. Y desde ese entonces lastimosamente no pude volver a trabajar en el campo del video. Cuando justamente vino este señor alemán cuyo nombre no recuerdo, e hizo la selección y le pareció a él sumamente interesante el trabajo que nosotros estábamos produciendo aquí, incluso él quedó muy sorprendido y, recuerdo textualmente una de sus charlas, preguntando qué escuela, cómo nos formamos, qué se yo, se quedó muy sorprendido porque dijo que de repente en Alemania alumnos de los últimos cursos de las escuelas todavía no estaban capacitados en producir material como el que nosotros estábamos produciendo aquí, sin ningún tipo de formación formal. Por eso te aclaro que la otra formación que tuve, que fui privilegiado en tener acceso al gran cine, al gran teatro. En Londres vos veías una obra con Richard Harrison en esa época, con Ingrid Bergman. Vi, por ejemplo, The Constant Wife, con Ingrid Bergman, vi Private Life de Noel Pomuar con Vanessa Redgrave; en teatro te estoy hablando, en teatro en vivo, o sea, toda esa gente actuando en teatro en vivo como... Entonces, por supuesto, uno tiene que ser muy torpe... porque yo me iba porque me gustaba, de repente otro chico de esa edad está en ese lugar y tiene otro tipo de intereses. Incluso yo tenía una beca que era muy baja, y me propuse que desde que salí del Paraguay no le iba a pedir dinero a mis padres, o sea que con eso me arreglaba. Muchas veces dejaba de comer, pero literalmente, para ahorrar dinero para ir a ver parado, porque en Londres no es que vos entrás parado porque ya está todo lleno el teatro, sino hay de hecho una sección standing que es mucho más barata. O sea, que el teatro puede estar totalmente vacío, pero si compraste standing, ahí te vas a estar parado. Pero, por supuesto, ves mejor porque naturalmente la zona de standing es al fondo de la platea y ves mucho mejor que si te vas allá arriba o al costado, que ya ves parcialmente, y ves... En cualquier actividad escénica, el director siempre está en la platea, y que arma su obra desde allí. Entonces el sitio para ver realmente la obra es la platea porque todas las obras están armadas en todo sentido desde la platea.

**- ¿Cuál es el aporte que vos crees que deja la generación de los 80 a esta generación de realizadores y a las próximas?**

- Creo que necesariamente somos el referente, y yo creo que un referente muy válido que con mucho menos medios, menor posibilidad de acceder a mayor tecnología, se ha hecho cosas verdaderamente interesantes. Nunca, nunca se puede hacer algo nuevo sin que se haya hecho todo lo que se hizo antes. O sea, la creación más original, más nueva, más desarraigada de todo el pasado es también un producto del pasado. O sea, nada surge de la nada, absolutamente nada surge de la nada. Entonces justamente esa es la lección que en muchos casos, no sólo al Paraguay, sino a la humanidad le cuesta entender. Y por eso es que la humanidad sigue y sigue repitiendo los mismos errores. Porque en la mayoría de las cosas como que quiere empezar todo de nuevo y no se respeta el pasado, no se respeta el pasado para poder, por un lado, desechar lo que no fue bueno y, por otro lado, valerse de lo que ya está hecho para de ahí en adelante

partir. Justamente leí ahora -no sé si viene al caso- una presentación de una exposición de pinturas que hubo hace poco, y la autora misma dijo "bueno, como ya prácticamente todo está dicho, entonces yo hago esto". ¿Cómo un ser humano va a decir que todo está dicho? Nada está dicho. Sólo está dicho lo que está dicho, nada más. Nada más. Absolutamente nada más. De ahí en adelante todos podemos seguir diciendo muchísimas cosas y lo importante es que la gente tome ya ese camino recorrido y a partir de ahí siga haciendo, que no empiece haciendo lo que nosotros hicimos. Que ya se valga de esa experiencia que muchas veces no es utilizada porque no hay un centro que archive... Yo sé que me van a decir que está la videoteca de la municipalidad, etc., pero el hecho de que esté ahí no quiere decir que eso ya sea eficiente. O sea, se debería entender un poco más, ver un poco más, las nuevas generaciones deben manejar lo que está ya hecho y yo creo que en muchos casos se van a sorprender mucho porque si uno ve que ya está recorrido un cierto camino, eso a uno le obliga a hacer un recorrido más largo. Muchas veces la ignorancia también da sus beneficios, porque como uno no sabe entonces empieza y cree que eso ya está bien puesto que finalmente en muchos casos en este momento se están haciendo productos incluso de menor calidad de los que hacíamos en la década de los 80. A mí me parece que fue ayer, pero no jodas, ya estamos en el 2000. Y al ritmo que se duplican, triplican las cosas, entonces muchos de los justificativos ya no son válidos, lo único válido es lo que uno hace y la calidad de lo que uno hace, incluso no importa cómo lo hizo. Por eso es que vuelvo a lo que dije al principio: en el campo de la creación nadie tiene el privilegio, absolutamente, y eso es lo que se debe tratar que los jóvenes entiendan pero de cualquier forma. Porque muchas veces dicen que ellos no pueden hacer nada porque en este país no hay medios. Estoy de acuerdo, pero eso es válido para toda la parte tecnológica. Que no me venga nadie a decir que va a producir acá una película al nivel de Spielberg, al nivel del cine argentino nomás. En eso sí estoy de acuerdo. Pero en el campo de la creación tiene que entender todo el mundo -y principalmente los que están en el campo creativo- que en eso no somos ni mejores ni peores que la gente que está en Nueva York, en Hong Kong o en París. En eso estamos todos iguales. Y si en eso estamos iguales, entonces es ahí donde hay que apretar y es ahí donde hay que hacer el mayor esfuerzo.

**- ¿Cuándo tuviste la productora fue la única vez que de alguna manera viviste del video?**

- Yo realmente cuando tenía la productora ya trabajaba en arquitectura y ésta siempre fue para mí la vaca que da la leche, y lo de la productora era algo así como que un gustito caro que me daba. Te soy muy honesto, nunca te puedo decir que viví de la productora, sino todo lo contrario: quisiera tener en efectivo lo que perdí con la productora.

**- ¿Cuál fue el año específico en que comenzaste con el video?**

- En el festival del CCPA. No recuerdo el año. El material que presenté estaba en formato VHS, que luego se pasó a U-Matic para la edición y se editó así y el original fue en U-Matic. Pero la grabación original fue en U-Matic.

**- ¿Qué géneros tocás en el trabajo de video?**

- Siempre me gusta un género narrativo fantástico. Me gusta mucho contar historias que sean lo suficientemente abiertas como para que esa misma historia genere otra historia y siempre quede abierta, como la vida misma: siempre entre las cosas que son y no parecen y las cosas que parecen y no son.

**- Además de haber usado el video como medio de expresión, ¿lo usaste alguna vez como hobby?**

- Nunca. Jamás.

**- Orden cronológico de tus trabajos de ficción.**

- Mis trabajos de ficción, lo principal y lo que para mí debe quedar registrado es una trilogía que hice en un lapso no mayor de dos o tres años, que se inicia con *Mi sueño no tiene sitio*, después con *Tiempo vestido de mujer* y después con la última *Ya no hay islas*. La primera tuvo como protagonista a Alejandra Siquot, la segunda a Nila López y la tercera a Edda de los Ríos.

**- Los guiones, la producción, la idea, todo es tuyo...**

- Sí.

**- ¿En qué festivales o muestras participaste?**

- He participado en varios festivales, en el del CCPA, *Mi sueño no tiene sitio* fue seleccionado para participar del Festival de Video de Berlín, fue también seleccionado para la gran muestra de arte contemporáneo en Madrid, que se llama Arco, en la sección de video porque es una muestra de artes visuales en todo el sentido de la palabra. Y después en muchísimos festivales que han recorrido, que me han solicitado y en este país lastimosamente somos todavía de la cultura oral, todavía no llegamos a la cultura escrita porque realmente dejamos registradas muy pocas cosas. Por ejemplo, a mí me pidieron muchísimas veces esta trilogía para muestras itinerantes, que yo creo que en algún lugar deben estar registradas, pero desafortunadamente yo no tengo eso, esa es una gran labor que ustedes que están en eso, que están investigando y que están queriendo registrar, yo creo que se puede acceder a todo eso y poner un poco en orden todas estas cosas.

**- ¿Dónde se presentaron el segundo y el tercer material de esta trilogía?**

- Esa es una pregunta hasta clave pero de una respuesta triste. Creo que uno de los problemas, una de las causas más importantes por las cuales uno cada vez se va desalentando de seguir produciendo es que no tiene dónde mostrar, no tiene cómo vehiculizar el producto. Entonces uno no está de balde, uno tiene una vida que vivir, compromisos que cumplir, una profesión a la cual uno trata de hacerle honor y el cada día se te llena, entonces es muy difícil apartar ese cada día y solamente hacer video. Es muy difícil. Y por lo menos si no tenés dónde presentar, dónde canalizar, encima tenés que hacer un gran esfuerzo de reunir gente porque cualquier producción -y mucho más en el campo de ficción que es lo que más a mí

me interesa, porque nunca me interesó el documental- es un trabajo eminentemente grupal, colectivo, que tenés que defender de tanta gente, organizar tanta gente, tenés que hacer una inversión económica razonable para obtener un material que tecnológicamente sea razonable porque la primera vez está bien con una camarita VHS, pero después ya no, después cada vez tenés que ir limpiando entre comillas tu calidad técnica, porque vos mismo ya no soportás ver en tu trabajo ciertos errores técnicos que sucedieron no porque no sabías o porque hiciste mal, sino porque vos contabas con ese elemento para trabajar. Es igual que un fotógrafo súper famoso no te va a quitar unas fotos con una Kodak instamatic, ese mismo personaje con esa cámara te va a quitar con una calidad diferente, lógicamente, obviamente, y me da rabia hablar de lo obvio. Pero volviendo a tu pregunta, el cada día te absorbe y es muy difícil cuando vos no tenés dónde canalizar: decir paro todo, gasto plata, me reviento armando el grupo, armando esto para después tener un material en la mano que le mostrarás a un grupo de amigos... Esa es la gran desilusión. Entonces cada vez uno produce menos y menos a no ser que vos hagas de esto tu medio de video, que en mi caso no se da porque soy arquitecto y esa es mi profesión y esa es la vaca que me da la leche.

**- ¿Qué premios o menciones obtuviste con tus videos?**

- El premio principal fue haber obtenido el primer premio del festival del CCPA, pero creo que también fue un premio el hecho de haber sido seleccionado para participar en el festival de video de Berlín donde se seleccionan de miles y miles de trabajos. En ciertos lugares como ese festival, como la feria internacional de arte, Arco, de Madrid, el hecho de haber sido seleccionado para participar ya es un premio.

**- ¿Crees que tus trabajos en video tienen una influencia de directores nacionales o extranjeros?**

- Absolutamente no de directores nacionales, eso no sé de lo que me estás hablando... Y sinceramente. Y de lo otro... Te podría decir nombres pero no sería totalmente honesto. Por supuesto, para mí hay grandes directores cinematográficos que me marcaron porque es como que llegás a un punto en donde tenés la capacidad de reconocer la excelencia de la obra de la otra persona, eso es realmente cuando la gente dice "me marcó". Creo que es un cuando podés reconocer, independientemente de tu capacidad de hacerlo. Entonces cuando vos podés reconocer la excelencia de la calidad del trabajo ajeno, entonces vos mismo mejorás también. Entonces todas esas experiencias de las cuales te di un pantallazo, de lo que vi y de lo que siempre vi en vida, te van dejando un archivo visual que intuitivamente ante la necesidad de producir algo, vos seleccionás, producís pero procesás a partir de la información incompleta, como te había leído. Procesás para producir. Y ya cuando tenés un producto suficientemente original, ese producto no se hubiera podido haber hecho sin todo ese archivo iconográfico visual que tengo. O sea, un indígena esquimal no estaría en condiciones de hacer eso porque su archivo visual y su manejo de los elementos simbólicos son tan diferentes a los de nuestra cultura occidental que no es que ellos sean menos o más inteligentes, sino que solamente te comparo para decirte que no puede haber una producción de la nada, es más limitada, y por lo tanto su producción tiene que ser más limitada. Entonces, a partir de eso es que uno produce pero es muy difícil ya dentro de la producción admirar el trabajo de fulano. Te podría dar nombres, pero

no en el sentido de que su influencia se ve reflejada en mi trabajo... Porque también es un buen sistema, hay gente que directamente se deja influenciar y produce a partir de eso cosas maravillosas. Yo no creo en eso pero a mí siempre me apasionó mucho ese mundo mágico de Fellini... Ese ritmo, aunque es tan paradójico eso porque la vez pasada estuve viendo de nuevo *Ocho y medio* y me parecía lentísima en relación a lo que yo tenía en mi archivo mental. Sin embargo, hay un otro ritmo que a uno le queda que no es el ritmo original de una obra ni es el ritmo que uno quiere dar, sino es el ritmo que le quedó a uno en el sentimiento, el ritmo, la armonía y también la melodía del video. Entonces para mí están en ese sentido sí Fellini, Bergman, Pasolini, Visconti, la mayoría italianos, salvo Bergman. Yo creo que es la gente que más presente está dentro de mi archivo.

#### **- ¿Futuros proyectos en video?**

- Lo que te diría es que hay futuros grandes deseos. Y voy a procurar que esos deseos se conviertan en realidad. Por lo menos en este momento estoy con un proyecto, en el cual hay una visión ideal de la cual siempre se parte. A partir de esa visión ideal, que te proponés hacer un rascacielos de 589 pisos, con 42 cm, lo que sea, no importa, dentro de la visión ideal todo es válido. Esa visión ideal se tiene que convertir en una visión real, en ésta ya empiezan a entrar todos los elementos internos y externos que te podrían generar o no el proyecto, porque éste es una ilusión solamente, cualquier proyecto en cualquier campo... Supongo que cuando pensaron enviar un cohete a la luna, en ese momento era imposible. O recuerdo que una vez una persona que era amiga de otra persona, que estaba en un servicio medio secreto, le contó que dentro de poco iba a haber una máquina en la cual ponías una carta y la carta instantáneamente salía en otro país: le estaba hablando del fax. Y eso era algo así como... Es increíble que nosotros siendo personas tan jóvenes -así me considero- hayamos visto cosas increíbles. Con la edad que tengo, he visto el primer televisor, el primer aire acondicionado, la primera heladera, la primera cocina a gas. Y ahora estamos a millones de años de distancia de eso. Entonces siempre uno tiene una visión ideal, en este momento estoy con esa visión ideal y quiero producir, incluso tengo el nombre de lo que quiero producir. A veces eso hace que las cosas se concreten. O sea que mi próximo video se llamará "Después de las cenizas" porque, por supuesto, después del fuego quedan las cenizas, pero qué pasa después de las cenizas, porque, es lógico, las cenizas son una consecuencia lógica del fuego, pero qué pasa después de ellas, dónde está o no la fuerza para seguir, para volver a empezar, para volver a convertir esas cenizas en leños que puedan volver a ser quemados. Entonces estoy dentro de esa visión ideal, estoy trabajando en esa idea que ahora anda suelta y quizás necesitaría un pretexto para obligarme a concretar, pero creo que este año me propuse un poco darme tiempo porque en los últimos años mi trabajo principalmente de arquitectura -gracias a Dios, porque tengo mucho trabajo- me absorbe mucho y no me cubre las otras necesidades que a mí me cubre el video e incluso la pintura. Así que espero muy pronto volver a producir.

#### **- Festivales que conocés. ¿Llegaste a participar del festival del "Juan de Salazar"?**

- Sí. y lo que sucedió es que después empecé a enviar al exterior la trilogía porque podés mandar mientras no se conozcan, pero cuántas veces podés

presentar los mismos trabajos en este medio tan reducido. Muy rápido se te agota. Y como después de eso cada vez fui produciendo menos, esa es la historia, llegamos al 2000 y vuelvo de nuevo a una visión ideal.

**- ¿Te acordás del festival de la revista Video New Magazine?**

Sí... pero no recuerdo si participé. Pero creo que debe haber algún material escrito, y ese es el tipo de cosas que hay que rescatar porque muchas de esas cosas quedaron escritas, el programa, pero de repente me pidieron tantas veces la trilogía que no sé ni dónde se usaron.

**ENTREVISTA A JUAN CARLOS MAEGLIA**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias el 1 de abril de 2000 en Asunción.

**- ¿Cuándo vos tuviste tu primer contacto con el VHS?**

- No sé exactamente el año, porque yo entré en el Cineclub cuando tenía 9 años, después de tres años, a los 11, empecé a trabajar en Súper 8, nosotros siempre trabajamos en ese formato, que es cine pero es la mitad de ancho del de 16 mm, es un formato que se perfeccionó -porque el anterior era el 8 nomás-, y el Súper 8 tenía sonido y los proyectores tenían incluso la posibilidad de grabar sonido, tenía muchas ventajas. Y en el Cineclub teníamos un equipo completo de Súper 8, donde podíamos editar, teníamos la montadora, teníamos la posibilidad incluso de mezclar sonido... Era bastante completo el equipo.

**- ¿Ese equipo era común o fácil de acceder o solamente ustedes lo tenían?**

- Creo que había muchas familias que tenían pero era un lujo y era una cosa no tan popular, no todos sabían que existía. Es como ver que acá una familia tiene una cámara profesional de fotografía: no todos tienen y no a todos se justifica el hecho de invertir tanto dinero en una cámara tan buena.

Entonces, ese fue mi primer contacto con el cine. No sé el año, pero habrá sido en el 80 u 81, más o menos, que nosotros veníamos trabajando todavía en Súper 8 y el padre Montero Tirado recibió una donación de un equipo Betamax para el Cineclub. Y era un equipo completo que era un casetero, una cámara y para mí fue una cosa muy fuerte porque, primero, era un equipo que te posibilitaba ver las grabaciones al instante. Y para nosotros ya era una distancia muy grande con el Súper 8, porque durante mucho tiempo teníamos que mandar a Alemania a revelar las cintas, y después de un mes veíamos recién lo que filmábamos. Después de un tiempo había acá un lugar donde podías revelar, que creo que era Fuji o algo así, pero revelaban muy mal, entonces a veces quemaban el film, era como estar con el Jesús en la boca por ese trabajo mal hecho. Y el video era la cuestión instantánea y vos veías exactamente como estabas grabando, era una cosa maravillosa. Encima una cinta de Súper 8 tenía tres minutos, era bastante cara, no te podías equivocar, no podías hacer muchas tomas, y el Betamax era un equipo cuya cinta tenía dos horas, si te equivocabas, podías retroceder, grabar encima, tenía muchas ventajas...

Empezamos a usar el Betamax, incluso no teníamos muchos casetes, teníamos pocos casetes, pero reciclábamos y teníamos la desventaja de que casi no podíamos editar, pero ese equipo tenía algo que nunca más vi después: tenía algo que se llamaba *videola*, que daba la posibilidad de cortar casi en el cuadro que querías cortar, y podías editar como en cámara.

Y después el padre Montero consiguió otro equipo que en ese momento era... no se me acuerdo cómo se llamaba, pero era una cámara que ya tenía incorporado el casetero pero el visor era como el de una cámara fotográfica no reflex, o sea, vos no veías el cuadro, ni siquiera veías lo que estabas grabando, solamente veías el encuadre, no podías retroceder, nada, era casi como una cámara de cine pero en video, pero la ventaja que tenía era que era muy compacta

- **¿Eso en qué año fue?**

- Fue en el 81, por ahí, creo que fue en el ochenta eso que le dije.

- **¿El Betamax fue en el 80?**

- 80... Capaz que en el 81, no me acuerdo, porque yo terminé en el 84 el colegio y nosotros hacía tres o cuatro años que estábamos filmando en video. Pero no sé exactamente...

- **¿Podrés resumir un poco lo de la aparición del VHS y el desplazo del Súper 8?**

- El VHS cuando aparece en el 80 es una tecnología nueva en el mundo que reemplaza a la cámara Súper 8, por eso ésta casi ya no existe. Es un formato fílmico que es reemplazado por una cosa mucho más nueva, por la instantaneidad que tenía, el video tiene una instantaneidad que el Súper 8 no tenía, porque éste tenía que pasar por todo un proceso de revelado que con el VHS ya no existió.

- **¿Podés hablar de la diferencia del formato, entre lo que es fílmico, lo que es VHS y lo que fue Betamax?**

- Algunas características ya cité: primero, la posibilidad de que apenas grababas algo, podías revisar tu material y la fotografía que vos veías en el monitor ya era exactamente la fotografía que estabas grabando en el casete. Segundo: era barato porque tenía un casete de dos horas y podías grabar mucho tiempo, podías probar cosas que en el Súper 8 no porque era un formato muy caro. Y también el tema de que el cine tiene la cosa maravillosa de que vos tocas la cinta, es una cuestión donde vos manipulás tu creación, cortas, pegas, probás, es muy tocable lo que haces; y en el video nada se toca, es como que la cinta está grabada y vos no ves que está grabada, editás pero no ves dónde está cortada la cinta. Tiene toda esa cuestión de que no tenés ese acercamiento... Y la otra cuestión es que el cine es fotográfico y el video es electrónico. Siempre el cine, al ser cine y al ser fotográfico, tiene el manejo de la luz, que es maravillosa, la lectura que tenés de los negros, de los blancos es siempre mejor que el video, a pesar de que sea Súper 8. Y también la ventaja de que el cine, en ese momento, vos lo podías proyectar y el video todavía no, en ese momento no conocíamos todavía los proyectores de video, entonces en una

presentación de final de trabajo había una tele en el medio, lo cual no era la misma sensación que una pantalla. Y esas son las diferencias más destacadas entre cine y video.

- **¿Cuánta gente participaba del Cineclub?**

- Lo que pasa es que había un Cineclub en el Cristo Rey. No sé cuánta gente, pero éramos casi cuatro o cinco grupos de casi veinte o veinticinco personas cada grupo. Porque tenías tres años de Cine Club Infantil, y después se empezó a ver el primer año del Cineclub juvenil, que se extendió luego a tres años, según el interés de la gente. En el Cineclub juvenil vos ya producías nomás y en el Cineclub infantil te daban una base teórico-práctica para que entiendas con qué elementos jugar. Pero no solamente existía en el Colegio Cristo Rey. Ese Cineclub se extendió a otros colegios como el Técnico Javier, el Inmaculée, con los cuales el único acercamiento que yo tenía era el intercambio de trabajos. O sea, el Inmaculée o el Técnico Javier nos mandaban sus trabajos y nosotros les mandábamos los nuestros, pero eso generaba como una especie de club de cine de chicos jugando y creando dentro del cine, y que haya ese intercambio era maravilloso. Además, como el Cineclub nace a partir del Plan de Educación Audiovisual para Niños, que, a su vez, nació a partir de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC), y tenía varios Cineclubes en Latinoamérica: en Ecuador, Uruguay, Bolivia, Chile, pero no en Argentina, a pesar de que hubo varios intentos. Creo que cada dos años se hacía un encuentro con toda la gente que manejaba los Cineclubes. Era una cosa muy bien organizada, muy seria, donde había un intercambio de programas, experiencias, era una cosa muy linda.

Eso es Cineclub, y lo trato porque fue mi primer acercamiento al video. El video llegó a mi casa mucho tiempo después. En ese momento, el primer equipo que llegó era el Betamax y el movimiento video -no sé si todo, pero el que yo conocía- se movía a nivel de Betamax. Tanto es así que el primer videoclub que surgió en Paraguay tenía películas en Betamax. Betamax es el formato que industrializó la Sony. Recuerdo que Video Show Club fue el primer videoclub. Había uno sobre Mariscal López y otro sobre Rodríguez de Francia y el de Mariscal López fue el primero. En 1981 yo me iba a buscar videos para alquilar y ya había VHS, no solamente Betamax, la mayoría eran Betamax, pero ya había en VHS normal, que es el que nosotros manejamos hasta ahora. Después aparecieron otros videos. Eso era un boom porque podías prestar películas y verlas en tu casa. No había muchos títulos pero era maravilloso, se dividían en drama, comedia, entonces vos te ibas a retirar tu video.

Hablamos un poquito de Betamax, pero no sé en cuánto tiempo después... El Betamax empujó la Sony, que, según mucha gente, es un formato mejor que el VHS, y después creo que la Panasonic (tendríamos que buscar algo claro sobre ese tema) o la JVC, no me acuerdo, fue la que empujó el VHS, que era un formato más fácil, en el sentido de que era más sencillo que el Betamax, una vez me explicaron por qué, pero no me acuerdo tampoco. E incluso mundialmente el VHS le ganó mucho terreno al Betamax porque era más caro, más difícil de arreglar... A pesar de que eso ocurrió sobre todo en países como en Argentina, Paraguay, Uruguay, donde se impuso más el VHS. Pero en el cono norte de Latinoamérica -como Ecuador, Bolivia, Perú- siguió existiendo el Betamax como formato durante muchísimo tiempo. Yo

viajé en el 85 a varios países y seguía existiendo Betamax y todo el mundo te daba Betamax como copia, como formato.

**- ¿En ese momento el cine era una alternativa, o sea, se proyectaban películas normalmente o no, así la gente se iba más a los videos? ¿Se volcó la gente al video porque no había proyecciones de cine?**

- No, para el año 81 era una élite muy privilegiada la que podía tener un casetero de video, las que podían conseguir ir a un videoclub... Era un lujo. Muy poca gente tenía. Fue rapidísimo el crecimiento del video, es como el VHS de ahora, viste que viene cada vez más chiquito, después fue una cosa muy casera. Ponéle que desde el 81 hasta el 83 fue cuando las personas más pudientes podían acceder al VHS. Pero yo me acuerdo que en el 85, en los quince años de mis amigas, se grababa en VHS. A partir del 84 o el 85, más gente tenía VHS, ya no era una cosa que tenías que ser más pudiente para tener. Ya empezó a crecer el tema de que la gente grababa cumpleaños, bodas y todo eso en VHS, que era un instrumento para esa gente para grabar acontecimientos familiares y sociales. Si bien era -porque el VHS hasta ahora es un formato casero, para que uno agarre y grabe en su casa los acontecimientos familiares, que reemplaza al Súper 8 de hace diez años- se empezó a usar como medio de trabajo para gente que tenía que grabar acontecimientos sociales. Y desde el 84 u 85 ya todo el mundo empezó a tener VHS.

**- ¿Pero existían proyecciones, había una industria de cine en Asunción...?**

- Existía una industria de cine...

**- ¿Y era más masiva en cuanto a precio?**

- Era muchísimo más masiva. Lo que no sabría responderte en comparación a lo que es ahora el cine. Creo que evidentemente habían muchas menos salas, pero no sé si vos te acordás que de repente te ibas un sábado a la siesta al cine Premier y formabas cola, o te ibas un domingo a la noche al cine Roma y también formabas cola. Había cine y era popular.

**- ¿Quiénes fueron los que abrieron el primer videoclub?**

- No tengo idea. Yo también quiero hacer un paralelo con el tema de que está esa experiencia del Cineclub, está esa experiencia de gente que le llegaba el equipo y que lo usaba para otra cosa, como en el caso de ustedes amigos y familiares, que les llegaba y grababan sus acontecimientos. Y está el caso, que eso sí te va a responder Jorge Roux, de uno de los primeros equipos de video o de grabación de imagen electrónica que llegó a la Universidad Católica de Asunción, pero nosotros no sabemos el año y el manejo que tuvo ese equipo. Lo único que sabemos es que en el año en que llegó ese equipo Canal 9 todavía no tenía la posibilidad de grabar en video y prestaban de la UCA para documentar cosas. Entonces, ellos no tenían. Sus noticieros ellos los hacían en 16 mm, grababan en 16 mm, se revelaba en el día y pasaban...

- **¿Dónde se revelaba eso?**

- Todo se revelaba acá. Creo que los canales tenían su sistema de revelado, y era súper rápido, porque... te cuento una anécdota más. Yo tenía once o doce años, estaba en el Cineclub, y detrás de Canal 9, cerquita de la antena había como un baldío y un pozo, donde se tiraban las cintas de 16 mm, y yo me iba y juntaba, era para mí una cosa maravillosa juntar las cintas.

- **¿Y por qué se tiraban?**

- Miles habían, del noticiero eran, que filmaban...

- **¿No tenían ningún archivo?**

- Ni ahora tienen. Era que se inauguraba la escolita y se iba Stroessner, se iba, se filmaba, se pasaba y probablemente después de un mes tiraban ahí. Pero yo me acuerdo que me iba y juntaba las películas de 16 mm y guardaba y miraba. Por eso te digo: los noticieros se hacían en 16 mm. Creo que no sé en qué año empezó a llegar el formato video dentro de los canales. La verdad que no tengo idea.

Lo importante acá, que me parece clave, es que dentro del video hay distintos niveles, así como en el cine. Si vos hablás de Súper 8 en el cine es básicamente filmico y video electrónico. Súper 8 es como hablar de un sistema de cine pero casero. La camarita es pequeña, la cinta es muy chiquita, era mucho más portátil, y su objetivo era que vos tengas un medio que sea doméstico para grabar tus acontecimientos sociales... En Estados Unidos era como tener un VHS hace años. Después estaba el 16 mm, que se usaba más para documentales, el 35 mm, el 70mm y el 75 mm, que la calidad es excelente, mucho más caro y más profesional, que es para uso profesional y que hasta ahora se usan. Y está todo un descubrimiento a nivel tecnológico en el mundo donde nace el video, donde, en cierta manera, el video ya empezó a nacer en los Estados Unidos en los 70, la gente ya hacía cosas en video, incluso en los 60, que vos veías esas imágenes tipo blanco y negro, los aparatos eran electrónicos ya, ya no eran filmicos. Y eso fue evolucionando por la tecnología misma y surge el video casero, que el es VHS, el Video Home System. Y ese video casero viene a reemplazar al Súper 8, pero es un VHS. En paralelo al video, a nivel profesional también se fue desarrollando. Entonces en los canales, a partir de los 80 y los 90, en esa década, crece el video pero muchísimo, se fortalece e invade el país. Y los canales empiezan a trabajar en video pero a nivel profesional. Empiezan a trabajar en U-Matic, que es un formato mucho más profesional que el VHS; el Betacam, el Betacam SP, hasta llegar ahora a lo que es la era digital. Y es todo video, pero el video otra vez se divide, como el cine. Entonces, los filmico queda casi para lo que es la industria cinematográfica y el video viene a reemplazar al cine en el mundo televisivo por una cuestión de rapidez, rapidez de las noticias, del día a día, que necesitan la instantaneidad, la cosa ahora, entonces evidentemente la tecnología fue acompañando eso y creció y... Eso hay que diferenciar bien. Y la tecnología del VHS también se fue modificando, cambiando, mejorando, pero siempre el VHS es para las casas, para que vos agarres y filmes la primera vez que tu nenita camina... Entonces ¿qué pasó en los 80? Pasó que a partir de 1982, cuando el Cineclub tiene ese VHS que era para la casa, o un Jorge Roux y la gente de la UCA también tuvo su equipo de VHS, que era una cosa totalmente nueva... O sea, el video tuvo muchas

corrientes, pero todas eran caseras, a eso me refiero, no era nada profesional. Pero lo interesante acá es que ellos agarran y utilizan ese elemento, que es un elemento básicamente para la casa, y empiezan con ese elemento a trabajar para la ficción. Eso me parece interesante que se recalque. Empiezan a contar historias con ese instrumento que es básicamente para uso doméstico. Porque era una alternativa ante los altos costos que implicaba hacer algo de cine. Era muy caro. Un casete de VHS en este momento te sale 50 mil Gs. y una cinta de 8 mm te sale 250 US\$ y dura cuatro minutos y el VHS dura dos horas y media. También eso por una cuestión de precio varía.

Creo que en los 80 empieza la decadencia del cine de acá como industria, las salas de cine. Creo que empieza y en los 90, hasta el 95, más o menos, ahí creo que llega... en el 88, 89 es el tope de la crisis que hay acá. No llegan casi películas... En el 80 comenzó, habían pocas salas, pero venían ciertas películas. Pero si me acuerdo, nunca veía la cantidad de películas que veo ahora. Pienso que en todo Paraguay el cine es hasta los 80, porque en los 70 mis padres y todo el mundo se iba al cine y habían propuestas de películas. A partir de los 80, hasta el 93, más o menos, empieza una decadencia, se empiezan a cerrar los cines, muchos cines tipo Atlas, Roma, Granados empiezan a ser iglesias protestantes, cines porno...

- **¿Ustedes creen que eso se debe a la influencia del video?**

- Sí. Totalmente sí. Y a la aparición de otro canal más, el 13. Ya en los 70 empieza a disminuir, en los 80 es donde realmente el cine empieza a casi no existir. Se reducía a la sala del cine Premier, donde venían algunos que otros títulos, tipo *Footloose*, que eran boom y se estreban uno o dos títulos importantes al año. Pero no era lo que es ahora y lo que era en otros países. Me acuerdo, por decirte, que en el 80 y pico me impresionó *Top Gun*, que vi en el Premier, y me impresionó el sonido, pero no me acuerdo de otras salas. En general, a nivel mundial hubo una crisis del cine por la televisión, pero nunca como la crisis a la que llegamos acá, donde llegó a existir una o dos salas solamente. Si nos ponemos a pensar, la mayoría de las salas cerraron, se convirtieron en iglesias portátiles de los últimos tiempos o se volvieron porno. Otros se echaron y se están haciendo bancos, estacionamientos, donde creo que era el Granados. En los 80 creo que tiene mucho ver el furor del video, es como que agarraron y dijeron "este formato va a reemplazar al cine". Y acá como que el interés de la gente era quedarse en sus casas a ver la tele... Y en los 90 resurge con todo el cine.

Históricamente lo que dicen es que lo que hizo que merme el tema de la gente que iba al cine es la aparición del color en la televisión. Porque cuando había televisión en blanco y negro todavía el cine seguía siendo muy llamativo, una alternativa válida. En el momento en que la televisión empezó a aparecer en colores, es como que a la gente le daba lo mismo quedarse en su casa y ver una película en colores, incluso era más cómodo que irse al cine.

Hubo también cosas que fueron apareciendo paralelamente. Uno es el tema de que Canal 9 empezó a hacer algunas ficciones pero no grabadas, solamente emitidas. Hacían algunas novelas en directo y en ese momento todavía no había video como para registrar eso y que se emita, era en

directo. Es un comienzo, porque era una imagen electrónica que se emitía, que se captaba a nivel de cámaras, que no se grababa pero se emitía.

No sé en qué año, cuando Canal 9 empezó a tener los primeros equipos de video, se hizo la primera serie paraguaya, que fue *Magdalena de la calle*, la primera ficción, que hizo Rudi Torga. Eso fue en el 80 y pico... Creo que no existe ninguna copia de ese material. Eso fue un puntal muy interesante porque eso fue Canal 9. Por su parte, Canal 13 ya hizo la primera serie en colores que se llamó *Mi querido doctor*, que dirigió y actuó Arnaldo André y Marilyn Maciel, creo que había por ahí una copia en casete que estaba descompuesta. Son los dos recuerdos que tengo de que se haya hecho ficción en los canales y que se haya emitido... En *Magdalena* actuó, si no me equivoco, el abogado Max Narváez... Era un corto de un capítulo... Había también una serie que dirigió Hugo Gamarra... en el 80 y pico fue "El secreto de la señora", una miniserie de cuatro capítulos, que se transmitió en la tele. "El secreto de la señora" fue en el 88, por ahí... Y me acuerdo que se grababa en el teatro Arlequín.

- **No te acordás cuándo aparece la televisión a color?**

- No sé cuando apareció el color en la televisión... Sería bueno definir eso... Creo que Canal 13 aparece con el color...

- **Vos Juanca, empezaste a trabajar en el Cineclub con el VHS, y venías contando historias con el Súper 8. En el 81 tenés la oportunidad del VHS. Ahí empezaste a hacer algunos trabajos de ficción.**

- No sé exactamente si en el 81 o en el 82, pero ahí empezamos a hacer los primeros trabajos en VHS. Y eso generó, como era un formato muy barato, así como un boom de hacer cosas en video. Pero dentro de los Cineclubes eso implicaba que muy poca gente veía, veían nuestros padres... pero era muy reducido el público que tenía acceso a esos materiales.

Pero el primer puntal que me acuerdo, que generó un movimiento de gente que hacía ficción en Paraguay, como alternativo, fue el Festival de Video del Centro Cultural de España "Juan de Salazar", que nació bajo el manejo de ese centro por Paco Corral, quien organizó este festival sin tener una conciencia de lo que iba a generar ni saber si iba a tener o no, gente ni continuidad. Fue la primera vez también que yo vi un proyector de video, o sea, que el video se podía proyectar sobre una pantalla como el cine, para mí, era algo totalmente nuevo, y yo me acuerdo incluso el comentario de una profesora del Cineclub, que se llamaba Matilde Orio, que decía: "cuál es la diferencia con el cine, ya se puede proyectar. Ya no hay diferencia. Te vas y ya ves proyectado tu video". Entonces, se generó este festival y me acuerdo que mucha gente preparó ficciones para él y fue la primera vez que yo vi gente independiente que producía ficción para el festival. Eso fue en el año 87. Y fue la primera vez que, independientemente de los trabajos que había hecho en el Cineclub en Súper 8 -20 o 30 cortometrajes, quizás otros 8 o 9 en video- y a parte del festival hice varios cortos antes del festival tipo del espacio, era una mezcla de juego... Es un juego, jugar a hacer ficción. En el 84 empecé a hacer una película que quería que sea un largometraje, que se llamaba *Casa de brujas*, donde realmente grabamos

casi toda la película pero un día me enteré que mi actor principal tenía que viajar a Córdoba a estudiar, entonces le llamé para grabar la última escena e inventamos ahí una última escena y ese material nunca se editó, pero después lo edité como un videoclip que se llamó *Caza de brujas*, pero fue en el 84.

- **Lo del Juan de Salazar fue en el 87. Ustedes empiezan a trabajar en el 81 en video en el Cineclub del Cristo Rey. Ahí vos empezás, dentro de ese contexto del Cineclub, se empieza a hacer ficción con ese formato casero, reemplazando al Súper 8 que también era un formato casero. El eje, evidentemente, es que ustedes querían trabajar con bajos costos. Veían películas y hacían películas.**

- En el 83 mi viejo me regaló una cámara de video y un casetero y empecé a producir algunas ficciones.

- **¿Y dónde editabas?**

- Editaba en mi casa manualmente. Juntaba mi casetero con el VHS, con el casetero de mi papá, ponía pausa cada vez que yo quería cortar, era una edición súper manual. Y mi video tenía Audio Dub, que permitía grabar sonidos sobre las imágenes, entonces con eso ponía el sonido. Hacía video clips, hice varios videos del espacio, hice varias cositas.

- **¿En qué año fue la primera ficción en tele?**

- A partir del 87 fue como un elemento que cambió un poco mi visión. Me acuerdo que en el 85 fue la primera vez que vi en este programa de cine por el canal 11 de Formosa, que se llamaba *Función privada*. Transmitía un programa con películas viejas y siempre esperaba eso porque era como ver películas que nunca iba a ver. Y siempre antes de pasar las películas pasaban cortometrajes. Y empezaron a pasar cortometrajes de festivales de Argentina y a mí eso me rompió la cabeza y dije "¡qué fantástico! Contar una historia corta...", a pesar que hace mucho tiempo lo hacía, pero era un lenguaje distinto, una propuesta distinta, una búsqueda distinta. Pensaba "qué maravilla hacer algo tratando de buscar un lenguaje nuevo". Y por eso cité lo del "Juan de Salazar". Paco Corral organizó este festival y era un exitazo, la gente quedaba afuera y básicamente eran tres días que se pasaban materiales, vos te anotabas como una semana antes y después te daban un programa y te decían en qué día ibas a participar, y se pasaba tu material al público. En principio, era un festival que no era competitivo, pero al final Paco Corral dio varias menciones a cierta gente, como mejor dirección y mejor película.

Pero quiero citar qué pasó entre el 84 y el 87. El Canal 9 empezó a hacer algunas cositas de ficción con los Carter, con los papás de Nicolás Carter, con títeres. Incluso hicieron una vez un material, que vi en algún momento, que era hermoso -aunque no sé si lo veo ahora me va a parecer bueno- pero en ese momento lo vi y dije "qué maravilla". Era de un chico que se perdía en el mercado y era con títeres. Hicieron toda la escenografía, todo, era increíble. Hasta ahora me acuerdo una vez que me fui a Misión de Amistad, que era donde se hacía el teatro de títeres, donde estaba esta familia Carter y estaba Mani Cuenca también, y me acuerdo que ellos

grabaron una ficción antes del 87, y Mani Cuenca también había hecho otra ficción... Había un Comité de Iglesias, que no me acuerdo, y creo que él hizo algunas cosas de ficción y que incluso presentó en ese primer festival. No lo hizo específicamente para el festival, porque lo había hecho antes. Tenía como eje algo que tenía que ver con los títeres pero eran personas y un títere, pero era ficción.

Retomo otra vez lo del festival. Fue la primera vez que yo vi así como una cierta cantidad de materiales, de ficción y no, pero de gente paraguaya y que sea un movimiento de gente que quería ver cosas paraguayas, que tengan éxito, que se haya generado una cosa muy increíble porque me acuerdo que incluso a todos los que participábamos luego nos invitaban a los programas de televisión. El Canal 13 transmitió, por ejemplo, "Presos", que fue el corto que yo presenté, y todo eso me hacía no entender muy bien lo que estaba pasando, era como que muy mágico y muy rápido todo. Nunca en mi vida yo soñé con la posibilidad de que un corto mío se pase por televisión. Y era una cosa con la que ni siquiera soñaba. Participé en ese festival y de repente te invitan para mañana, y llevaba mi corto, por las dudas, y me estaban haciendo la entrevista y de repente ya veía por el monitor que estaban pasando el corto, y lo pasaron entero. Y era una cosa muy rara, muy rápida.

- **¿Se conocían entre la gente que participaba de esos festivales?**

- Yo le conocía ya a Mani Cuenca por el tema del teatro Misión de Amistad y porque a mí también me gustaban mucho los títeres, por ese lado lo conocía hacía mucho tiempo y sabía un poco que él hacía video. Pero, la verdad, que a la mayoría de la gente recién le conocí ahí. Pero tampoco me acuerdo de toda la gente.

Otra película que me acuerdo, que presentamos ahí también... en realidad, hice *Presos*, que fue mi primer corto que hice como para que un público independiente a mí vea, independiente del Cineclub, *Presos* fue hecho para ese festival. Y cuando empecé a grabar ese corto con Beto Ayala y Rumi Bogado, que era una amiga que le gustaba también el tema, me acuerdo que Beto me hablaba, porque él hacía teatro, de un grupo que estaba haciendo un largometraje, y me decía que él quería participar en él, que era una maravilla y que todo el mundo le hablaba de esa película. Me dijo que se llamaba *Rasmudel*, porque eran directores y uno de ellos era un escritor muy famoso que se llama Moncho Azuaga. Y lo único que me acuerdo era el apellido, que era un tipo Lacasa, no sé si es Mario Lacasa, no me acuerdo bien, quién le dio los equipos alucinantes, le dio tres cámaras y un camión de exteriores, había un material escrito pero ellos también inventaban, improvisaban mucho y así se fue generando *Rasmudel* que se pasó en el festival.

Creo que Carlos González Brun también pasó un material, que es sobre el cuento *El baldío*, de Roa Bastos... Fue para mí un "shocking" de ver cosas nacionales y sobre todo sentir la efervescencia de la gente. Y además era la época donde todavía estaba Stroessner y habían materiales que eran medio izquierdistas, el video era también como una alternativa, entonces era como todo muy maravilloso y muy alternativo...

- **¿Para ese año ya estaba totalmente consolidado el video como formato accesible, o antes ya se consolidó?**

- Antes ya estaba consolidado, creo que en el 85, 84.

- **Ya habían videoclubes, la gente podía tener...**

- Totalmente. Vos te ibas a los coreanos y podías comprar una cámara y un casetero, imaginate que mi papá compró en el 84, cuando terminé el colegio, y él decía que nunca iba a comprar un video porque no tenía la calidad del cine, porque nosotros veíamos películas en 16 mm, y tenía razón. Pero vio mi entusiasmo y me compró, y me acuerdo que me iba a los coreanos y habían distintos modelos de cámaras y existían los videoclubes, ya había un movimiento consolidado, aunque no era muy popular ni barato, pero era ya accesible.

Creo que de 1980 a 1990 el tema del video creció de manera... cada seis meses venían cosas nuevas. Ya era el boom, se grababan los acontecimientos sociales en eso y nosotros utilizábamos ese mismo formato para hacer sus cortometrajes.

Una cosita que yo no me acuerdo en qué año, pero Augusto Gallegos tenía una productora con Evanhy, y creo que ella tenía un programa en Canal 9 y Gallegos se empezó a comprar cámaras y era su productor, e hizo también alguna ficción sobre la historia de cómo se encontró la imagen de la virgen de Caacupé.

Lo que pasa es que se mezcla mucho ya. A partir del 87, 88 hay que siempre consultar las fuentes para saber las fechas porque se hicieron muchas cosas paralelas. Como, por ejemplo, Hugo Gamarra también una vez en tres días grabó una obra que estaba en el Arlequín, *Las troyanas*, entonces no sé cómo fue que el Arlequín le propuso a Hugo filmar eso y él filmó, no me acuerdo si era una cámara o tres cámaras, pero sé que tardó como tres días para filmar, que sólo creo que José Luis Ardissonne sabe, quien hizo también una versión de *La muerte de un viajante*, que fue en el 89 o algo así, en video, que fue en exteriores. Pero *Las troyanas* sí fue teatro grabado.

Entonces en el 87 surgió este festival que me acuerdo que siguió hasta el 88 y el 89, pero en el 88 nació la revista "New magazine", cuyo director y creador era Edward Bogado, creo que en el 87 ya surgió esta revista, porque me acuerdo que me fui con Bogado a la nota que fue en Canal 13 cuando se pasó *Presos*. Esa revista organizó un festival en el Centro Cultural Paraguayo Americano, que fue el primer festival así que tuvo muchísima difusión, que fue en el Teatro de las Américas, durante tres días también, y donde había como una cosa más al estilo Hollywood, más aparatosa, de que vos tenías que participar, llenar una ficha, tenías que cumplir ciertos requisitos. Me acuerdo que lo del "Juan de Salazar" era como que más chiquito, más entre casa, y tenía mucha gente, el otro era más formal y más Hollywood, ya tenía auspiciantes, ya era el teatro lleno...

- **¿Vos participaste?**

- Sí, con *Espejos*, en el 88, y ahí fue la primera vez que vi un trabajo de Bernardo Ismachoviez, vi *Mi sueño no tiene sitio* de él, y vi también *Caños*

de Marilyn Maciel, y vi también varias cositas. Y para ese festival hice *Espejos*, que rescataba elementos de *Presos* y era un material de más o menos 8 minutos, que era con un solo actor y un poquito más político, entre comillas. Fue maravilloso, ahí sí que fue una cosa donde aparecíamos en revistas, se transmitían los resultados de la premiación, eso sí que fue súper aparatoso. Fue tan aparatoso que incluso el primer día, antes de pasar los cortos nacionales, que dijeron que las películas se iban a estrenar en Metro Goldwin Meyer Paraguay no sé qué, y fue un golpe tan fuerte porque era tan increíble que después nuestro cortito, pobrecito angá, re under así, editado a mano... Y fue un festival importante porque me acuerdo que en el caso de Bernardo, por ejemplo, que la música de su film le hizo Luis Szarán, fue también la primera vez que yo, de pura casualidad, usé un músico original, en el sentido de música original, con René Ayala. Y para mí también fue un tema como que muy fuerte, porque la verdad que yo en ese momento hacía sin asumir que entraba en competencia, tenía tanta ansiedad de hacer y era tan sin pensar...

- **¿Había premiaciones en ese festival?**

- En el anterior, en el 87, también se dieron como ciertas menciones...

- **¿Vos ganaste como mejor director en el 87?**

- Sí, y no me acuerdo quién ganó por el mejor corto, pero sé que Mani quitó un premio y yo también.

- **¿Quiénes se iban a esos festivales?**

- Sobre todo jóvenes. Y en el 88 fue una cosa increíble, ahí todo el mundo... La verdad es que era algo nuevo y que se haga ficción acá era algo nuevo y también fue muy apoyado porque organizó "New Magazine", entonces Edward tenía muchos contactos por los medios y se publicitó muchísimo. Y *Espejos* ganó creo que 8 premios de los doce que había. Y me acuerdo incluso que *Mi sueño no tiene sitio* creo que ganó cuatro premios. Y me acuerdo de un comentario que hizo Jesús Ruíz Nestoza, por el tema de que *Espejos* había ganado mejor dirección, mejor guión, mejor actor, mejor corto, pero no quitó mejor película, entonces el comentario explicaba cómo la suma de los partes no da el total, como *Mi sueño no tiene sitio* había ganado mejor película. Y me acuerdo que terminé un día después de la fecha tope, porque tuve problemas con el equipo, y le llamé a los organizadores y les dije que no iba a presentar y ellos me dijeron que me esperaban. Entonces Bernardo, cuando se enteró que yo igual participé, se enojó y le dijo al jurado que no era justo, y se armó un revuelo...

- **Ya era pura competencia...**

- Fantástico era.

- **¿Y ese año se hizo otra vez en el Juan de Salazar? ¿Y participaste con *Espejos* otra vez?**

- Sí, pero no presenté *Espejos* porque nunca presentaba dos veces la misma cosa. En el 88 ya empecé a trabajar en Alta Producciones, en realidad no se llamaba todavía así, era una productora que compró Pata, la productora de Carlos González Brun, y él me dio la posibilidad a mí de

editar algo en U-Matic, y yo venía trabajando mucho tiempo haciendo pasantías con David Pérez Munier, que era el esposo de Suana Ibañez Rojas, la que hacía "Buenas tardes Susana" en Canal 9. Y él me enseñó más o menos a montar el U-Matic. Y él tenía una productora- que en realidad era una cámara y un casetero, él y el asistente- y me dijo que si tenía un proyecto, me iba a apoyar con la cámara, entonces armé un proyecto hiper ambicioso y complicado que se llamó *Todos conocemos el final*, en el 88 para el festival del "Juan de Salazar", que era con Mimo Lucho. Era complicado, hasta ahora yo me pregunto cómo pude haber hecho eso, porque yo no tenía conciencia de que tenía que haber división del trabajo, nada, yo hacía la producción, armaba todo, le llamaba a los actores para que vengan y David me daba como espacios muy limitados para el uso de la cámara, tenía que ser súper organizado con el trabajo. Me daba, por ejemplo, dos horas de cámaras, y me avisaba un día antes, y tenía que organizar a toda la gente en esas dos horas y grabar durante ese tiempo. Tenía que ser muy rápido todo, muy organizado, y además era una película hiper complicada porque era puro escenografía, todo muy armado, muy elaborado. Para mí fue una de mis peores experiencias a nivel de resultado, porque fue horrible, fue una cuestión muy personal con ese corto y quizás como que esperaba mucho más y cuando vi el resultado final me dio así como un bajón. Pero fue la primera vez que trabajé en un formato industrial, en U-Matic, en el 88. Y el festival siguió en el 89, o en el 90, pero no sé si participé en el 89, y siguió en el 90 porque ahí yo presenté "La clase de órgano".

- **Pero no contaste lo que pasó en el 88.**

- El festival del "Juan de Salazar" del 88 no era ya competitivo, no había premios, nada, era una muestra nomás. Creo que el tema surgió a partir de que en ese año fue lo de "New magazine", que fue competitivo y ya fue muy fuerte para todos, entonces era como que...

- **¿Y en el 89 sigue el festival del Juan de Salazar?**

- Eso no me acuerdo luego.

- **Quiere decir que dos años nomás duró lo del "Juan de Salazar".**

- Tres años. Yo me acuerdo que fueron tres años, en el 87, en el 88, no sé si se hizo en el 89, o al menos no presenté nada, y en el 90 presenté "La clase de órgano". Capaz que hubo en el 89 y yo no presenté nada. Y después no me acuerdo más de ese festival. Creo que hubo otro festival de "New Magazine" pero ya mucho después, pero no como el otro.

Fue una época maravillosa porque era como que todo ese movimiento, a partir de los festivales y a partir de que la gente tenía dónde pasar sus materiales, todo lo que se generaba a partir, que yo creo que es lo que generan ahora los festivales estudiantiles como "Génesis", que hace que los pendejos sepan que el año que viene habrá un festival y hacen algo para ese festival porque saben que sus materiales se van a pasar en él y van a haber premios. Todo lo que ese genera.

- **¿Por qué los 80 fueron importantes?**

- Porque surge el video por primera vez, era algo nuevo, era algo nuevo ficcionar algo, por eso le hicieron a Juanca una nota en el 87 por *Presos*,

porque era algo que nunca se vio, que tenía calidad, por más que estaba hecho en VHS, el formato ya no importaba, pero había tanta necesidad de verse reflejado, de ver cosas nuestras ficcionadas, entonces fue toda una mezcla de elementos que hicieron de que por eso los 80 sean un boom y un referente. Porque ahora, por ejemplo, vos ves "Génesis" y se transmite por Canal 13 pero no es lo mismo. Y es increíble como la calidad de los trabajos tampoco es lo mismo. Son muy básicos, no son muy buenos. Evidentemente los 80, por todo el contexto, el tema, por todo esa necesidad, por ser algo nuevo, todo eso se mezcló e hizo que crezca y haya un boom, y después...

Creo que también -no sé por qué- la temática era distinta. Era como mucho más experimental, y no te sabría decir por qué en esa época era tan así el video, o el lenguaje. Ahora como es más convencional... Te digo porque con Tana fuimos jurados en varios festivales y el 80 por ciento de los filmes giran en torno a las drogas, es ficción, pero es ese amigo que se droga y que se muere, tu mamá que se murió y todo es así y gira en torno a un contexto más cercano, más dramático y más que tiene que ver con la problemática juvenil o el existencialismo, pero no dentro del lenguaje experimental y dentro de un lenguaje más corriente. No sé por qué. Te puedo mostrar incluso material del 87 y te vas a dar cuenta de que era totalmente distinto.

#### **MARILIN MACIEL**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias en Asunción, el 1 de julio de 2000.

**- Usted actuó en las primeras telenovelas en nuestro país. ¿Cuándo empezaron, eran en video?**

- Empezamos en el 79, hicimos la primera telenovela en el Canal 9, cuando todavía era en blanco y negro. Fue *Magdalena de la calle*.

**- ¿Esa telenovela era en 8 mm?**

- No. Era ya en video, pero en blanco y negro.

**- ¿Quién la dirigió, quiénes participaron?**

- En la dirección estaba Silvio Martínez, que estaba en el canal. Nosotros hicimos una coproducción: teníamos productora con el canal, y nosotros podíamos una parte, pero fue todo paraguayo, actores, libreto de Rogelio Silvero, la preparación actoral era de Rudi Torga, en la producción estábamos mi hermana, yo y otra gente más. Eran todos los artistas que teníamos en ese momento y los mejores, estaba Graciela Pastor, Sara Giménez, era una lista de gente, todos paraguayos. Y lo hicimos en coproducción con canal 9... Y le gustó muchísimo a la gente... Filmábamos allá por los bajos, porque ella era de la Chacarita. Salió fantástico.

**- ¿Cuánto duró?**

- Tenía 25 capítulos. Era una vez a la semana.

- **¿Los equipos de video con los que filmaron, era los primeros?**

- Sí, eran los primeros, teníamos equipos buenísimos, los más nuevos.

- **¿Ya se había dejado el 8 mm?**

- El 8 mm ya se había dejado de lado porque en ese entonces.

- **¿Cuál fue la respuesta de la gente cuando se empezó a dar la telenovela?**

- Le encantó porque era verse a uno mismo.

- **¿Cuál era la trama?**

- Magdalena era una chica que vivía en los bajos con Sara Giménez, en una especie de prostitución. Pero después fue como rescatada del novio y después se casa, incluso entra en el Buen Pastor porque le hicieron una matufia, pero no porque ella lo hizo, pero después al final sale otra vez, porque ya se comprobó que no fue ella. Después había otra historia mezclada en esta que era la de la familia que estaba bien y Sara Giménez trabajaba en esa casa y ahí es donde yo entraba. Y después voy al Buen Pastor pero para ayudar a la Magdalena, ver un poco... Bueno, fue una trama muy linda, muy humana y muy real y muy nuestra. Y le gustó mucho a la gente porque se veían reflejados, y ellos querían que se continúe, y verse más. Entonces después pasó eso e hicimos otras telenovelas, y ya salía el Canal 13.

- **¿Pero por qué no continuó la telenovela?**

- Porque... no sé... porque los de la empresa no le dieron importancia. Y hasta hoy le dan mucha bolilla a la producción nacional.

- **Después hicieron otra telenovela...**

- Entonces se inauguró el Canal 13 y ahí ya era en colores, en el 81. En el 80 hicimos la preproducción de *Mi querido doctor* porque fue entre diciembre, enero y febrero. Empezamos en el 80 y terminamos en el 81. Entonces eso fue espectacular también porque vino, le invitamos a Arnaldo André, él vino con mucho gusto. Los equipos y esas cosas ya eran diferentes, eran más nuevos en los canales, entonces vino Sergio Fraga de la Red O Globo, para dirigir, y la producción siempre fue la nuestra. Y ya era en video en colores. Fue una telenovela que duró 20 capítulos, e hicimos casi toda la parte en Arnaldo primero porque él se tenía que ir, y después hicimos las demás tomas, terminamos.

- **Usted participó de los festivales de video que se hacían acá?**

- Sí, en el primer festival de video del "Juan de Salazar" participé, y mi corto *Caños* tuvo éxito en la parte de guión y la dirección actoral, que hice yo. Porque fue muy lindo el guión: contaba la historia de dos presos que hace rato querían entrar a un lugar a robar algo, y entonces ellos habían salido recién de la cárcel y ya estaban tramando de nuevo para robar. Entonces entraron en un caño grande y ellos sabían por dónde podían entrar, y se iban los dos. Y eso fue muy simpático porque fue todo en guaraní, la traducción se hizo en la parte de abajo. Eran Ramón del Río y Blas Alcaraz los dos presos. Y después se encontraron con una advertencia, una mujer

allí que era como la advertencia de la muerte, la encontraron en los caños. Y pasaban los ratones y todo eso. Y después ellos siguieron igual y no le hicieron caso al fantasma que encontraron ahí, y después empezó a tronar y por esa misma alcantarilla empezó a entrar el agua, y se fue llenando, llenando y se ahogaron. Y después los cuerpos aparecieron afuera.

- **¿Ese corto fue hecho en video?**

- Sí.

- **¿Para ese tiempo el video ya estaba instalado?**

- Sí, ya se hacían cosas, ya había equipos para vender, caros, muy pocos tenían, yo presté los equipos para hacerlo.

- **¿Qué opinión le merecen los realizadores de ahora?**

- Me parece que hubo desarrollo, incluso hay muchos jóvenes que hacen buenísimas cosas. Lo que se necesita es que nos den más bolilla, que nos ayuden más.

- **¿Cree que el trabajo de los realizadores de los 80 influyó en el trabajo de los realizadores de ahora?**

- No sé, creo que sí, porque se hicieron varios festivales, y ahí ya se van incentivando los muchachos, y ahora continúa porque hay varios festivales de jóvenes. Ahora tenemos donde estudiar y todo, pero antes no teníamos nada de nada, hacíamos porque queríamos hacer. Y ahora sí ya hay algunos lugares donde se va incentivando y enseñando.

## **ENTREVISTA AL PADRE JESÚS MONTERO TIRADO**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias en Asunción, el 29 de junio de 2000.

- **¿Cuáles son los recuerdos que tiene del Cine Club, cómo se formó aquí en el Paraguay?**

- Se formó vinculado a la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC), de la cual era miembro antes de venir acá, en España, y cuando vine acá me nombraron delegado de OCIC para Paraguay, e incluso estuve como secretario del primer congreso mundial, en Río de Janeiro...

- **¿En qué año fue eso?**

- Fue en el '75, cuando recién había llegado al Paraguay. Yo llegué en febrero y esto fue en mayo. Y, bueno, yo colaboré mucho en este campo en España, y al llegar acá vi la deficiencia que había en este campo, y organizamos en el Colegio Cristo Rey el Instituto de Cine para Niños, que era el Cine Club, que tenía los sábados por la tarde cine debate para adultos. El trabajo fundamental fue el trabajo para los niños. Era muy gratificante, es muy gratificante trabajar en este punto con los niños. En esa época el mundo de la imagen acá no estaba tan desarrollado. Hoy los niños tienen acceso a la imagen en forma mucho más popularizada, porque la televisión está llegando a muchos más hogares que los que por entonces

llegaba. Entonces existía solamente Canal 9 en blanco y negro, para pocos hogares. Ahora se extendió, como es sabido por todos. El objetivo del Cine Club era introducir al niño en los lenguajes de la imagen, con una capacitación crítica y creativa, de tal manera que ellos no sólo supieran leer la imagen, interpretar, poder descifrar en esos códigos que componen los audiovisual, donde la imagen supone un sustrato fundamental, sino que ellos fueran capaces de llegar a ese sentido crítico precisamente porque eran capaces de producir. Y en esa dirección se les enseñaba a ellos a participar activamente produciendo y haciendo películas. El proceso llevaba fundamentalmente tres años. En el primero se manejaba la imagen fija e imagen pintada. Se empezaba por imágenes en papel grande, muy grande y se terminaba en 35 mm para obligar al niño a distinguir lo que es precisamente el macro a lo micro y obligarle a la percepción de los elementos esenciales de una comunicación icónica. Simultáneamente se lleva el proceso de trabajar personal e individualmente a trabajar grupalmente, de manera que la producción terminara siendo de grupos. Y pasar de la imagen fija a la imagen narrada, es decir, a la narración por imagen, haciendo secuencias de imágenes. Entonces terminaban el curso del primer año narrando un cuento de su propia creación, todos con dibujos hechos en imágenes equivalentes a las diapositivas de 35 mm pero pintadas. Y proyectables de manera que podíamos ver en pantalla lo que ellos habían creado. En el segundo año se trabajaba la fotografía y ellos terminaban haciendo un reportaje de proyección social y de descubrimiento de la realidad con los ojos de la cámara. La cámara ve de distinta manera que el ojo humano, tiene unas potencialidades que enriquecen la visión humana. Y ellos iban captando eso. Se les enseñaba a fotografía y su trabajo terminaba siendo producido en diapositivas de transparencias también en forma narrativa. Ellos tenían que generar un reportaje, ya no era ficción como el año anterior, donde contaban algo de lo que veían con su propia manera de ver. E interpretaban y criticaban, presentaban su visión, su análisis. Y en el tercer año entrábamos en filmación, que entonces era en súper 8 porque era a lo único que teníamos por razones económicas, y por otra parte tenía pedagógicamente un valor muy importante. El 8 mm es muy pequeño y el trabajar, incluso motrizmente con el montaje súper 8, le obliga al niño a un proceso educativo de sus habilidades con una riqueza extraordinaria. Y entonces ellos hacían guión compartido en grupos, obviamente, y realizaban una película del propio guión que ellos habían elaborado. Es decir, se les llevaba desde la imagen fija, sola, a la imagen de narración, en filmación, de súper 8.

**- ¿De dónde traían los equipos?**

- Bueno, los conseguimos por razones de amistad y demás porque teníamos poco dinero...

**- Eran prestados...**

- Y comprados de España...

**- Le pregunto porque seguro fueron los primeros.**

- Sí, aquí no había material, era difícil. También trajimos las cámaras fotográficas de España, conseguí precio de mucho favor, y amigos que me regalaron.

**- En cuanto a la participación de los niños, según los informes se destacaba mucho la deserción de participantes de los cursos.**

- Sí. El grupo no era pequeño, lo que pasa es que empezaban ciento y pico y terminábamos a lo mejor con treinta y tantos. La deserción era alta para ser en tres años. Pero es explicable porque este trabajo tiene su belleza para el niño, su atracción, pero evidentemente es muy disciplinado, tiene su rigor, y exige que el niño haga esfuerzos a los que no está tan acostumbrado. Y, además, la competencia realmente fortísima del deporte, dedicar el sábado por la mañana o por la tarde a esto, renunciando al deporte, es muy fuerte para los niños, sobre todo en un proceso largo de tres años.

**- ¿Cuáles cree que son los frutos que tuvo el Cine Club de los años 70?**

- Evidentemente hubo casos extraordinarios como el de Juan Carlos. En general todos los que participaron en esto, que ahora ya están en distintos trabajos, todos han ido reconociendo después, incluso cuando los encuentro por la calle, que fue marcante para su vida el enseñarles a ver, a interpretar y a expresarse con el lenguaje de la imagen. Les dio mucha autonomía, personalidad, sentido crítico, una visión más profunda de la realidad, se acostumbran a ver de otra manera, y eso evidentemente les hace muy bien. Entonces los frutos han sido muchas personas concretas, y citamos a Juan Carlos porque se ha destacado y se ha dedicado a esto. Otros no, otros están en otras profesiones pero sé de profesionales de medicina, por ejemplo, a los cuales les ha sido muy importante todo esto.

**- Tuvo entonces el Cine Club una gran influencia en los realizadores que en los '80 se desarrollaron...**

- Sí, e incluso se notaba la diferencia en las aulas de los chicos que habían estado trabajando en esto, que asistían al Cine Club, de los otros, por su mayor creatividad, desarrollo de la imaginación, y sobre todo el entrenamiento que suponía poder expresarse de distintas maneras, porque había expresión verbal, de imagen, con sonido, es decir, manejaban distintos tipos de lenguajes y esto les daba una competencia mucho más rica para la comunicación que el aula tradicional.

**- Usted nunca se desvinculó del video, del cine...**

- No, yo sigo trabajando, no al mismo ritmo que entonces, porque la responsabilidad que tengo ahora, los trabajos que me han ido encargando, me obligaron a dedicar más tiempo, en este caso concreto, al Consejo Nacional de Educación, a la Reforma Educativa, políticas educativas, a la pedagogía más extendida, no sólo la pedagogía en torno a los lenguajes de la imagen, lo audiovisual. Pero evidentemente no estoy alejado, e incluso he profundizado más porque he estado yendo como profesor, cada dos años, a la Universidad Gregoriana de Roma, a dar cursos sobre lectura crítica y teoría de la imagen, que ha sido para mí un desafío muy importante. Era la primera vez que se habría esta materia en la universidad gregoriana y es relativamente original porque no hay cátedra de esto en muchas universidades, y era interdisciplinar porque sirve a distintas facultades ya que el tema de la imagen se maneja en distintas facultades. Y eso en un contexto donde el alumnado era internacional, yo tenía alumnos

de veinte tantos países, africanos, asiáticos, europeos, americanos, latinoamericanos, eso era muy enriquecedor y me llevó a profundizar aspectos que superaban lógicamente el trabajo de ciencias del cine.

**- ¿Cómo usted ve a los realizadores paraguayos de video de hoy?**

- Los veo con mucho entusiasmo, a ellos y a mí me entusiasma verles así. Creo que dado el contexto en el que nos desenvolvemos, muy empobrecido en términos generales, donde todo el mundo audiovisual, por parte de los actores creativos, de los productores, es muy reducido, por razones obvias, no hay mercados, no hay recursos, etc., bueno, estas son promesas muy importantes, y de hecho creo que sus aportes están siendo muy significativos.

**- ¿Cree que los aportes que dejaron los realizadores de los '80 influyen en los trabajos de los de hoy?**

- En algunos casos es evidente, en otros no sabría decir porque no conozco su formación desde pequeños.

**- Entonces el Cine Club sigue dando sus frutos hasta hoy.**

- Creo que sí, que ha hecho su trabajo. Interrumpimos el Cine Club porque logramos meter dentro del currículo normal la formación en comunicación social, primero en talleres y ahora entra incluso como asignatura, en el tercer ciclo. Y entonces es como que tenía menos vigencia. Y ahora volvemos a replantearnos porque el espectro de posibilidades de trabajo así mucho mayor y el trabajo con el currículo en el proceso normal de las escuelas no da suficiente para lo muchísimo e interesantísimo que se pueda hacer. En ese sentido, estamos renovando la recreación del plan DENI, plan de niños con la OCIC. He tenido conversaciones con el presidente de la OCIC para América Latina, Rolando Calle, ya hemos convenido, ya Maggi Ayala se va a hacer cargo de la delegación de la OCIC en Paraguay, estamos organizando todo eso, y vamos a restaurar el plan DENI con otros objetivos mucho más enriquecedores.

## **JOSÉ LUIS DE TONE**

Entrevista realizada por Diego Hernán Brom Attias.

**- ¿Cuáles son los antecedentes del video en nuestro país?**

- Fundamentalmente el costo. Paraguay tiene una industria no muy conocida en cuanto a cine. Desde la asunción al gobierno de Stroessner, el 4 de mayo de 1954, él contrata a realizadores argentinos para que se haga lo se llamó el noticioso nacional, un informativo que inicialmente era semanal y luego fue quincenal y ya en su última etapa, a fines de los 70, era trimestral o algo así. Y era un noticiario que se transmitía en todos los cines y su forma de financiamiento era muy simple: por cada persona que pagaba una entrada de cine, un porcentaje de eso era para el noticioso nacional. Si las entradas de cine costaban cien guaraníes, 80 eran para películas, 10 para impuestos, 5 para esta cosa y tres guaraníes eran para el noticioso nacional. Entonces en los años 60, con el advenimiento del video, el formato de video...

**- ¿En los 60?**

- Sí, a fines de los 60... No, perdón, fines de los 70. A mediados de los 70 comienza a haber formato de video. Aunque tengo entendido que en la UCA también antes Llorente, junto a un equipo donde estaba Tony Carmona, también hubo un equipo que llegó a usar cámaras de video para filmaciones de ritos ache guayakí. E incluso para implementar lo inmediato de poder ver dentro de la misma comunidad lo que se filmaba, ellos hicieron varios trabajos en video. Ese material creo que incluso existe, pero tienen en la UCA porque fue requisado en su momento cuando el proyecto *Marandú* fue reprimido, que creo que fue a principios de los 70... en el 74, 75, más o menos.

Luego ya con la incorporación del video en los noticieros televisivos, fundamentalmente en Canal 9, que se hacía en 16 mm y luego se pasa a video, entonces tiene más auge. Y en los 80 con Benjamín Fernández Bogado siendo director de noticiero, Ray Armele y Mani Cuenca y otra gente filman un documental que se llamó *Experimento psicológico*, que se presenta en un concurso en Corea, y ganan el primer premio que era de diez mil dólares y eso marca así un hito, un cierto auge también para el video. Pero en esos años se hacía también mucho cine, se usaba mucho el formato Súper 8 o 16 mm. Y durante todo el gobierno de Stroessner, hasta el 89, se hizo un cine de propaganda, de exportación de la dictadura, tanto documental como argumentalmente luego se hizo *Cerro Corá* y *Kapanga*.

En video en los años 80 surge también una generación más joven, como es el caso de Juan Carlos Maneglia, que usan el VHS y hacen trabajos más experimentales. También en los 80 comienza MTV, que genera una influencia muy grande hacia lo que son los videos musicales y eso también llega a Paraguay y tiene -en forma underground más que nada- gente que trabaja en ese tema.

**- ¿Por qué elegiste cine y no video para tu investigación?**

- Y porque preferí limitarme al formato de celuloide, no al electrónico. También Hugo Gamarra hace un cuento de Osvaldo González Real, que filma en la plaza Uruguaya utilizando los equipos de Canal 13 de una pulgada, pero el resultado fue así técnicamente muy adecuado, porque como no conocían el manejo del equipo, *Marcelina* tengo entendido que era el cuento, e intentaron ellos también difundirlo a nivel internacional pero tenían muchos problemas en el tracking, por sobre todo había momentos en los que no lograban estabilidad en la imagen y tuvieron muchos problemas técnicos.

**- Hiciste video...**

- Yo estudié televisión y cine del 85 al 86. En Estados Unidos hice algunas cosas en video y en también en formato cine, pero nada de lo que me pueda sentir orgulloso...

**- ¿Participaste de festivales?**

- No. Había los festivales que hacía la revista Video New Magazine...

**- ¿Qué recordás de ese festival?**

- Yo no me fui creo que a ninguno de esos festivales. No asistí a esos. Creo que cuando se hizo el primero yo no estaba acá, y después a los años siguientes no asistí a las ediciones de los festivales de video. Pero por lo que leí hay materiales interesantes.

**- ¿En la actualidad participaste de algún festival?**

- El año pasado hice un documental sobre Erika Milee, con Mani Cuenca, en homenaje a Erika, pero tampoco no es nada importante en cuanto a lo visual, es más una cuestión de rescate documental que es el área que me interesa.

**- ¿Conocés el trabajo de los últimos realizadores, como periodista? ¿Y creés que hay una influencia de la generación de los 80 en esta generación?**

- Yo estuve cuando se hizo el concurso este que el premio se entregó en el Palacio de Gobierno, creo que fue hace tres años, y me pareció lamentable el nivel. O sea, por ejemplo Marcelo Matinessi tiene un estilo y una temática que me parece que es muy interesante, pero en general creo que hay mucha pobreza en lo que se está produciendo. Casos muy artesanales o muy poco creativos. Aparte, si bien hay medios o hay estudios donde se puede trabajar, no hay un incentivo y es muy caro el formato cine y video y entonces no hay ayudas, no hay incentivos, los propios canales no se esmeran mucho, tampoco en incentivar este tipo de expresiones... y no tienen una salida muy grande. Es necesario contar con una legislación que ayude al crecimiento del audiovisual en el Paraguay.

## II. LA CINEMATOGRAFIA PARAGUAYA POR FECHAS.

Se incluye una lista de películas de ficción de producción nacional, coproducción con otros países o bien que en sus créditos o argumentos existan componentes que guarden alguna relación con el Paraguay.

- ▶ -1933 **La campaña del Chaco** (Bolivia). De Juan Peñaranda Michín. Filme sobre la Guerra del Chaco. Largometraje. Mudo.
- ▶ -1933/35 **Infierno verde o La Guerra del Chaco** (Bolivia). De Luis Bazoberry. Mudo.
- ▶ -1933/36 **Alerta** (Bolivia). de Mario Camacho. Filme inconcluso sobre la Guerra del Chaco. Mudo.
- ▶ -1935 **Alas sobre el Chaco** (EE.UU.). De Christy Cabanne. Filme sobre la Guerra del Chaco producida por el sello Paramount. En Español. 35mm.
- ▶ -1937 **Paraguay, tierra de promisión** (Argentina). Dirigida por James Bawer. Guión: Remberto Giménez. Con un actor de radioteatros apellidado Fromiguet y Maruja Pacheco Huergo.
- ▶ -1939 **Prisioneros de la tierra** (Argentina). De Mario Soffici. Filme rodado supuestamente en los yerbales de Encarnación que contiene referencias sobre el Paraguay. Guión: Ulises Petit de Murat y Darío Quiroga. Con Francisco Petrone, Ángel Magaña, Homero Cárpena, Roberto Fugazot, Eliza Galbez, Raúl Lange, Pepito Petray, Félix Tortorelli, Manuel Villoldo, Eladio Martínez y José Gola.
- ▶ -1943 **Tres hombres del río** (Argentina). De Mario Soffici. Una parte del rodaje se realizó en Paraguay. Con Juan José Miguez, Agustín Irusta y Elisa Galvé. Se filmó en Misiones Argentina, sobre la base de cuentos de Horacio Quiroga.
- ▶ -1944 **Su mejor alumno** (Argentina). De Lucas Demare. Con Enrique Muiño y Ángel Magaña. Referencia a la Guerra contra la Triple Alianza.
- ▶ -1945 **En el corazón de América**. De Federico Riera.
- ▶ -1952 **Las aguas bajan turbias** (Argentina). De Hugo del Carril. Con Hugo del Carril, Adriana Benetti, Pedro Laxelt, Raúl del Valle y Gloria Fernández (en el personaje de la paraguaya).

- ▶ -1954 **Asunción de Alfredo Stroessner.** Corto. Primer filme en color de producción nacional.
- ▶ -1955 **Codicia** (Coproducción argentino-paraguaya). De Catrano Catrani. Con Jacinto Herrera, Sarita Antúnez y Guillermo Battaglia. 35 mm. Blanco y negro. Música de Herminio Giménez.
- ▶ -1956 **El último perro** (Argentina). De Lucas Demare. Con Hugo del Carril, Nelly Meden, Nelly Panizza y Jacinto Herrera. 35 milímetros.
- ▶ -1957 **El trueno entre las hojas** (Coproducción argentino-paraguaya). De Armando Bo. Guión de Augusto Roa Bastos (basado en su texto homónimo). Con Isabel Sarli, Armando Bo, Ernesto Báez, Carlos Gómez y Rafael Rojas Doria. Productor local: Nicolás Bo. Blanco y negro. 35 milímetros.
- ▶ -1958 **La sangre y la semilla** (Coproducción argentino-paraguaya). De Alberto Dubois. Largometraje. Guión: Augusto Roa Bastos basándose en el argumento *Raíces de la aurora* de Mario Halley Mora. Con Ernesto Báez, Romualdo Quiroga, Olga Zubbarri, Carlos Gómez, Alejo Vargas, Sara Giménez. Productor paraguayo: Benjamín Bogado. Blanco y negro. 35 milímetros.
- ▶ -1958 **Alto Paraná** (Argentina). De Catrano Catrani. Con Ubaldo Martínez, Carlos Gómez, Herminio Giménez, Nelly Dugan, María Aurelia Bissuti, Jorge Hilton y Jorge Sobral. Argentina. Color. Filme basado en los cuentos de Belmiro Ayala Gauna. 35 milímetros.
- ▶ -1958 **Sabaleros** (Argentina). De Armando Bo. Guión: Augusto Roa Bastos. Con Isabel Sarli y Armando Bo. 35 milímetros.
- ▶ -1959 **Aquello que amamos** (Argentina). De Leopoldo Torres Ríos. Con Lautaro Murúa, Aída Luz y Carlos Gómez. 35 milímetros.
- ▶ -1960 **Choferes del Chaco / Hijo de hombre** (Argentina). De Lucas Demare. Guión: Augusto Roa Bastos (basado en su texto homónimo). Con Olga Zubarry, Francisco Rabal, Jacinto Herrera, Ernesto Báez, Carlos Gómez y Carlos Estrada. 35 milímetros. Blanco y negro.
- ▶ -1960 **Shunko** (Argentina). De Lautaro Murúa. Guión: Augusto Roa Bastos. Con Carlos Garay, Ángel Greco, Fanny Oliveira, Martha Roldán, Graciela Vera. Adaptación de la novela de Jorge Avalos. 35 milímetros.

- ▶ -1961 **La burrerita de Ypacaraí** (Coproducción argentino-paraguaya). De Armando Bo. Con Isabel Sarli, Armando Bo, Carlos Gómez, Luis Alberto del Paraná, Sara Giménez y Matías Ferreira Díaz. Producida por Armando Bo (Argentina) y Tomás R. Salomoni (Paraguay). 35 milímetros. Color. Primera película hecha con el sistema cinemascope en el país.
- ▶ -1961 **Don Frutos Gómez, comisario** (Argentina). De Rubén Cavalloti. Continuación de Alto Paraná. También basado en los cuentos de Belmiro Ayala Gauna. Con Carlos Gómez y otros. 35 milímetros.
- ▶ -1961 **Propiedad** (Argentina). De Mario Soffici. Con Carlos Gómez y otros. 35 milímetros.
- ▶ -1962 **Misión 52** (Argentina). De Mario Lugones. Con Olga Zubarry, Lautaro Murúa, Ricardo Castro Ríos y Carlos Gómez. 35 milímetros.
- ▶ -1962 **Alias Gardelito** (Argentina). De Lautaro Murúa. Guión: Augusto Roa Bastos. Adaptación de la novela de Bernardo Kordon. Con Alberto Argibay, Tonia Carrero, Lautaro Murúa, Nora Palmer y Walter Vidarte. 35 milímetros.
- ▶ -1962 **El terrorista** (Argentina). De Daniel Cherniavsky. Guión: Augusto Roa Bastos, Tomas Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky. 35 milímetros.
- ▶ -1962 **El último piso** (Argentina). De Daniel Cherniavsky. Guión: Augusto Roa Bastos. Adaptación de la novela de Jorge Mascianskioly. 35 milímetros.
- ▶ -1963 **Ratas de América** (Francia con coproducciones locales). De Jean Gabriel Albicocco. Filmada en Bolivia, Chile, Paraguay y Perú. Con Charles Aznavour y Marie de Laforet. Pequeñas participaciones de Sara Giménez, Zuni Joy, Matías Ferreira Díaz, Richard Badduh y otros. El productor paraguayo fue Tomás R. Salomoni. El filme fue estrenado y se exhibió 5 días, retirado luego de cartelera "por orden superior". Color. Cinemascope. 35 milímetros.
- ▶ -1963 **La Boda** (Coproducción hispano-argentina). De Lucas Demare. Guión: Augusto Roa Bastos. Con Manuel Alexandre, Mercedes Barranco, Conchita Bautista y Graciela Borges. Adaptación de la novela homónima escrita por Ángel María de Letra. 35 milímetros.
- ▶ -1964 **Dos Quijotes sobre ruedas** (Argentina). De Emilio Vieyra. Con Julio Aldama, Vicky Buchino, Carlos Carella, Alfonso De Grazia, Susy Leiva, Alberto Olmedo, Jorge Sobral y Carlos Gómez. 35 milímetros.

- ▶ -1964 ***El demonio de la sangre*** (Argentina). De René Mugica. Guión: Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez. 35 milímetros.
- ▶ -1965 ***Convención de vagabundos*** (Argentina). De Rubén Caballoti. Con Ubaldo Martínez, Carlos Gómez (última película en Argentina del actor) y Palito Ortega. 35 milímetros.
- ▶ -1966 ***Castigo al traidor*** (Argentina). De Manuel Antín. Guión: Augusto Roa Bastos, basado en su propio cuento *Encuentro con el traidor*. 35 milímetros.
- ▶ -1967 ***Ya tiene comisario el pueblo*** (Argentina). De Enrique Carreras. Guión: Augusto Roa Bastos. Con Ubaldo Martínez, Niní Marshall y Jorge Cofrone. 35 milímetros.
- ▶ -1969 ***Fuego*** (Argentina). De Armando Bo. Con Isabel Sarli, Armando Bo, Alba Mujica y Oscar Valicelli. Filmada en Alto Paraná (Cataratas, Ciudad Presidente Stroessner, Pto. Franco). 35 milímetros.
- ▶ -1969 ***El pueblo*** (Paraguay). De Carlos Saguier (hecha en 16mm). Mediometraje. Blanco y negro.
- ▶ -Década del 70 ***En domingo*** (Rusia). Guión y dirección de Galia Giménez. Corto basado en la obra de Anton Chéjov. 35 milímetros. Color. Duración:10 minutos.
- ▶ -1973 ***Calixto Sosa*** (Paraguay). Corto con dos versiones: una en 16 milímetros, blanco y negro, dirigida por Carlos Flores y Oscar Torrents; y otra en súper 8, color, dirigida por Leonardo Miño. Ambos trabajos están basados libremente en un relato de Mario Halley Mora y se realizaron para la asignatura técnica y estética del cine, a cargo del padre Jesús Montero Tirado, perteneciente a la carrera Medios Modernos de Comunicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica.
- ▶ -1977 ***La voluntad de un pueblo*** (Paraguay). De Guillermo Vera y Ladislao González. Película de 45 minutos realizada en 35 milímetros. El filme intenta mostrar un cierto paralelismo entre el Gral. Benardino Caballero y el Gral. Alfredo Stroessner. Color. Otros cortos realizados por Vera desde 1955 hasta 1977: Luna de miel en el Paraguay, La casa y la perdiz, La pesca del dorado, Zafari en Paraguay, Represa de Acaray, Paraguay, tierra de progreso, Estampa de Asunción, Oikove Don Bosco, Crisol de Gloria.
- ▶ -1978 ***Cerro Corá*** (Paraguay). De Guillermo Vera. Asistente de dirección: Manuel Argüello. Con Roberto de Felice (Mariscal López) y Rosa Ross (Madame Lynch). Costo

US\$ 600 mil. Producción: Ladislao González. Color. 35 milímetros.

- ▶ -1978 ***Dies irrae (La venganza)*** (Rusia). Dirección: Galia Giménez. Guión: Augusto Giménez. Duración: 15 minutos. 35 mm. Color. Thriller político. Actores rusos y latinoamericanos. Versión original en ruso doblada al castellano.
- ▶ -1979 ***Escalera*** (Paraguay). Corto experimental de 20 minutos realizado en 8 milímetros por Beatriz Quiroz de Pompa.
- ▶ -1979 ***Vieja moralidad*** (Rusia). Guión y Dirección de Galia Giménez. Duración: 30 minutos. 35 milímetros. Color. Drama en castellano filmado en Georgia (Cáucaso).
- ▶ -1979/80 ***El Beso*** (Paraguay). De Beatriz Pompa. Corto de 20 minutos realizado en 16 milímetros que centra su relato sobre la leyenda de Jasy Jatere.
- ▶ -Década del 80 ***Los corruptores da frontera.*** (Coproducción argentina-brasileña). De Teo Koffman. Rodada en nuestro país. Con Rose Marie Boggino, Juan Carlos Cañete, Graciela Cánepa y otros.
- ▶ -1980 ***El deseo de Pigmalión*** (Paraguay). De Hugo Gamarra. Corto ficción en 16 milímetros para su tesis en la Universidad de Texas, EE.UU.
- ▶ -1980 ***Imagineros*** (Paraguay). De Gregorio López Grenno. Corto en súper 8 milímetros que trata sobre las obras del santero Rodríguez.
- ▶ -1981 ***De barro y fibra de coco*** (Paraguay). De Gregorio López Grenno. Corto en súper 8 milímetros que trata sobre los artesanos de la *Compañía 21 de Julio* de Tobatí.
- ▶ -1981 ***Kapanga*** (Brasil-Paraguay). de Guillermo Vera. Con la codirección de Agenor Alves. La cinta trata de la vida de los mensúes en los yerbales del Alto Paraná, quienes concurren a un prostíbulo de la zona.
- ▶ -1981 ***La pantera desnuda*** (Brasil). Película de corte erótico con algunas tomas realizadas en el territorio paraguayo.
- ▶ -1982 ***Sendero de esperanza - Tupasy Caacupé.*** (Coproducción hispano-paraguaya). De Lázaro Ochoa. Guión de José Manuel Gómez y Méndez. Con Rosa Suansez y otros. Productores en Paraguay: Edward y Richard Baddouh y Adolfo Biedermann. Largometraje. Color. 66 minutos. 35 mm.

- ▶ -1982 **Vicios de mujer / Iván el brujo / Un paraguayo en apuros.** (Coproducción hispano-paraguaya) Todas las películas pornográficas rodadas en San Bernardino y locaciones del interior (a lo largo de la Ruta II). Se realizaron con los mismos decorados y equipos técnicos, actorales y de producción que *Tupasy Caacupé*, bajo la dirección de Lázaro Ochoa. De día trabajaban con *Sendero de Esperanza* y por la noche, a escondidas, hacían las películas eróticas.
- ▶ -1982 **Noches Paraguayas** (Brasil). De Aluysio Raulino. No fue exhibida en Paraguay.
- ▶ -1987 **Guerra do Brasil** (Brasil). De Silvio Back. Largometraje sobre la Guerra contra la Triple Alianza.
- ▶ -1987 **La bailanta** (Coproducción paraguayo-argentina). Filmada en ambos países.
- ▶ -1988/89 **Fabricaciones** Corto filmado en 8 milímetros realizado por un taller de cine dictado en el Centro Cultural Paraguayo Alemán, dirigido por María Luise Alemann. Montaje: Juan Carlos Maneglia.

#### PELICULAS INCONCLUSAS:

- ▶ **Zama** (Argentina): De Nicolás Sarquis. Con fotografía de Carlos Saguer. 35 milímetros.
- ▶ **El amante inoportuno** (Paraguay): De Agustín Royg. Guión: Armando Rubín. Con Irma Royg, Alexis Casco Pane y Armando Rubín.
- ▶ **Arribeño del norte** (Paraguay): De Hugo Gamarra. 16 milímetros.
- ▶ **Mis noches sin tí** (Paraguay): Anunciada, pero nunca filmada.
- ▶ **Boquerón** (Paraguay): De Guillermo Vera. 35 milímetros. Color.
- ▶ **Adiós a mi valle** (Paraguay): De Agustín Royg. Con Rafael Rojas Doria, César Álvarez Blanco y la participación de Luis Alberto del Paraná. El proyecto quedó inconcluso por problemas técnicos.

#### EL CINE DESDE LOS 90 HASTA HOY

En 1993, como tesis final en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, de Cuba, Andy del Puerto presenta su cortometraje titulado "No somos tan malos", de 14 minutos de duración, en 35 mm, color, que participó de festivales de cortos en Europa y América.

En septiembre de 1994 se estrena, en el Cine Guaraní, "Miss Ameriguá", una coproducción sueca-chilena-paraguaya, bajo la dirección de Luis Vera, realizador chileno. La producción en Paraguay estaba a cargo de Pascual Rubiani, Oscar Elizeche, Enrique Hellmers, Pablo Jara, Enfoque Audiovisual y Film Teknik, de Suecia.

"Miss Ameriguá" transcurre en Ameriguá (Aregua) en un día en que se debe elegir a la miss del lugar. Venganza política de por medio, rencores contra un viejo general: el guión, mezcla de elementos surrealistas y costumbristas, fue escrito por el mismo director y el periodista Andrés Colmán Gutiérrez. Actuaron en la película Sonia Marchewska, Jesús Pérez, Héctor Silva, Miriam Sienra, Ramón del Río, Carlos Cristaldo, Jorge Báez, Beto Ayala, Graciela Cánepa, Raquel Villar, Ayesa Frutos, Carlos Gómez, Graciela Martínez, Blás Alcaráz y Norma Cudas, entre muchos otros.

Esta película fue realizada con un reparto conformado íntegramente por actores paraguayos. Participó en varios festivales internacionales.

En 1996 Marcelo Martinessi presenta "Besa-me", corto de 8 minutos en blanco y negro, 16 mm, filmado íntegramente en Nueva York.

"El toque del oboe" fue la primera película del MERCOSUR, coproducida por Brasil y Paraguay. Fue dirigida por Claudio Mac Dowell, quien también escribió el guión junto a Joaquim Assis. Se preestrenó en Paraguay en el cine Premier en octubre de 1998. La fotografía estuvo a cargo de Toca Seabaa y contó con la actuación del brasileño Paulo Betti, Mario Lozano, Arturo Fleitas, Leticia Bota (argentina), Graciela Cánepa, Miriam Sienra, Mirta Mazó, entre otros.

Es una producción de Imagian Producoes, Rio Filme y Quanta (todas de Brasil) y Ara Films, de Paraguay.

Sinopsis: un hombre llega a un pueblito del interior del país a morir. Allí encuentra un pueblo muerto que, en contraste, le da sentido a los últimos días de su vida.

"Os matadores", cuyo director es Beto Brant, fue hecha en la frontera que divide al Brasil del Paraguay, y en Concepción. Fue estrenada en Brasil en 1996.

En 1997 Maneglia-Schémbori filma "Amor-basura", en 35 mm, con un equipo formado íntegramente por paraguayos, a excepción de la directora de fotografía, que era argentina. Este corto fue filmado con una cámara de 35 mm que era utilizada para los noticieros nacionales, mencionados precedentemente. Debido a problemas técnicos, "Amor-basura" recién pudo terminarse en enero de 2000.

En noviembre de 1998 filman "Horno", en 16 mm color, corto que fue revelado en Los Ángeles.

En 1999 se estrenan en Nueva York, como resultado de una estadía de estudios en el New York Film Academy, "Say yes" de Juan Carlos Maneglia, de 7 minutos de duración, y "Extraños vecinos" de Tana Schémbori, de 8 minutos de duración.

Ambos cortos fueron filmados en 16 mm, blanco y negro.

En 1999 Gabriela Zucolillo presenta "Random fragments", corto en 16 mm, blanco y negro, resultado de su estadía en el New York Film Academy, siendo así la cuarta paraguaya que se especializa en la ciudad norteamericana.

**FUENTE:** *Cine al día. Una monografía del séptimo arte.* Fascículos coleccionables del Diario El Día. Pág.: 129/136.

**III. PROGRAMAS DE LOS FESTIVALES DE VIDEO REALIZADOS  
DURANTE LA DECADA DEL 80.**







































**IV. RECORTES PERIODÍSTICOS DE LOS FESTIVALES DE VIDEO DE LOS 80.**















