SHUPIHUI

al servicio de los agentes pastorales

- Historia, Servilismos y Grandezas del Cine Amazónico.
- La Aventura del Etnocine.
- Lenguaje Cinematográfico y Liberación en la Amazonía.

ceta

18

SHUPHUI

Revista trimestral del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía

Vol. VI Abril - Junio 1981 No. 18

En este número, colaboración especial de la CINEMATECA DE LIMA.

Director: Joaquín García Sánchez.
Secretaria General: Bibiana Daigle Pelletier.
Consejo de Redacción: Antonio Aladro, Gastón Harvey, Jaime Regan, Jesús Carballo, Rosa María Zumarán, Jesús Víctor San Román, José María Arroyo, Basilio Mateos.
Colaboradores: Maximino Cerezo, Róger Rumrill, Alberto Chirif, Juan Marcos Mercier, Carlos Dávila, Francoise Barbira, Alberto Pontoni, Gastón Villeneuve, Francisco García, Guido Pennano, César Villanueva, Alejandro Camino.
Administración: Julia Ramírez y Marta Pinedo.
Documentación: Alejandra Schindler.
Composición IBM: María Isern y Carmen G. de Ponce.
Corrección de Pruebas: Manuela Chuquizuta.
Montaje: Humberto Ampuero.
Offset. Madinson Flores.

Edita: Publicaciones CETA.
Imprime: Talleres del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
Redacción y Administración: Putumayo 355, Teléfono: 23 - 3552, Iquitos, Perú.
Suscripción:
PERU. 3,000 soles.
AMERICA LATINA. $ 15.00.
ESTADOS UNIDOS. $ 18.00.
EUROPA. $ 20.00.

Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía
BIBLIOTECA
Iquitos — Perú

SHUPIHUI

CONTENIDO

Presentación

1. **TEMAS**

Presencia de la Amazonía en las Imágenes del cine Peruano, *Desiderio Blanco* 153
Historia del Cine en Iquitos y en la Región, *Joaquín García* 173
Apuntes para un trabajo sobre el Cine y la Amazonía, *Rogelio Llanos* 183
La Selva vista a través del cortometraje peruano, *Francisco Adrianzen* 189
Selva y Cine Peruanos, *Armando Robles Godoy* 195
Entrevistas a Werner Herzog, Nora de Izcue y Ricardo Fleiss 199
Integrati-non integrati: una aproximación al cine antropológico en la Amazonía Peruana, *Alejandro Camino* 213
Filmografía de la Amazonía Peruana 223

2. **DOCUMENTOS**

Demandas de los Cocamillas 239
Pronunciamiento de la Federación Campesina de Maynas 245
Denuncia de la Comunidad Nativa "Sepahua" 250
Cronología de las acciones del Frente de Defensa del Pueblo de Loreto 252

3. **TEXTOS Y GLOSAS**

La cinematografía social y el cine antropológico, *Carlos Dávila* 265
Dos Fragmentos de guiones cinematográficos 273

4. **AL RITMO DE LA NOTICIA**

5. **BIBLIOGRAFIA**



CINE Y SELVA

EL cine es por esencia un lenguaje, una manera de expresar ideas, interpretar objetos y gentes, de relatar experiencias. A lo largo de casi setenta años, casi desde sus mismos orígenes, el séptimo arte se ha paseado por la selva registrando paisajes, hombres y acontecimientos. El acento y los ángulos de mira han sido diversos, conforme a la dirección de los intereses económicos y políticos de los grupos dominantes. Es decir: a través de las más o menos serias producciones cinematográficas, desde los primeros balbuceos hasta los montajes sofisticados de la actualidad, puede leerse con claridad el proceso histórico, con muchas sombras y escasas luces, de una región original en todas sus dimensiones.

En este número SHUPIHUI se propone recoger la experiencia cinematográfica con la mayor fidelidad posible al pasado, señalando algunas alternativas para el futuro inmediato. El celuloide es la fuerza de mayor poder de influencia en el audiovisual hombre contemporáneo, y no es posible establecer vínculos con los hombres del Perú y del mundo sino es a través de este recurso de masas.

Por eso convocamos a nuestras páginas a connotadas personalidades de la comunicación y de la cinematografía, a fin de que sean parte también del amplio movimiento de defensa de las tierras y los pobres de la selva, cuya palabra transida de angustia debe llegar a los ojos y al corazón del mundo entero.

Reconocemos que los Medios de Comunicación Social son factores de comunión y contribuyen a la integración latinoamericana, así como a la expansión y democratización de la cultura; contribuyen, también al esparcimiento de las gentes que viven especialmente fuera de los centros urbanos; aumentan las capacidades perceptivas por el estímulo visual-auditivo, de penetración sensorial.

No obstante los aspectos positivos señalados, debemos denunciar el control de estos Medios de Comunicación Social y la manipulación ideológica que ejercen los poderes políticos y económicos que se enpeñan en mantener el *"statu quo"* y aún en crear un orden nuevo de dependencia-dominación o, al contrario, en subvertir este orden para crear otro de signo opuesto. La explotación de las pasiones, los sentimientos, la violencia y el sexo, con fines consumistas, constituyen una flagrante violación de los derechos individuales. Igual violación se presenta con la indiscriminación de los mensajes, repetitivos o su subliminares, con poco respeto a la persona e igual a la familia.

Puebla, 1068 - 1069

temas

PRESENCIA DE LA AMAZONIA EN LAS IMAGENES DEL CINE PERUANO

BLANCO, Desiderio

Director del Programa de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Catedrático de Semiótica, y autor de numerosos trabajos sobre el mismo tema. Está reconocido como una destacada figura en la crítica cinematográfica nacional.

1. La imagen como signo

AL iniciarse el análisis de los sistemas de signos no verbales, en los primeros años de la década del sesenta, los creadores de la Semiótica hicieron apresuradas afirmaciones sobre la naturaleza sígnica de la imagen. Roland Barthes (1961), por ejemplo, no dudó en asegurar que la imagen fotográfica era **un mensaje sin código.** Por otra parte, Christian Metz (1964), al referirse al cine, lo calificó como **un lenguaje sin lengua.** De lo que se trataba en ambos casos era de negar a la imagen su condición de signo. Desde una perspectiva materialista, L. O. Reznikov (1970), aplicando mecánicamente la teoría del reflejo, asegura que la imagen en general y la imagen fotográfica en particular no es signo: *"La fotografía no designa el objeto, sino que constituye su reproducción óptica sobre una superficie plana"*. Todavía en 1967, un teórico como Jean Mitry insiste en afirmar que *"el cine es* **un lenguaje sin signos"**, ya que las imágenes *"no son signos como las palabras, sino objeto, realidad concreta"* (Mitry, 1969).

Estas diferentes afirmaciones se basan en una confusión permanente entre **signo lingüístico y signo** en general, reduciendo todas las posibilidades de existencia del signo a la existencia del signo lingüístico. A partir del desarrollo de la teoría de la información (Shannon & Weawer, 1949), comienza a conocerse el funcionamiento de los diferentes códigos que circulan en la sociedad, uno de los cuales es la lengua. Gracias a los aportes de Abraham Moles (1963, 1967, 1972), Umberto Eco (1971, 1972, 1976, 1978), Luis J. Prieto (1967), Román Jakobson (1967, 1975), Thomas A. Sebeok (1964, 1972) y Eliseo Verón (1972, 1974), entre otros, ha sido posible avanzar en la comprensión de la naturaleza sígnica de la imagen. Autores como Ch. Metz, U. Eco y E. Garroni han sufrido una notable evolución en su pensamiento al calor de la polémica. No se trata ya de identificar la imagen con ningún otro tipo de signo, sino de reconocer su propia naturaleza sígnica y analizarla en sus dimensiones.

Los signos son fenómenos sociales, y solamente pueden ser comprendidos en esa perspectiva. Su constitución depende de reglas sociales que determinan la estructura que adoptan las materias significantes que intervienen en su formación. Toda regla constitutiva es convencional. Por lo tanto, cuando se habla de **semejanza** de la imagen, por ejemplo, se alude a la naturaleza convencional de lo **analógico**. Tanto la imagen retiniana como la imagen fotográfica/cinematográfica son producto de selecciones impuestas por la cultura. Cada cultura selecciona de entre los estímulos sensoriales aquellos que necesita para organizar su percepción de la realidad, de conformidad con las necesidades que le plantea su existencia material. Para un árabe del desierto la diferenciación de los camellos resulta de fundamental importancia, dada su relación existencial con esos animales, cosa que no es imprescindible para nosotros, que no tenemos necesidad de utilizar tales diferencias en nuestra vida práctica. Nuestra visión de un camello resulta diferente de la visión obtenida por el árabe del desierto: el conjunto de sensaciones seleccionadas para formar la **percepción** del camello es materialmente diferente. La percepción es una actividad cultural, basada en las condiciones materiales de vida y en la organización material de la vida social. La conciencia toda, según Marx, es un **producto social**, elaborado en la actividad material de los hombres (Marx, 1970).

Del mismo modo, la imagen fotográfica/cinematográfica resulta de una selección de rasgos del objeto fotografiado. El lente

de la cámara está construido para operar esa selección. No todos los reflejos luminosos del objeto llegan a la cámara, ni todos los que llegan a la cámara impresionan la emulsión del celuloide. Existen conocidos trucos en el oficio fotográfico para obtener una **visión normal** de ciertas cosas, que tomadas en su natural apariencia dejarían de sernos familiares. Uno de esos trucos son los filtros. Pero interviene además el punto de vista, el ángulo de toma y tantos más, que constituyen otras tantas convenciones para obtener una imagen fotográfica común y corriente. Como señala Eco (1978: 346), *"un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento. La mayoría de las representaciones icónicas verifican literalmente esta hipótesis (el sol como círculo con rayos, la casa como cuadrado rematado por un triángulo, etc.). Pero incluso en los casos de representación más* realista *se pueden individuar bloques de unidades expresivas que remiten no tanto a lo que* **se ve** *del objeto, sino a la que* **se sabe** *o a lo que se ha aprendido a ver".*

Verón (1974: 15) introduce cuatro dimensiones básicas para dar cuenta de las distintas reglas constitutivas de la materia significante:

Sustitución/Contigüidad
Discontinuidad/Continuidad
Arbitrariedad/No arbitrariedad
Similaridad/No similaridad

Las dimensiones enumeradas no definen propiedades de la materia en sí misma. Desde el punto de vista semiológico —aclara Verón—, una materia no es, considerada en sí misma, ni continua ni discontinua. Se trata, pues, de convenciones que determinan *"hipótesis"* perceptuales y no de características *"objetivas"* en la realidad material.

Aplicando a la imagen fotográfica y cinematográfica, que nos ocupa, las dimensiones establecidas por Verón, podemos afirmar que el signo cinematográfico, desde el punto de vista visual, está constituido por los rasgos de sustitución, continuidad, no-arbitrariedad y similaridad. La imagen cinematográfica es un **sustituto** de los objetos fotografiados; en la pantalla no hay nada más que luces y sombras distribuidas de una determinada manera sobre la superficie blanca. Dicha distribución determina condiciones de

percepción semejantes a las que se presentan cuando vemos los objetos en la visión normal. En virtud de las diversas formas que adopta la materia luminosa sobre la pantalla, reconocemos los diferentes objetos representados. Solamente algunas de sus características han pasado a formar parte de su representación. Por otro lado, la imagen cinematográfica está formada por un **continuum** inseparable de luz y sombra; no es posible seccionar esta continuidad en fragmentos discontinuos con individualidad propia, como se pueden separar las letras de una palabra. En esta condición se basaba otra de las objeciones de los primeros semiólogos contra la imagen como signo: no tiene doble articulación como la lengua. Luis J. Prieto (1967) demostró que la doble articulación es una característica de la lengua pero no de todos los códigos, y que su ausencia no impide la naturaleza de código de muchos sistemas de significación. Existen códigos con una sola articulación, con dos y hasta con tres articulaciones. La sola articulación puede ser tanto la primera (que da por resultado unidades significativas) como la segunda (que da por resultado unidades distintivas). La línea de ómnibus 43 señala el recorrido de la Plaza de Armas a Monterrico, por ejemplo. Este enunciado puede ser descompuesto en unidades de la segunda articulación solamente, ya que ni el 4 ni el 3 por separado contienen información alguna sobre el recorrido; son solamente elementos distintivos, diferenciales, del código numérico. El mismo enunciado aplicado dentro del código de las habitaciones de un hotel tiene un comportamiento diferente: aquí, además de indicarnos el número de la habitación, nos informa que se encuentra en el cuarto piso y en la fila impar, por ejemplo. Estas dos últimas informaciones son vehiculadas por el 4 y por el 3 respectivamente. En este caso se trata de unidades de la primera articulación, que no pueden ser descompuestas en unidades más simples, en unidades distintivas de la segunda articulación. Según Eco (1972), la imagen cinematográfica ofrece tres articulaciones, pues además de la articulación de las unidades espaciales, integra las unidades del tiempo en la acumulación de fotogramas en el encuadre, dando origen a las unidades gestuales significantes. Años más tarde, Eco (1978) matiza su propuesta al respecto de las articulaciones de los códigos icónicos, llegando a afirmar que *"en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos,* **textos,** *cuyos elementos articulatorios son indescirnibles"*. .. *"En definitiva, al llegar a este punto nos vemos obligados a considerar los llamados* signos icónicos *como (a)* **textos visuales** *que (b) no son* **analizables ulteriormente** *ni en signos ni en figuras"* (pp. 356, 358).

En resumen se trata del problema de la posible digitalización de lo analógico. Una fotografía, considerada como continua, puede ser sometida a un proceso de granulación hasta separar sus unidades integrantes y perder su naturaleza analógica. Sin embargo, dentro de los límites de la semejanza, existe un margen de discontinuidad operable. Es el caso de ciertas fotografías ampliadas o trabajadas con métodos de separación diversos que la publicidad emplea frecuentemente en sus carteles. Es la característica de la televisión frente al cine: aquella trabaja con una imagen electrónica, de naturaleza discontinua; éste con imágenes continuas. Esta simple diferencia determina un distinto tratamiento del código audiovisual, llegando a constituir una **norma**, en el sentido de Coseriu (1962).

En conclusión, la discontinuidad no está necesariamente asociada ni a la arbitrariedad ni a la ausencia de semejanza (Verón, 1974: 21).

La no-arbitrariedad de la imagen cinematográfica radica en las condiciones de su producción. Los reflejos luminosos que actúan sobre la emulsión fotográfica parten de los objetos mismos, están motivados y condicionados por los objetos que se encuentran delante del objetivo. Esta condición determina la presencia de determinados reflejos y la ausencia de otros. El resultado operado sobre la emulsión no es arbitrario, sino que responde a determinaciones concretas y verificables. La imagen fotográfica y cinematográfica no es, pues, arbitraria, como lo es la palabra *"perro"* en relación con el objeto *perro*, sino motivada.

En cuanto a la semejanza, el problema se presenta más complejo. Según Peirce (1974), el signo icónico es semejante a la cosa denotada **en algunos aspectos**. El problema consiste en determinar qué sentido tiene eso de *"en algunos aspectos"*. Si vemos la fotografía de una rosa en la que se concentran unas gotas de rocío, percibimos la imagen de una determinada rosa y de unas gotas de agua que identificamos culturalmente como **rocío**, aunque hayan sido puestas por el fotógrafo momentos antes de la toma de un vaso de agua. Por tanto, lo que **sentimos** es una cosa y lo que percibimos es otra. Sentimos estímulos visuales, colores, relaciones espaciales, incidencias de luz sobre una superficie, etc., y los coordinamos hasta generar una **estructura percibida**, que en virtud de códigos de reconocimiento, nos permite decir que vemos una rosa con unas gotas de rocío fresco. En conclusión, como se-

ñala Eco (1972: 222), *"los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común de ese objeto, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que —con exclusión de otros— permiten construir una estructura perceptiva que, fundada en códigos de experiencia adquirida, tenga el mismo* "significado" *que el de la experiencia real denotada por el signo icónico".*

La semejanza, pues, está codificada y depende de ciertas reglas de constitución como las demás características que venimos estudiando. El criterio de la semejanza se basa en **reglas** precisas que hacen pertinentes ciertos aspectos y relegan otros a la irrelevancia. Como dice Gibson (1966) la semejanza **se produce** y debe aprenderse.

No cabe duda, pues, de que la imagen es un signo y está, como todo signo, codificada. Resumiremos con Eco (1978: 348) el recorrido de esta primera proposición: *"Podemos hablar de* **código icónico** *como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva".*

2. Signo y realidad: la mediación

Los signos son instrumentos para manejar la realidad. Cada sistema de signos impone una visión diferente de la misma realidad. Esa diferencia se descubre entre lengua y lengua. Una experiencia tan común como la del arco iris no encuentra la misma expresión en las diferentes lenguas. El sango, por ejemplo, lengua del pueblo Ubangui, solamente distingue tres colores del espectro: **vulu**, blanco; **vuko**, que cubre la gama del violeta, índigo, azul, negro, gris y marrón oscuro; **bengmbwa**, que designa el amarillo, marrón claro, naranja y rojo. Lo que no impide, evidentemente, distinguir todos los matices de la escala. Sin embargo, las formas adjetivas y determinantes que la lengua impone para tales distinciones determina una original forma de ver y de organizar dicha experiencia. Sin ir tan lejos, nuestros idiomas europeos establecen diversas organizaciones de la realidad más cotidiana, como prueban los lingüistas. En el cuadro siguiente, tomado de Umberto Eco

(1972: 95), se puede apreciar la forma arbitraria como cada lengua distribuye un mismo campo semántico:

<table>
<tr><th>Frances</th><th>Alemán</th><th>Danés</th><th>Español</th></tr>
<tr><td>arbre</td><td>Baum</td><td rowspan="2">trae</td><td>árbol</td></tr>
<tr><td rowspan="2">bois</td><td rowspan="2">Holz</td><td rowspan="3">skov</td><td>madera</td></tr>
<tr><td>bosque</td></tr>
<tr><td>forêt</td><td>Wald</td><td>floresta</td></tr>
</table>

Dentro de nuestra misma lengua, el habitante urbano tiene una visión casi uniforme de los árboles, mientras que el campesino distingue robles de encinas, pinos de castaños, álamos de cedros, simplemente porque los sabe nombrar. Metz (1977) postula que la realidad, para ser percibida, debe ser nombrada. Hasta el punto de que se puede afirmar con G. Mounin (1971) que lo que no se puede **nombrar** no existe distintamente.

Lo que ocurre con las lenguas, sucede, aunque en distinto grado y con diferentes matices, con todos los códigos. Ya hemos visto cómo los códigos icónicos seleccionan los rasgos pertinentes que pasarán a formar sus signos, las imágenes en términos generales, en virtud de reglas propias de cada cultura. Por consiguiente, cada código constituye una especie de **malla mediadora** que se interpone entre el sujeto y la realidad, entablando un proceso dialéctico con los datos de la sensación. Ello no quiere decir que los códigos aprisionen para siempre a la mente humana. El carácter contradictorio y dialéctico que estamos postulando permite superar determinadas contradicciones y hace evolucionar lenguas y códigos.

Los códigos se presentan, así, como complejos sistemas de mediación, cuya finalidad consiste en introducir un **orden** en cualquier conjunto de hechos o cosas pertenecientes a planos heterogéneos de la realidad. El orden así establecido reduce la disonancia, entendida como un estado de incomodidad o tensión producido por la concurrencia de dos o más elementos contradictorios igualmente aceptados por el sujeto en una situación dada (Festuiger, 1957). Dos elementos son disonantes si uno implica la negación del otro: por ejemplo, la tecnología contraceptiva es disonante respecto a las normas católicas de procreación para un creyente partidario de la planificación familiar. Los sistemas mediadores son modelos de integración. Y una de las formas de integración es la comunicativa, que tiende a establecer la concordancia entre las personas y los grupos por medio de los **signos**. Según Manuel Martín Serrano (1977), el último período de la sociedad industrial coincide con la aparición (del cine y) de la televisión, medios que transforman las cosas en signos de las cosas. En la fase del capitalismo monopolista la evasión se interpreta como la posibilidad de sumergirse en un flujo ininterrumpido de signos. El signo ha entrado en el proceso de circulación y consumo como una mercancía más. Los mensajes de la cultura de masas se venden y se compran como elementos de compensación frente a las frustraciones que proporciona el sistema.

Por la misma razón, los signos se encuentran a disposición del **poder**, de tal manera que el poder del discurso se confunde con el discurso del poder. Siempre ha constituido un poder el dominio del lenguaje; pero en la sociedad moderna, el poder se interesa especialmente en el control de los medios productores de mensajes. Aunque, como señala Baudrillard (1973), las instancias del poder en la sociedad monopolista están más interesadas en el control de los códigos que en el de los medios, consecuentes en esto con la tradición retórica occidental. La razón consiste en que los códigos, como hemos señalado más arriba, son elementos de mediación y, como tales, constituyen instrumentos de control social. El control que se ejerce por las instituciones mediadoras permite generar nuevas formas de dominación no violentas que Marcuse (1965) califica de **técnicas**. La sociedad monopolista ha desarrollado la capacidad de transformar toda la realidad en mensajes (generalmente icónicos), lo cual no es más que un reflejo de la capacidad del sistema de cambio capitalista para transformar todos los objetos en mercancías. El valor de cambio que rige en la nueva sociedad de consumo se expresa con las categorías de la informa-

ción. Esta situación se hace más patente en la televisión, dispositivo en el cual, como señala Jesús Martín Barbero (1979) el consumo cotidiano es convertido en espectáculo, fabricación incesante del imaginario mercantil, que transforma los conflictos de los sujetos en diferencias entre objetos. Resultado éste de la lógica de la **mediación.**

3. Ideología de la mediación icónica

Roland Barthes señalaba hace años (1966) que en la historia de las obras culturales de la humanidad se dan dos grandes regímenes de significación. Por una parte existen obras que proporcionan sentidos manifiestos, sentidos declarados, obras que comportan sistemas de signos que se dan también como operaciones de significación. Frente a este imperio de signos declarados existe el no menos vasto imperio de signos naturalizados, racionalizados, disfrazados, que no se manifiestan como signos y pasan a través de un código falso, el código de lo natural.

Nuestras sociedades modernas —continúa Barthes (1969: 185)— cuyo modelo cultural es de origen burgués, practican el segundo régimen de sentido, practican códigos inconfesados, y *"el disfraz del signo es la forma misma de la alienación"*.

De los signos **naturalizados**, el más naturalizado es la imagen cinematográfica, pues, como indica agudamente Lyotard (1979), la imagen que nos deja ver no se deja ver. El signo icónico en general y la imagen cinematográfica en particular nos ofrece los signos como cosas. Teóricos como P.P. Pasolini (1969), con toda su formación marxista, han caído en la trampa de la naturalización del signo icónico, calificando al cine como *"lengua escrita de la acción"*, en la que las unidades mínimas distintivas, o **cinemas**, son los objetos representados en el encuadre, y los encuadres son los **monemas** o unidades mínimas significativas.

La capacidad de presentar los signos como cosas se basa en los rasgos de **semejanza y no-arbitrariedad** que hemos atribuido a la imagen. En virtud de tales rasgos, la imagen cinematográfica produce una **impresión de realidad**, impresión similar a la que produce la realidad directamente percibida. La **impresión de realidad** es la ideología propia de la imagen cinematográfica, distinta de la ideología que vehiculen sus contenidos representativos. La **impresión de realidad** es la culminación de un proceso de naturalización

de la imagen que arranca del Renacimiento. Las técnicas de la perspectiva responden a las necesidades de la burguesía en orden a la organización de un espacio tridimensional, en el que el hombre mercantil que está naciendo pueda moverse libremente para el libre cambio de las mercancías que necesita intercambiar. La perspectiva no es una manera **natural** de ver la realidad; es el resultado de procesos técnicos y culturales que conducen a la **construcción** de un espacio histórico determinado (Francastel, 1975).

En este proceso, el cine (y la televisión) aparece(n) como una culminación ideal. Con las técnicas de registro mecánico de la realidad, el naturalismo burgués alcanza su apogeo. Y lo que es el resultado de una técnica se nos presenta como una **forma** natural de ver. Los objetos no forman parte del cine, como afirmaba Pasolini, sino las imágenes de los objetos, su apariencia sometida a las normas de la perspectiva monocular. La cámara fotográfica está diseñada para producir ese y no otro efecto. Si al utilizarla, no seguimos las normas (= ideología) del manual, no lograremos reproducir la realidad. Obtendremos solamente un conjunto de rayos de luz concentrados sobre un punto o desparramados sobre una superficie: materia significante pura.

La comunicación (cine y televisión) rara vez informa sobre el hecho de que los medios icónicos transforman siempre los objetos en signos y de que la naturaleza del signo depende de la naturaleza del medio. La fórmula de McLuhan *"el medio es el mensaje"* tiene una dimensión verdadera si se interpreta en el sentido de que en el **mensaje** está presente el **medio** a través de las materias significantes que proporciona para elaborar los **signos** (= código) que lo constituyen. El medio, en este sentido, condiciona siempre el mensaje y **es** el mensaje.

Pero tampoco los espectadores quieren saber nada sobre la naturaleza sígnica de la imagen. La ideología dominante es dominante porque se impone **naturalmente** a los dominados, porque los domina sin violencia alguna aparente. Si una película o programa de televisión decide declarar la naturaleza sígnica de la imagen, ajustando y desajustando el foco visual, por ejemplo, las masas de la platea protestan: quieren **ver la realidad**. Frente a películas que hacen visible de alguna manera su proceso significante, el público manifiesta un rechazo **natural**, impuesto por la **naturalidad ideológica** de la imagen. La formulación más frecuente de esta actitud es la célebre frase: *"Yo voy al cine para divertirme y punto"*.

Aquí se comprueba una vez más la tesis de Godelier (1978) para quien la mayor fuerza de la dominación no consiste en la violencia del poder sino en la complicidad de los dominados en su dominación.

En consecuencia, podemos concluir asegurando con R. Barthes (1969: 185) que una de las tareas verdaderamente **políticas** de nuestro tiempo consiste en desalienar el signo poniéndolo de manifiesto, manifestando el código del que forma parte.

4. La selva amazónica mediatizada por la imagen cinematográfica

La **naturalización** de la imagen es un intento de recuperación ideológica de la naturaleza. Los medios icónicos permiten a la sociedad monopolista la elaboración de una ideología diferente a la que crearon los medios abstractos, especialmente la prensa, en la sociedad industrial. Cine y televisión son los medios que mejor puede explotar para sus fines una sociedad rica en signos y pobre en cosas. En términos generales, como observa M. Martín Serrano (1977) a medida que avanza la sociedad industrial, es cada vez más acusada la revalorización de las cosas naturales (o de los objetos más próximos a ellas) y cada vez más notoria la devaluación de los objetos artificiales. Ello se debe a la excesiva escasez de materias primas y de algunas cosas naturales, consecuente a una explotación desenfrenada de la naturaleza y a la creciente abundancia de objetos artificiales destinados a la sustitución de funciones naturales.

Las últimas fuentes de recursos naturales caen bajo el imperio de las instituciones capitalistas y hasta el aire y el agua pura se enlatan y se ofrecen como valores de cambio en los supermercados de todo el mundo. En estas condiciones, el sistema ya no puede crear paisajes salvajes y exhuberantes, pero puede, en cambio, ofrecerlos en imágenes, multiplicados en el cine y la televisión para cumplir el deseo de millones de seres humanos agrupados en las grandes urbes de la tierra. La misma situación es la que estimula el turismo internacional hacia los paisajes naturales.

En estas coordenadas se inscribe la presencia de la selva amazónica en las imágenes del cine peruano y del cine internacional. Veamos algunos ejemplos :

A. **En la selva no hay estrellas**, de Armando Robles Godoy (1966). En esta película de Robles Godoy la selva sirve de refugio para una aventura urbana. El personaje, envuelto en un conflicto y asediado por sus enemigos, escapa a la selva amazónica. Sin embargo, la selva no constituye una salvación, sino un nuevo peligro —de ahí el título de la obra—. La selva está **vista** como obstáculo y como infierno, en el que el personaje termina por sumergirse. La imagen cinematográfica capta una selva exótica, vista desde fuera, con ojos de turista e integrada al drama como elemento hostil. El exotismo no sólo se encuentra en los paisajes captados por la cámara, sino también en las costumbres incorporadas al drama: vestimentas y utensilios, ritos y hechicerías, comidas y brebajes, trabajo de los nativos, etc. La mediación por la imagen es absoluta: la cámara selecciona aquellos caracteres que interesan al realizador en función de su visión de la realidad.

Por otra parte, el estilo impuesto a la realización cinematográfica mediatiza en segundo grado esta misma **visión** unilateral de la selva por la imagen. Robles Godoy establece una discontinuidad arbitraria entre los diversos momentos de la historia, adelantando o retrasando imágenes cronológicas e intercalando imágenes mentales en forma aleatoria, en la esperanza de construir un discurso teñido de **modernidad**. El efecto de ese tratamiento estilístico es una doble mediación en relación con la materia filmada. La selva se presenta así como un mosaico para armar con todas las características del cerebralismo urbano que acompañan al procedimiento. Y como la mediación introduce el sentido en la realidad mediada, el sentido que surge del modelo cerebral de Robles Godoy es el sentido de una visión urbana, para la que la selva es una realidad exótica y lejana con la que no llegan a establecerse vínculos afectivos sinceros y permanentes.

B. **La muralla verde**, de Armando Robles Godoy (1969)

En la **La muralla verde** la selva es un lugar de trabajo y de colonización. El colono, por supuesto, es de origen urbano; la visión que la imagen ofrece también lo es. La

selva se presenta como naturaleza indomeñable y como belleza turística. Aparece de nuevo aquí el exotismo cultural de la visión urbana: toros salvajes que derriban árboles inmensos; víboras dañinas que pican a niños indefensos. . . En esta película, la selva adquiere ya una característica nueva: tierra de promisión para el hombre urbano, mito del regreso a la naturaleza para escapar a la asfixia de la ciudad.

El modelo estilístico aplicado por Robles Godoy es el mismo que **En la selva no hay estrellas.** Pero aquí los resultados son más cerebrales, ya que la alternancia de motivos salváticos y de motivos urbanos resulta más sistemática que en la película anterior. Como ejemplo típico podemos citar las imágenes de la serpiente que se alternan en forma discontinua con las imágenes de la comitiva presidencial, pretendiendo establecer relaciones metafóricas de dudoso efecto entre los efectos malignos de la primera y los resultados de la administración política de Belaúnde.

Por lo demás, el sistema de planificación escogido por Robles Godoy aleja al espectador de la relación **natural** del hombre con la selva. Los primeros planos contribuyen a crear un universo fílmico abstracto, de los cuales surge una selva construida mentalmente con fragmentos montados caprichosamente, sin lógica interior. La imagen del trabajo colonizador está, igualmente, mediatizada por el modelo de montaje impuesto por Robles Godoy a la estructura cinematográfica del film. La labor de transformación queda reducida a unos primeros planos de unas manos que manejan unas tijeras de podar y a algunos movimientos de un jeep por los naranjales en flor.

La selva que emerge de las imágenes de esta película es una selva de juguetería, sin presencia telúrica y sin presencia cultural alguna.

C. **Belén**, de Pedro Morote

Corto-metraje con pretensiones *"sociológicas"* en el texto y mirada turística en las imágenes. La actitud tu-

rística llega a comparar el mísero barrio de Iquitos con Venecia, recogiendo la fórmula de las agencias de turismo para denominar a este complejo urbano: *"La Venecia peruana"*. Las imágenes de Belén no informan sobre la realidad, sino sobre los aspectos más pintorescos del barrio. La demagogia de la secuencia final termina por destruir todo el interés sociológico del comentario inicial.

D. **El juancito**, de Nora de Izcue (1978)

Un intento serio por acercarse a la gente de la selva desde dentro. La relación de los pobladores ribereños con el comercio urbano a través del *"regatón"*, sus formas de explotación y la relación directa con la chacra está vista con sencillez, sin artilugios, con la cámara a la altura de los pobladores. El valor antropológico de este acercamiento es indiscutible. Se respetan los modos de hablar, principal forma de comportamiento original, así como las costumbres cotidianas, no folklóricas ni exóticas, ni turísticas, sino sobrias y sencillas, sufridas y explotadas por la *"viveza"* del regatón.

Sin embargo, esta mirada sobria y justa no deja de ser poética. La poesía surge de la verdad de las cosas, del contacto directo con las personas. Y toda poesía conduce al conocimiento. Con **El Juancito** aprendemos a conocer a gentes que viven en nuestra tierra y que forman parte de nuestro pueblo. Aquí la selva no es ni refugio ni evasión; es vida cotidiana y sin relieve, que no deslumbra por su exotismo ni encanta con su majestad. Películas como **El Juancito** son películas desalienadoras y críticas en el mejor sentido de ambos términos. Y por eso son películas **políticas**: porque proponen un cambio en la forma de ver y de relacionarse con la realidad.

E. **Canción del viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos**, de Nora de Izcue (1978)

El carácter poético, que en **El Juancito**, surgía de los comportamientos y de las costumbres, surge aquí de la naturaleza y de la presencia del hombre en su seno. No se trata de filmar paisajes amazónicos y de ensamblarlos

por medio de un montaje habilidoso. Se trata ante todo de *"ver"* las aguas y los árboles con los ojos del Fisga, de atisbar con su instinto selvático el menor movimiento de las hojas y de los troncos, de otear la superficie de las aguas para detectar la presencia del paiche apetecible, que constituye el sustento de la familia. La pesca en **el Fisga** no es un deporte (=evasión), sino un trabajo, y un trabajo especializado que aprendemos a conocer a través de las imágenes captadas por una cámara atenta y precisa en sus movimientos. Es posible que, indirectamente, por la potente presencia que adquiere el paisaje y por las cualidades de su belleza natural, termine por servir al habitante de la urbe como remanso y evasión, como ensueño y alienación. Sin embargo, la estructura de la película no conduce a eso, ni mucho menos. Su organización nos lleva al conocimiento del hombre y de su trabajo diario, de sus esfuerzos y de sus habilidades específicas, desarrolladas en un medio concreto, que empezamos a conocer por vez primera.

F. **Aguirre, la ira de Dios**, de Werner Herzog (1972)

A pesar de narrar una crónica histórica, la película de Herzog poco tiene de histórica. El realizador alemán trenza crónica y reflexión sin caer en la abstracción metafísica, aunque proyecta los acontecimientos hacia una dimensión humana general. En ese sentido, la presencia de la selva está mediatizada por el *"tema"*. La selva bien pudo ser un desierto abrasador y el significado final hubiera sido el mismo. Es el sentido de la aventura lo que importa. La búsqueda de El Dorado es solamente un significante de la búsqueda del imposible, en la que se refleja la ambición, la fuerza del deseo, la tenacidad y la locura del hombre occidental.

La presencia de la selva amazónica, exuberante y hostil, pierde su sentido antropológico concreto en favor de un sentido abstracto más genérico. Para el nativo la selva no es ni exuberante ni hostil; es simplemente la selva, su entorno habitual, su hábitat natural, su mundo. En Herzog, la selva está instrumentalizada por el discurso para significar los obstáculos que es preciso vencer para alcanzar los objetivos propuestos, demostrando con

ello superioridad. En esta empresa titánica, la selva servirá de elemento de control, de reactivo, llegando a desencadenar, por su configuración concreta, procesos de locura. La secuencia final resulta deslumbrante en este sentido. La selva —agua y sol rodeados de vegetación— envuelve al protagonista y lo devora en un torbellino, significado adecuadamente por ese movimiento de grúa sobre la cabeza de Aguirre acompañado de los monos. Alucinante visión de la selva en relación con personas ajenas a ella.

Para el espectador europeo al que va destinada la película, es posible y hasta probable que la presencia de la selva amazónica en las imágenes de **Aguirre** despierte situaciones de ideología evasiva, incluso contra la voluntad del realizador. Las condiciones de *"lectura"* de una película determinan también el sentido que se le atribuye. Es indudable que la selva desencadena en Europa representaciones de exotismo y de aventura, condicionadas por el cine del sistema y por las demás formas de representación tradicionales. En ese contexto, y en general en el contexto cultural urbano de occidente, la selva representa una forma de evasión propia de una sociedad que está activamente ocupada en desplazarla. ■

* * *

REFERENCIAS:

BARTHES, Roland: *"El mensaje fotográfico"* en: **Communications** No. 1, Paris, Editions du Seuil, 1961.
(Incluido en: R. Barthes y otros: **La Semiología**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).
"Principios y objetivos del análisis estructural" en: P.P. Pasolini y otros: **Ideología y lenguaje cinematográfico**, Madrid, Alberto Corazón editor, 1969.

BAUDRILLARD, Jean: **Para una crítica de la economía política del signo**, Madrid, Siglo XXI, 1974.
Le miroir de la production, Paris, Gallimard, 1973.

COSERIU, Eugenio: *"Sistema, norma, habla"* en: **Teoría del lenguaje y lingüística general**, Madrid, Gredos, 1962.

ECO, Umberto: **La estructura ausente**, Barcelona, Lumen, 1972.
Le forme del contenuto, Milán Bompiani, 1971.
Signo, Barcelona, Labor, 1976.
Tratado de semiótica general, México, Nueva Imagen, Lumen, 1978.

FESTINGER, L. : **A Theory of Cognitive Dissonance**, Evanston, (Illinois), Row Peterson, 1957.

FRANCASTEL, Pierre: **Sociología del arte**, Madrid, Alianza, 1975

GIBSON, James J. : **The Senses Considered as Perceptual Systems**, Londres, Allen & Unwin, 1966.

GODELIER, Maurice: *"Pouvoir et langage"* **en: Communications** No. 28, Paris, Editions du Seuil, 1978.
(Hay traducción española: **Scientia et praxis**, No. 14, Lima, Universidad de Lima, 1979).

JAKOBSON, Roman: **Ensayos de lingüística general**, Barcelona, Siex Barral, 1975.
"About the Relation Between Visual and Auditory Signs" en: **Models for the Perception of Speech and Visual Form**, MIT Press, 1967.

LYOTARD, Jean-Francois: **Discurso, figura**, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MARCUSE, H. : **Eros y Civilización**, México, J. Mortiz, 1965.

MARTIN BARBERO, Jesús: *"Hacia una teoría crítica del discurso de la mass-mediación"* en: **Scientia et praxis**, No. 14, Lima, Universidad de Lima, 1979.

MARTIN SERRANO, Manuel: **La mediación social**, Madrid, Akal editor, 1977.

MARX, Carlos: **Contribución a la crítica de la economía política,** Madrid, Alberto Corazón, 1970.

METZ, Christian: *"El cine: ¿lengua o lenguaje?"* en: **Communications,** No. 4, Paris, 1964.
(Incluido en: Metz: **Ensayos sobre la significación en el cine,** Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.
"Más allá de la anología, la imagen" en: **Análisis de las imágenes,** Buenos Aires, Tiempo Contemporaneo, 1972.
Lenguaje y cine, Barcelona, Planeta, 1973.
"Lo percibido y lo nombrado" en: **Video Forum,** No. 1, Caracas, 1978.

MITRY, Jean: *"Un lenguaje sin signos"* en: **Estructuralismo y estética,** Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

MOLES, Abraham: *"Théorie de l'information et semantique"* en: **Cahiers de la Publicité,** Paris, 1963.
Sociodynamique de la culture, Paris, Mouton, 1967.
Théorie de l'information et perception esthétique, Paris, Denoël, 1972.

MOUNIN, Georges: **Clefs pour la lenguistique,** Paris, Seghers, 1971

PASOLINI, Pier Paolo: *"La lengua escrita de la acción"* en: **Ideología y lenguaje cinematográfico,** Madrid, Alberto Corazón editor, 1969.

PEIRCE, Charles S.: **La ciencia de la Semiótica,** Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

PRIETO, Luis J. : **Mensajes y señales,** Barcelona, Seix Barral, 1967

REZNIKOV, L. O. : **Semiótica y teoría del conocimiento,** Madrid, Alberto Corazón editor, 1970.

SHANNON, C. E. & WEAWER, W.: **The Mathematical Theory of Information,** Urbana , University of Illinois Press, 1949.

SEBEOK, Thomas A. : **Approaches to Semiotics,** La Haye, Mouton, 1964.

"Problems in the Classifications of Signs" en: **Studies for Einar Haugen,** La Haya, Mouton, 1972.

VERON, Eliseo: *"Lo analógico y lo contiguo"* en: **Conducta, estructura y comunicación,** Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
"Para una semiología de las operaciones translingüísticas" en: **Lenguajes**, No. 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.



El monopolio de la información, tanto de parte de los gobiernos como de parte de los intereses privados, permite el uso arbitrario de los medios de información y da lugar a la manipulación de mensajes de acuerdo con los intereses sectoriales. Es particularmente grave el manejo de la información que sobre nuestros países o con destino a los mismos, hacen empresas e intereses transnacionales.

Puebla, 1071

RASGOS HISTORICOS DEL CINE EN IQUITOS Y EN LA REGION

GARCIA, Joaquín *

PUDIERA dar este intento cierta sensación de rebuscado. Hablar de historia cinematográfica en un remotísimo recodo del Amazonas, a más de una decena de miles de kilómetros de la culta Europa, donde los barcos llegaban de mes en mes o de trimestre en trimestre, y donde los caucheros se perdían desesperadamente en la maraña sin mayores aspiraciones de cultura, es tan difícil como hacer entender a un profano que en el desierto algún día hubo flores.

Y hay una historia. Ni tan intensa ni tan agitada como la de otras partes del mundo. Pero sí continua y significativa, que osciló paralelamente a la variación de los centros de producción del séptimo arte, y que, en algún momento, tuvo la voluntad incluso de reflejarse a sí misma en el misterio del celuloide. No sólo eso.

(*) Complementariamente véase en este mismo número: **Cuadro de los cinemas de Iquitos; Filmografía;** artículos de Desiderio Blanco, Rogelio LLanos y Francisco Adrianzén.

Podemos afirmar además que el desarrollo de la ciencia y el arte de la cinematografía nace y se desarrolla simultáneamente a la aparición y crecimiento de una ciudad como Iquitos que constituía la expresión y el eje de un gran movimiento extractivo mercantil, consecuencia de los cánones impuestos por la naciente era industrial (1). Los avances, al principio lentos y luego precipitados, del nuevo arte iban teniendo su réplica en la ciudad pequeña y provinciana, de apenas 7.000 habitantes al iniciarse el siglo XX, pero con pretensiones delirantes de aristocracia al estilo del viejo mundo(2).

Al principio la imagen proyectada en la pantalla no ofrecía otra ventaja que la de sacar de la tediosa monotonía de días y meses a la burguesía local, o la de entretener a los hombres que después de largo aislamiento regresaban de las estradas agotados y anhelantes por romper con la dureza de las privaciones. Más tarde fueron apareciendo personajes inquietos que quisieron incorporarse con todo derecho al cada día creciente número de los cineastas del mundo(3). En todo caso, siempre prevaleció la dimensión evasiva y espectacular del cine, producto de todo un proceso cultural de dominación que envolvía en luces, colores y artes la tragedia de una depredación irreparable y la implantación de unos mecanismos esclavistas que afianzaron para siempre en la región amazónica el más primitivo sistema liberal. Esto no quiere decir ni mucho menos que en la vorágine de los más encontrados intereses no aflorasen esfuerzos y corrientes de verdadero signo cultural, a los que nos iremos refiriendo en las páginas que siguen. Primero el cine fue un medio de captar de forma viva y real los momentos más destacados de la polis; luego pasó a ser un instrumento de publicidad al servicio de empresas o "**casas comerciales**"; en una tercera fase tuvo el arrojo de pretender convertirse en ficción a partir de la temática regional contemplada desde los modelos vigentes; pasó más tarde al paisajismo romántico impulsor del turismo americano; planteó luego con más largo aliento una reinterpretación de la realidad selvática desde el ojo del hombre nacional; fue paraíso mágico para las fantásticas creaciones de Herzog, y se mueve hoy desgarrado entre los que pretenden poner al sol y a la luz del ecran las raíces de los profundos problemas históricos, sociales y culturales y quienes se apuntan, agotados de la ciudad decadente, a la familia de los últimos y sutiles explotadores del paisaje del bosque y del agua, para sus fines esteticistas y comerciales.

LOS COMIENZOS

La pobreza documental que nos ha quedado de la época no permite precisar el nacimiento exacto del espectáculo cinematográfico en Iquitos (4). Sin embargo es muy probable que a partir de la década del 90, una vez organizada y afincada la ciudad conforme a los módulos europeos, hayan llegado periódicamente de aquel lado del mar las novedades científicas que despertaban asombro del mundo. Marey y, sobre todo, Louis Lumiére, con su cronofotógrafo un poco más sistematizado (1895) pusieron al alcance de las mayorías la fascinación de las imágenes en movimiento(5).

El primer hecho cinematográfico de que se tiene noticia data de 1900. En los bajos de la conocida *"Casa de Fierro"*, propiedad por aquel entonces de Manuel Montoya(6), se realiza la primera proyección con máquina marca *"Edison"* que reproducía las imágenes mediante la lámpara de carburo y se movía merced a un mecanismo manual actuado contínuamente por el operador(7).

El público local necesita desesperadamente de entretenimiento y evasión. Este nuevo medio mágico hace su aparición como algo de otro mundo y siempre vinculado a todo un montaje circense o teatral de mayor envergadura y duración. Así por ejemplo, hacia 1898 Clemente Alcalá y Francisco de Paula Secada adquirieron un terreno en la llamada Plaza Principal, propiedad de cierta familia Rojas, y construyeron un rústico techado al que bautizaron con el pomposo nombre de ALHAMBRA. Allí instalaron un diminuto carroussel traído de Manaos, ciudad intermediaria por la que llegaban a Iquitos los modelos de comportamiento social. En las largas sesiones ya había espacio para la novedad de las imágenes proyectadas. Será poco después, en 1902, coincidiendo con el apogeo de los precios del caucho en el mercado internacional, cuando Eduardo Fuller arriende este local y decida instalar en forma definitivamente comercial el primer cine de la ciudad con un equipo de proyecciones marca Lumiére(8).

La ciudad crece y se consolida como centro subordinado a las grandes transacciones económicas extractivas. Se incrementa el tráfico con Europa donde los nuevos ricos envían su familias a consumir sus millones en contacto con los hábitos más exigentes de la decadencia burguesa. Arnaldo Reátegui, un inquieto migrante sanmartinense, viaja a Francia por el año 1905, compra una máquina de proyecciones con un abundante stock de películas de la

casa Pathé Frères y de la Gaumont, en blanco y negro y en color, se asocia con Luis Pinasco y montan con más abundancia de tecnología y recursos un Cinema llamado Jardín Strassburgo, ubicado en la Calle Pastaza, primera cuadra, hoy calle Sargento Lores(9).

Hasta 1914, fecha en que, según los historiadores, concluye aproximadamente la era primitiva del cine, la presencia de los productores franceses es casi exclusiva. Méliès y la Gaumont exportan kilómetros de celuloide a esta parte del Perú, donde emerge una nueva clase social de potentados extractores que no hallan manera de apaciguar sus soledades ni gastar el fácil dinero que producen el bosque y las mases de indios explotados. **El fakir de Singapur, El hombre mosca, El sueño del astrónomo, 20.000 leguas de viaje submarino, Jack el desollinador**, etc. son títulos que aparecían reiteradamente en la cartelera de la aristocrática Calle Próspero y el Malecón.

El esfuerzo comercial produce abundantes beneficios. Las ganancias logradas a lo largo de un año de exhibiciones alcanzó la jugosa cifra de 4.500 libras esterlinas, capital no despreciable para la época. Pero las gentes del caucho no se detenían en sus aspiraciones por cuestión de dinero(10). Reátegui siguió abriendo nuevas empresas, y en 1911, provisto de los más modernos instrumentos de filmación producidos por la casa Pathé realiza una serie de tomas recogiendo la llegada de las tropas del Comandante Benavides de la gesta del Caquetá(11).

LA CRISIS CAUCHERA. NUEVO CINE

Los grandes centros de control económico cuidaron bien de exportar a buenos precios su propia cultura. Como a control remoto manejaron los mecanismos de interpretación de la realidad circundante e impusieron a través de la difusión cinematográfica actitudes acordes con la expansión capitalista. Cuando el oro negro ha bajado perpendicularmente en los mercados de Londres y las condiciones económicas de la gente se deterioran, siguen llegando películas europeas, cuyo corte ha variado de la primera etapa: lucen las estrellas, se escapa del cinema que simplemente captaba escenas teatrales o reportajes de los acontecimientos de la vida pública para entrar de lleno en los sueños de la ficción, donde los espectadores proyectaban sus más secretas e imposibles aspiraciones. La elegancia local imita en su vestir, en sus hábitos, y en sus gestos a los grandes protagonistas de turno, que el *"Stars System"* tiene a bien mercadear.

Es la época del **Cine España**, propiedad de un arriesgado empresario español llamado José Altimira por donde desfilan los más gloriosos títulos del cine mudo de Chaplin, como **Carlitos vagabundo, Carlitos debutante, A la una de la mañana, Carlitos bombero**, etc. Un pequeño conjunto de cámara que trae en sus cuerdas la nostalgia de los años pasados pone música al silencio de la pantalla.

Mientras tanto se siguen haciendo esfuerzos por lograr un cine local. Cesáreo Mosquera es un español llegado a principio de siglo a la naciente ciudad y que tiene la extraña pretensión de animar la cultura instalando primero una librería, abriendo jardines en los espacios urbanos vacíos, poniendo un estudio fotográfico y, por último, haciendo un cine informativo de carácter localista donde quedasen grabadas para siempre las imágenes significativas del devenir provinciano(12).

Al mismo tiempo que se ha ido desgastando el imperio inglés, va apareciendo en forma casi imperceptible en el horizonte amazónico la sombra de los Estados Unidos(13). Hacia la década del 20 se instala el primer aserradero para la exportación de maderas finas de la Amazonía y poco a poco se va produciendo una polarización en las exportaciones hacia el coloso del Norte. El cine, consecuentemente corre la misma suerte. La *"cultura"* es el mejor regalo que se devuelve a cambio de la riqueza que se extrae. La ciudad aumenta a un ritmo bastante considerable (hacia 1921, en plena revolución de Cervantes Iquitos tiene censada ya una población de más de 22.000 habitantes). Se hace necesario ocupar a la gente, entretenerla, más si se tiene en cuenta la inquietud popular de esos años que de vez en cuando bulle amenazadora(14).

ANTONIO WONG RENGIFO

Puede considerarse sin lugar a dudas el máximo exponente de la cinematografía regional. Representa toda una generación con sus ideologías, aspiraciones y fracasos. Fotógrafo, periodista, compositor musical, encontró su centro en el cine siguiendo paso a paso todos los avances que en este campo se iban dando sobre todo en norteamérica. Comienza por reproducir estampas históricas de la vida de Loreto (frente del Putumayo en 1932, sepelio del Sto. Lores en 1933, inauguración del Municipio, etc.) que él organiza en una serie llamada **Revistas de Loreto** y de las que hemos podido conocer hasta siete (15).

No acabó aquí su empeño. Y, sin más medios que ingenio y entusiasmo a toda prueba, decide arriesgarse en un largometraje que llega a estrenarse en 1936, y titulado **BAJO EL SOL DE LORETO**, ficción ingenua y romántica que acepta resignadamente los moldes ideológicos que ha decretado rigurosamente la maquinaria económica central, y, que, al mismo tiempo, con marcado acento regionalista llama la atención sobre los valores artísticos de la Selva, a la que considera una tierra por descubrir a los ojos del Perú y del mundo. Ha sido ésta quizá la razón por la que, colateralmente a este trabajo de pionero, emprendió aventuras en el campo del turismo tal y como lo harían más tarde empresas transnacionales(16).

Más allá de las obvias posiciones ideológicas de fondo, por lo demás muy naturales en su tiempo, Antonio Wong puede considerarse como uno, de los hombres más representativos, sino el mayor, de la cultura amazónica. Por su capacidad creadora, su apertura a la incorporación de nuevas técnicas, y la inmensa versatilidad de sus posibilidades. Hizo de cameraman, revelador, montajista; elaboró al calor de la bohemia de las noches iquiteñas sus guiones e ideó escenarios para sus producciones. Sólo le faltó ser el protagonista de su cine, tarea ésta que supo encomendar a gentes de su pueblo.

Habrían de pasar muchos años hasta que un nuevo impulso alentase al trabajo de los cineastas nacionales para retomar, ya desde nuevas y más comprometidas perspectivas históricas, el mundo amazónico. Alrededor de este hombre inquieto van trabajando también a modo de aficionados otros personajes interesantes, como su propio hermano, el capitán Vargas Llosa, etc(17).

DEL CINE TURISTICO AL CINE COMPROMETIDO

Dos décadas consecutivas, la del 50 y el 60, han reflejado su percepción de la realidad a través de un lenguaje fílmico donde campean el exotismo, la belleza de los parajes, la exuberancia de los bosques y la inagotable riqueza de la jungla. Corresponde tal manejo del medio a una época de definitiva penetración imperialista y a la propuesta de una alterativa de desarrollo basada en la extracción, las colonizaciones (**La muralla verde 1969**), los incentivos empresariales, y la transformación de los recursos, y el montaje turístico a costa de los indios. Todo ello propugnado entonces por Belaúnde (1960), y actualmente convertido en un movimiento

de revitalización. El turismo era el cebo momentáneo y, con él, la proyección de una determinada imagen que aún hoy se pretende ofrecer al cinespectador nacional y extranjero.

La década del 70, traspasada por un proceso que de alguna manera revolucionó varios planos de la vida, trajo nuevos aires también al cine nacional a partir del DL 19327 que puede considerarse el primer intento significativo por retomar con seriedad el alcance del cine y abrirle caminos para una expresión al servicio real de los intereses de las mayorías. Desde ahí hasta ahora se está dando una, aunque no copiosa, sí densa y profunda producción que lleva camino de mostrar al mundo un nuevo rostro de la vida amazónica, de su valor, de sus minorías étnicas y de las luchas que ha de librar por mantenerse en pie cuando amenazan por todos los francos los más devastadores intereses capitalistas.

NOTAS

(1) En 1882 J. E. Marey inventa el fusil fotográfico, antecedente de la cámara. Demeny patentó el **fonoscopio** en 1893. Por la misma época Edison está a punto de poner en marcha el cinematógrafo. Finalmente en 1895 es a Louis Lumière a quien corresponde la gloria de presentar un instrumento que sirve para obtener y proyectar imágenes cronofotográficas. La primera función cinematográfica se realizó el 22 de marzo de 1895 en la calle Rennes No. 44, repitiéndose poco más adelante en la Sorbona. Cfr. LO DUCA. **Historia del cine.** Edit. Universitaria, Buenos Aires, 1960 p. 8 ss.

(2) Coincide este movimiento con el máximo apogeo económico regional y consecuentemente, con la aparición de formas suntuarias de vida : arquitectura, estructuración urbana, desarrollo del arte de salón y otras expresiones culturales apropiadas por una determinada clase social.

(3) Arnaldo Reátegui, Cesáreo Mosquera y otros.

(4) El trabajo más completo e informativo se debe a Luis Alfonso Navarro Cáuper, a quien como periodista crítico y como cronista corresponde el papel casi exclusivo de impulsor de la cinematografía en Iquitos. Le unió en vida una íntima amistad con Antonio Wong. Vid. CAUPER, Luis de. **El Arte de la Cinematografía en Iquitos.** En **Trocha,** Vol. I, No. 6 (Marzo de 1942) p. 13-22. Nótese que el artículo va firmado con uno de los seudónimos usados habitualmente por el eximio periodista.

(5) LO DUCA. **op. cit.**, p. 9 s.; Naudin, A. María, **Cine y Teatro.** Barcelona, 1965.

(6) Esta casa prefabricada había sido antes de propiedad de Juan A. Del Aguila y había sido comprada en Francia en la factoría de Eiffel con otra que se alzaba a orillas del Amazonas y fue destruída poco después del año 1940.

(7) CAUPER, Luis de. **Op. cit.**, p. 13.

(8) CAUPER, Luis de. **Op. cit.**, p. 14 s.

(9) **Hombres del Amazonas.** Edit. Empresa de Publicidad Loreto. Iquitos, 1938. p. 180-181. Contestando agradecido a las elogiosas expresiones que acerca de su persona prodigó Cáuper sobre Arnaldo Reátegui, en el número siguiente de la misma revista éste dice de sí mismo: *"Me exalta sobremanera que el amigo Navarro Cáuper me haya comparado con el gran* ***circunstancista*** *(sic) francés Georges Méliès, porque ciertamente, en buen decir, fui yo el primer introductor del Cinema aquí en Iquitos, en aquellos tiempos no lejanos en que yo personalmente operaba, al presentar al público las inolvidables películas en colores, como* ***La Ley del Perdón, El Crimen de Otro, La Gallina de los Huevos de Oro****, etc." (TROCHA. Vol I, No. 7 Abril de 1942. p. 49).*

(10) CAUPER, Luis de Op. cit. p. 14

(11) **Hombres del Amazonas.** P. 180. Reátegui introdujo también el llamado orquestrofón, complejo instrumento para compañar el cine mudo. Con su hermano Linorio estableció en Yurimaguas una sala de cine llamada *"Cine Belén Filial"*.

(12) **Hombres del Amazonas.** p. 225-226

(13) Por esta época van apareciendo cada vez con mayor frecuencia anunciadas en la cartelera cinematográfica de los periódicos películas de la Metro, Paramount, 20 CFox, artistas como Gary Cooper y Colleen Moore, y directores como Rupert Julian, John Francis y otros.

(14) Vid. GARCIA, Joaquín. **Ensayo de Cronología de los Movimientos Populares en la Amazonía Peruana.** SHUPIHUI, 12 (1979) 375-385.

(15) CAUPER, Luis de. **Op. cit.** 21-22. La obra de Wong ha sido abundante y variada. Véase en **Filmografía,** en este mismo número, la reseña de algunos de sus trabajos más notorios.

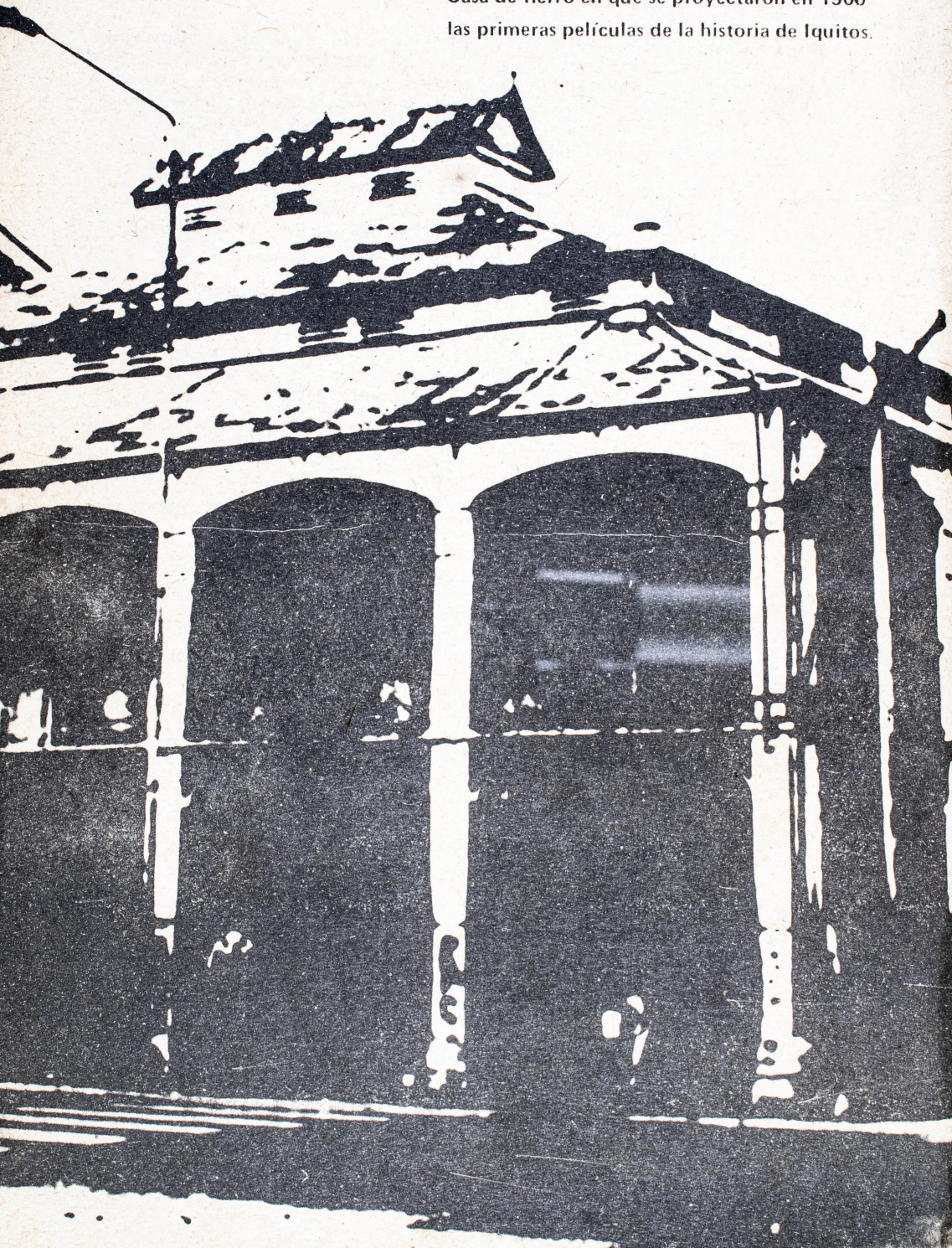
(16) El corto más importante de esta serie es **Policromías Amazónicas,** en 16 mm. y color, de una duración de 20 minutos.

(17) La década del treinta es la más rica en el arte de la cinematografía. Alrededor de Antonio Wong, con sus originales creaciones, se desarrollan otros amateurs como Vargas Llosa, de quien nos queda algún corto documental de 35 mm. merced a la generosidad de sus hijos. Por

otra parte aparece en escena Juan Pinto Junior que abre nuevos cines, como el Bolognesi y el Excelsior, y en éste implanta los sistemas **Movietone y Vitaphone** de cine sonoro, que se inauguraron el 7 de junio de 1932 con la obra en colores de la Metro **La Canción del Gitano (El Eco**, 7 y 8 de junio de 1932). Veinticinco años más tarde, en 1957, se inauguraría el **Cinemascope.**

Es claro que el interés por el cine alcanzó su máxima expresión. Germán Segura, empresario del **Alhambra** llegó a fundar una revista especializada que llevaba por título **Filmgramas** y que tuvo corta existencia.

Iquitos llegó a contar entre sus gentes con algún actor de cierto renombre internacional : Carlos de la Torre Morey, cuyo nombre de cartelera era **Stuart Kent.** Estudió en una academia de Hollywood y llegó a trabajar en algunas películas como **Volando hacia Río de Janeiro,** de la Radio, y otras producciones de la Fox y de la Paramount, como **El Tango en Broadway (El Eco,** 16 de julio 1935).



Casa de fierro en que se proyectaron en 1900
las primeras películas de la historia de Iquitos.

APUNTES PARA UN TRABAJO SOBRE EL CINE Y LA AMAZONIA

LLANOS, Rogelio

I

LA Amazonía, la región más extensa del Perú, es también la menos conocida. La imagen que de ella se tiene, se ha basado en la exuberancia de su naturaleza y en su exotismo, mostrándola como una región pródiga de prometedora riqueza (otra vez "El Dorado"), con una hermosa flora y una fauna bella y feroz a la vez, poblada por nativos de extrañas y primitivas costumbres, que suelen ser mirados con asombrada curiosidad, quizá con rechazo; y, casi siempre, con el sentimiento de alivio de que pertenecen a un mundo que nada tiene que ver con el resto del país.

Inserto el Perú dentro de una geografía dramática (1), dividido política, social y culturalmente, incapaces nuestras burguesías de levantar un proyecto nacional, no resulta extraño el desconocimiento de nuestra Amazonía; y, en cambio , resulta muy explicable que la ignorancia se nutra de verdades a medias y de tergiversaciones.

Hay responsables, pero, ¿quiénes son? y ¿qué razones existen?

Róger Rumrrill y Pierre de Zutter en su libro "Los condenados de la Selva", nos responden con un lenguaje directo y descarnado: "El capitalismo (y anteriormente el colonialismo) es el autor de esa imagen deformada que se tiene todavía de la Amazonía. Porque el capitalismo no lograba asentar su modo de producción permanente en medio de la jungla, la inventó impenetrable y peligrosa. Porque el capitalismo necesitaba lanzar su vanguardia en la búsqueda de materias primas inexistentes en otras partes fuera de la selva, la pintó repleta de riquezas legendarias. Porque el capitalismo requería abaratar el costo de sus materias primas robando y explotando a los pobladores de la Amazonía, justificó la masacre sistemática de los nativos adjudicándoles los peores vicios y las más insoportables crueldades y aberraciones. Porque el capitalismo urgía encontrar algo con que distraer la creciente rebeldía de los más desheredados, los campesinos sin tierra y los desocupados de las barriadas urbanas, lucubró un oriente de promisión y de felicidad edénica. El capitalismo creó una Amazonía a imagen y semejanza de sus propias taras, mentiras y frustraciones".

Y aquí, el cine "nacido en el seno de la burquesía surgida de la revolución . . . , en el seno de una sociedad que asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva ya la aparición del materialismo de Marx" (2), cumplió como vehículo ideológico que es - entre otras cosas - un papel fundamental al servicio de su majestad: el Capital.

II

El cine ha sido, casi en forma exclusiva y durante muchos años, el "juguete de la fantasía", donde los deseos se han hecho realidad . . . . . aunque sea por un instante fugaz (3). A él se ha acudido para soñar, para encontrar lo que no ha sido posible obtener en la realidad inmediata, para romper con la estéril y rutinaria cotidianeidad. Se ha gozado participando de la alegría del protagonista de la película o se ha llorado compartiendo su tristeza; con unas cuantas monedas, el viaje a extraños e ignotos lugares se ha hecho posible, acompañando al valiente y audaz aventurero, que recibe al final, como recompensa a su esfuerzo, el beso - y algo más - de la mujer amada. Y así, entre risas y llantos, entre placeres y punciones, sesión tras sesión, el espectador se ha idén-

tificado con los personajes de la pantalla, rompiendo la relación con su entorno para sumergirse en un mundo de fantasía, llegando a confundir la imagen con la realidad; todo ello, producto de la alienación del espectador en quien se ha "atenuado la corteza de la propia individualidad" (4) y a quien bajo la forma de mensaje se le han impuesto nuevos valores, modelos extraños de vida, etc., hasta ocasionar nuestra pérdida de identidad cultural, mal que padecemos hasta la actualidad. Esta agresión que ocurre en el plano cultural, encuentra su explicación en el plano económico: el "establishment" se afianza con la desmovilización del espectador.

Por ello, esa imagen tan irreal como sugestiva para el aventurero del comienzo del artículo, se nos antoja una vieja conocida, vista y aprendida en algún momento de nuestro itinerario vital. La literatura (Kipling, Conrad), los "comics" (Tarzán), el cine (Hawks, Huston), etc., han presentado como escenario de la aventura de sus protagonistas, a una selva indomeñable, estímulo para los espíritus fuertes y aguerridos; un verdadero reto para el espíritu de conquista. Y es esa imagen la que se ha adoptado como realidad, casi como una realidad incontrovertible.

Trátase, pues, de una agresión mayúscula: de la agresión neocolonialista, en la cual las armas de fuego se han dejado para mejor ocasión y las ideas se han convertido en los nuevos y efectivos proyectiles de la dominación, la cual se ejerce a través del poder de la información. A tenor de ello, la clase dominante se ha reservado el papel de transmisor de la superestructura del modo de producción capitalista y nos ha relegado al simple papel de receptores-consumidores.

III

Hasta el momento no ha sido posible articular una respuesta a la imposición foránea, manteniéndose la visión errónea que de la selva se ha tenido.

Esta falta de respuesta tiene que ver de alguna manera con las causas que traban el desarrollo de nuestra cinematografía y que impiden el forjamiento de una industria del cine. Es necesario señalar que, por parte del Estado no existe un apoyo real a las producciones y proyectos fílmicos peruanos; esto, a despecho de una Ley de Fomento a la Actividad Cinematográfica (Ley 19327), de claro corte empresarial, que ha motivado la realización de filmes asépticos y sin ningún tipo de "complicaciones".

Ahora bien, en la Selva, la accidentada geografía, la dureza del clima, aislamiento, los problemas de comunicación y sobre todo el altísimo costo de vida, conforman las condiciones menos atractivas para un productor cinematrográfico "convencional" y dificultan las posibilidades de aquellos realizadores que desarrollan su trabajo en base a una ajustada economía.

De esta manera, si a las difíciles condiciones que afronta una producción en la Selva y a la incompresión de la verdadera problemática amazónica, aunamos el facilismo imperante que se aboca a la búsqueda de temas exóticos o temas inocuos, pero que aseguren una aceptación que devenga en rendimiento económico, pues, tendremos ante nosotros un panorama realmente desolador.

El resultado de lo anterior, materializado en los filmes realizados en la Selva, demuestra que el cine en el Perú -salvo honrosas excepciones - ha entrado en el juego (aunque casi siempre ha salido perdedor), ha respondido a los condicionamientos, plegándose a la visión común que sobre la Selva se ha creado. En fin, un cine mediocre, automutilado, un cine perfectamente olvidable; salvo, repetimos, las honrosas excepciones.

IV

La tarea de aportar con el cine a una toma de conciencia de la realidad amazónica, no es fácil , y demanda del cineasta un mayor esfuerzo de profundización e investigación. La abundante presencia de elementos externos que caracterizan a la región, suelen ganar al observador, cubriendo como un manto la realidad subyacente. Descubrir los mecanismos que mueven a esa sociedad se dificulta ante las formas sutiles que adoptan en el modelo propio de dominación que ha configurado su proceso histórico. Su compleja cultura forestal, fluvial, mítico-mágica, suele quebrar en el investigador todo esquema conocido, encontrándose con un problema que es a la vez social y cultural. Suelen entonces imputarse costumbres y creencias a la ignorancia y el retraso, que incuestionablemente existen, pero que pertenecen a un mundo que tiene su propia lógica y cuya cultura viene de raíces ancestrales.

Pero, si bien es cierto que el cine sería un magnífico contribuyente a la develación de aquella hermosa y dramática realidad, no lo es menos, la obligación de emprender esta tarea en forma conjunta con las fuerzas progresistas de la sociedad. Resulta quimérico pensar que el cine, por sí solo puede hacer conciencia en el

hombre de la necesidad de viajar en el tiempo y rescatar la verdadera historia y la identidad cultural de nuestra Amazonía; más aún cuando no existe todavía un cine que enfoque con real validez los problemas del país y haga suyos los más caros anhelos del poblador peruano.

Habrá tal vez, que trabajarlo todo a un tiempo. Crear sobre la urgencia de los acontecimientos aquel cine del cual carecemos, para que a su vez se acerque, descubra y testimonie la realidad en proceso de transformación. La tarea es dura y difícil, es sabido, mas no imposible. Sí, en cambio, es urgente; en tanto que es cada vez más cierta la amenaza de parcelación de la Selva a manos de invasores de saco y corbata, y cuyos obuses - los dólares - están haciendo trizas una vez más nuestro patrimonio.■

NOTAS

(1) *Vivimos dentro de una geografía dramática, donde el aluvión, las inundaciones o los terremotos combaten la presencia humana. Todo en los Andes es de duración incierta. Aquí nunca nadie está seguro de nada. La grandeza del indio está justamente en que sabiendo esta contingencia sabe vivir como si la ignorase.* Carlos Milla Batres en **Visión Histórica del Perú** de Pablo Macera.

(2) **Historia del Cine**. Vol. 1 de Román Gubern.

(3) Al cine también se le ha denominado *fábrica de sueños* y sus productos más elaborados fueron el *Star System* (años 20) y en los años 50 los famosos musicales de la Metro Goldwyn Mayer.

(4) La parahipnosis en que el cine puede colocar al espectador, vuelve al público mucho más sugestionable y receptivo a todo influjo psicológico exterior. La identificación (espectador-personaje) se facilita porque la disponibilidad del espectador no se da solamente a nivel individual, sino colectivo.
Ver **Sicología y Cine** de Luis Espinal. Cuadernos de Cine No. 6 págs. 63, 64, etc.

La programación, en gran parte extranjera, produce transculturación no participativa e incluso destructora de valores autóctonos; el sistema publicitario tal como se presenta y el uso abusivo del deporte, en cuanto elemento de evasión, los hace factores de alienación; su impacto masivo y compulsivo puede llevar al aislamiento y hasta la desintegración de la comunidad familiar.

Puebla, 1072

* LA SELVA VISTA A TRAVES DEL CORTOMETRAJE PERUANO

ADRIANZEN, Francisco

LAS relaciones entre el cine peruano de cortometraje y la Selva no son hasta ahora, salvo honrosas y poco numerosas excepciones, las más fecundas y sinceras. Los diversos acercamientos que los cineastas han realizado acerca de la realidad selvática han partido casi siempre de una improvisación temática, y como el turista que cámara al hombro va a fotografiar lo pintoresco de una ciudad, los cineastas peruanos han ido a la selva a improvisar, animados porque la riqueza sensual y mágica de la región les garantizaba un producto al menos correcto. La Selva ha sido saqueada también por el cine.

Una Naturaleza generosa en extremo y hombres cuya relación con ella está animada por mágicos rituales, han proporcionado al cineasta los elementos decorativos que le permiten ir a la Selva a realizar cortometrajes improvisados y contemplativos. Y es cierto que en muchos casos la realidad de la zona empequeñece al más grande esfuerzo de imaginación. Tan distinta a la Costa y a la

Sierra, la Selva resulta apabullante, impenetrable. La mitología, el relato aún puramente imaginario no son siempre del todo suficientes. Para el cineasta, hombre de la costa y sin un cabal conocimiento de la región en la mayor parte de casos, la desventaja es evidente.

Pero entonces, ¿por qué ir a realizar películas a la Selva? En cierta forma lo hemos ya señalado: la realidad selvática proporciona un conjunto de elementos plásticos y humanos,marcados fuertemente por la Naturaleza, que le aseguran al cineasta un producto mínimamente logrado. Esta preocupación no tiene solamente motivaciones estéticas. La realización de una película demanda una inversión considerable a nivel económico y las posibilidades de continuar produciendo dependen en buena cuenta de asegurar su rentabilidad, hacer de la película un producto vendible que signifique no sólo el retorno del capital invertido sino también que provea de utilidades para continuar subsistiendo y produciendo.

En nuestro país la rentabilidad de un cortometraje está asegurada mediante una serie de dispositivos legales contenidos en la denominada "Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica", Decreto-Ley 19327. Mediante dichas normas, y previa calificación de calidad por un ente especial denominado Comisión de Promoción Cinematográfica, COPROCI, los cortometrajes circulan obligatoriamente por todos los cines del país durante un año, recaudando un ingreso que duplica, y en algunos casos es mayor, su costo. Como es de suponerse el obtener la calificación aprobatoria de la COPROCI, "Certificado de exhibición obligatoria" como se le denomina, resulta de importancia fundamental para la empresa productora.

Evidentemente, como se puede fácilmente suponer, determinados criterios de calificación predominantes en la COPROCI han condicionado buena parte del desarrollo del cine peruano, y esto no sólo a nivel temático, sino igualmente formal. Arte e industria tienen en el cine peruano un difícil punto de conjunción y son, más bien, objeto de divergencia.

La Selva resuelve en gran parte esta contradicción, aunque el resultado final sea como el cine mismo, sólo una apariencia de solución. La belleza y colorido de sus imágenes, la riqueza de sus sonidos, lo extraño y recargado de sus formas, la dureza y genero-

sidad de sus gentes le proporcionan al cineasta un conjunto de elementos externos rápida y fácilmente codificables en términos cinematográficos. La Selva "habla" por sí sola y el registro aún directo es de por sí ya altamente expresivo. En paz con su necesidad estética y con los riesgos económicos de todo proyecto cinematográfico, el cineasta ha utilizado (aunque el término "saqueado" sería mas correcto) la Selva.

Una visión contemplativa es así lo que ha predominado en las realizaciones filmadas en la Selva. El "paisajismo", en donde el ser humano es también parte del paisaje, ha estado a la orden del día; después de todo ¿dónde encontrar lugares más atractivos y tan fáciles de fotografiar? El crítico cinamatográfico Juan M. Bullitta, en un artículo publicado en 1976 en el diario "Correo" de Lima, haciendo alusión a los primeros cortometrajes de Francisco Lombardi, entre ellos, **Informe sobre los shipibos,** lo titulaba socarronamente: "Los marcianos llegaron ya". Y es que con mucha razón señalaba que a la manera de un ser extraterrestre que recién desciende de un platillo volador, el cineasta recorría con su cámara una aldea shipiba. La fuerza de la realidad mostrada, como en la mayoría de cortos de tema selvático, hacía soportable este cortometraje dominado por la contemplación e improvisación.

De pasada, siguiendo un procedimiento usual en el cine peruano cuando hay exceso de película para una producción, Lombardi correalizó con Emilio Moscoso, en la misma región, **Hombres del Ucayali,** que resulta un tanto más interesante que el anterior pues se observa una actitud más indagadora y crítica. Recurriendo al reportaje directo y con una cámara eficazmente descriptiva, **Hombres del Ucayali,** es un válido acercamiento a la labor de los madereros de este río del Perú.

Sobre el mismo tema, la madera, otros realizadores han tentado suerte con variados resultados. Fausto Espinoza ha realizado, **Hombres de madera, acerca de los "tronqueros" de la región de Pucallpa**: un cortometraje carente de estructura en donde el título es más una voluntad que un logro. Otra vez es la contemplación lo predominante, evidenciado por la carencia de un eje que le dé una mayor cohesión al relato. Algunos planos logrados, como la tala del gran árbol, es lo único rescatable de esta realización. Distintos han sido los logros de Ricardo Fleiss con su película **Maderas,** Nelson García en la revista *Hablemos de cine* señala al respecto: "A la notable cámara y fotografía de Gerardo Manero se une un montaje

que "deja ver", mucho menos dependiente de la tentación de rebanar (alusión al oficio de montajista especialista en el "corte perfecto" que Fleiss ha desempeñado con gran habilidad). A la sensibilidad de las imágenes por la deforestación de la Selva, se suma una edición que conmueve al espectador, al mostrarle la eficaz organización de aserraderos empeñados en convertir la Amazonía en depósitos de maderas. Lo curioso es que a nada de esto se refiere el texto que, desatento e implacable, habla de la riqueza y variedad de las especies madereras. Fleiss desacierta en el audio y su aproximación al tema es confusa".

Al igual que Lombardi, de pasada, Fleiss realizó, **De los hombres y los árboles**. Al respecto Nelson García, en una opinión acertada continúa: "Su tercer corto es la típica estirada de chicle de productor que caza dos pájaros de un solo tiro. Es decir que de su viaje a la selva, claro, tenía que traer dos cortos. Una vez más la regla de oro del cine peruano: mayor producción a menos costo, en desmedro de la expresión. La calidad de imágenes de este corto es inferior a la de **Maderas**, y su material más disperso. Trata - a medias - el oficio de maderero y tamiza el problema de la deforestación amazónica con una ingenua y optimista (y bien montada) siembra de almácigos y semillas. A esto se suma el convencionalismo del texto; de los hombres que buscan árboles para cortar dice: "el trabajador maderero está integrado a la naturaleza"; de los árboles colosales cortados dice: "la caída de estos gigantes estremece el suelo de la selva". Las frases tópicas de siempre.".

El pintoresquismo ha sido otra de las variantes que ha tenido una especial manifestación en los cortos sobre la Selva. Incluso los temas se repiten como el caso del Pozuzo. Inca Films, productora de los cortos de Francisco Lombardi, con fotografía de él, ha realizado, **Pozuzo**, en donde una cámara inexpresiva describe esta ciudad. Típico producto "de pasada". **Pozuzo**, de Inca Films ni siquiera tiene realizador entre sus créditos. Realmente ejemplar. Más modesto, en blanco y negro, anterior pero igualmente muy limitado, evidenciando ser un corto que sólo busca el certificado de exhibición obligatoria, es, **Los colonos de Pozuzo**, una correalización de Gregorio Li Rosi y Aliro Zúñiga, para Nova Producciones Cinematográficas. Igualmente de manera aséptica la cámara contempla la ciudad en el más ejemplar estilo de tarjeta postal. Las casas, las familias y la vida doméstica son acompañados de las reconocidas frases de siempre, que hablan de la felicidad, la prosperidad, el sacrificio, etc., etc.

Las comunidades nativas también han merecido un tratamiento en el cortometraje peruano. Y como el Pozuzo, igualmente los Aguarunas están presentes por partida doble a través de **Aguarunas**, de José Luis Rouillón realizado para el CETUC, Centro de Teleeducación de la Universidad Católica, y **Hombres del agua**, de Ronald Portocarrero. Concisos y descriptivos, intentan conciliar un tratamiento científico con una fácil divulgación del tema, lo cual no logran superar plenamente. En **Aguarunas**, de Rouillón, al igual que en **Informe sobre los shipibos**, de Lombardi, se evidencia la poca preparación que ha habido antes de filmar el tema, lo cual se ha querido superar colocándole un texto "serio y científico". Aún así, se deja ver.

De mucho mayor interés, aunque ya sobre la realidad urbana de la Selva, resulta **Belén**, de Pedro Morote. Ciertamente que las duras condiciones de vida que se dan en esta población de Iquitos, constituyen un elemento fundamental para darle una gran fuerza testimonial al corto, pero hay que reconocer el trabajo de Morote para saberlas aprovechar y seleccionar. **Belén** no se detiene en la contemplación y la cámara indaga y le descubre al espectador las difíciles condiciones de vida de un sector de la población amazónica. Es éste su mayor mérito; sin embargo, un cierto oportunismo político se deja traslucir en el filme que lo convierte en una velada propaganda gobiernista restándole fuerza y contundencia a la denuncia que presenta.

En una línea totalmente distinta, a pesar de haber sido realizado por encargo de un organismo del estado, se encuentra lo que sin duda es el mejor cortometraje que sobre la Amazonía se ha realizado. Nos referimos a **Visión de la Selva**, realizado por el grupo de cine **Liberación sin rodeos** allá por los años de 1974. Como su título bien lo indica estamos ante una visión panorámica de la Amazonía, realizada con un profundo sentido crítico e informativo. Tomando prestados planos de Louisiana Story, de Robert Flaherty, entre otros materiales correctamente utilizados con un singular recurso expresivo y no como un vulgar plagio, **Visión de la Selva** es sumamente original en su tratamiento y destaca nítidamente en un medio en donde los formalismos han predominado. De un fuerte impacto visual y con una economía de texto que en todo momento evita caer en los consabidos clichés. Como era de suponerse **Visión de la Selva** no agradó a las oscurantistas mentalidades de la COPROCI, y no alcanzó una mayor difusión. Terrible destino para tan importante filme.

Igualmente importantes, aunque más modestos en su realización, mas no en sus logros, están los recientes dos últimos cortos de Nora de Izcue, **El Juansito** y **Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos**. El primero es un cortometraje de ficción (con actores) acerca de los constantes engaños que sufren los ribereños por los vendedores de mercaderías, muchas de las cuales son totalmente inútiles. Hay en **El Juansito** que destacar varios elementos: una simple y adecuada estructura que lo hace fácilmente entendible y comunicable, una correcta dirección y actuación, que cobra mayor fuerza por tratarse de actores naturales, y una economía expresiva y de recursos que emparenta este corto con una corriente neo-realista muy vinculada a la cinematografía latinoamericana y del Tercer Mundo. **El Juansito**, a diferencia de otros cortometrajes, ya no contempla sino que indaga y muestra sin velo alguno las realidades. La selva ya no es aquí el escenario natural pintoresco y exótico, sino que es una realidad en donde hombres de carne y hueso viven y padecen. Hay, pues, un gran salto con respecto a los otros filmes sobre temática amazónica. **Canción al viejo fisga que acecha en los lagos amazónicos** es un ejercicio poético expresivamente bastante logrado, en donde la fotografía de Daniel Pacheco ha jugado un importantísimo papel. Una cierta reiteración de imágenes detiene por momentos el ritmo del corto que, sin embargo, resulta al final sumamente agradable y realizado. Nora de Izcue evidencia conocer y comprender la Selva, y no ser como muchos otros realizadores, el turista que se pasea con su cámara al hombro.

Mundo mágico de múltiples riquezas, la selva ha sido tema para algunos otros cortos más, como el caso de **Mucho café para un machete**, de Kurt Rosenthal, correcto filme, pero nada más que eso, al igual que muchos otros. Aún hay mucho camino por recorrer en la Cinematografía peruana y los cineastas parecen ir comprendiendo que conciliar Arte e Industria solo se puede hacer encarando seriamente los temas. Esperemos que así sea, y más urgente en el caso de los cortos con temática amazónica, en donde el espíritu de improvisación ha predominado. Un buen tema, después de todo, no siempre es una buena película.■

*SELVA Y CINE PERUANOS

ROBLES GODOY, Armando

Primera firma del cine peruano. Director y realizador de importantes films de ambiente amazónico, como: GANARAS EL PAN, EN LA SELVA NO HAY ESTRELLAS y LA MURALLA VERDE.

Mi vida está íntimamente ligada al cine y a la selva. Hace casi veinte años que comencé a dedicarme a la cinematografía como actividad profesional, sin olvidar ni menospreciar las primeras tentativas infantiles, allá por los años escolares en Chosica, con mucho más futuro que pasado, y sin más motivación que una imprecisa urgencia, huérfana de conocimientos y de medios. Y en 1949, me fui a la montaña, como llamamos aquí a la región amazónica, en el valle del Tulumayo, afluente del Huallaga, a intentar algo casi tan descabellado como hacer cine: en este caso, vivir como colono en un pequeño lote de sesenta hectáreas de monte que, al cabo de siete años de más lucha que trabajo, se convirtió en una de las chacras más "bonitas" de la región, como la calificaban quienes la visitaban. También fue una de las chacras más improductivas de aquella época, caracterizada por la improductividad de la mayoría de las chacras de aquella zona.

Es verdad que ahí nacieron mis dos hijas, y también es ver-

dad que aquellos años fueron los que más me enriquecieron espiritual y físicamente; pero a nivel agrícola, el fracaso fue total, y tan permanente, que luego, al cabo de más de veinte años de haber tenido que emigrar a Lima, el Banco Agrario, en un alarde de "eficiencia", me cobró sesenta mil soles que, sin saberlo ni el Banco ni yo, aparentemente le debía por unas vaquillonas que le compré para intentar un pequeño plan ganadero. Esas vaquillonas creo que fueron diez, las compré en Lima, flacas, enfermas y moribundas, y las trasladé a mi chacra por esos caminos que en el Perú llamamos carreteras. Una murió en la Pampa de Junín, pero con las que llegaron, y con mucha paciencia y amor, engordaron y se multiplicaron, y al final, cuando tuve que dejar todo aquello, eran más de sesenta animales hermosos y contentos, que le entregué al Banco, sin saber que cuatro lustros más tarde le tendría que pagar mil soles por cabeza, por haber logrado aquel milagro.

Se supone que éste debe ser un artículo sobre la problemática de la selva, y sobre la manera en que mi cine la refleja. Y lo es. De modo que no considero los dos párrafos anteriores un preludio lírico y ajeno al tema, sino el tema mismo. Desde luego que el tema visto, y en este caso vivido, por mí. No pretendo, pues, generalizar; pero si una experiencia como la mía no sirve para producir elementos de juicio, junto con muchos otros, ningún problema se solucionará jamás, y los intentos en este sentido se limitarán a una pura especulación filosófico-política.

Para mí, (y lo repito, no por modestia, sino por pura objetividad), para mí, la problemática de la selva reside, principalmente, en el hecho de que la selva está donde está; es decir, lejos. Y está lejos, no en kilómetros, que son pocos desde cualquier punto de la costa, sino en años-luz, debido a que esto no es un país, sino una ciudad grande y fea, con un nombre rasposo y semi agrio, rodeada por vastas extensiones que deberían resignarse a ser productoras de abastecimientos para esta lima sin jugo. Lima se la pasa luchando por conservar su hegemonía, y el resto del "país" se la pasa luchando por acercarse a Lima. Y en este proceso, se agranda Lima, y se achica el Perú.

El centralismo, que ha asfixiado al Perú desde el virreinato hasta hoy, no es un fenómeno bien estudiado, y por lo tanto, en la dirección en que se va, jamás será un mal superado.

Y un primer plano del centralismo, que considero como un

fenómeno sumamente complejo y profundo, con más raíces psicológicas que económicas, es la estupidez burocrática sumada a la distancia. La burocracia, como dijo alguien, es un mal necesario; yo trataría de hacer una definición más concreta, y diría que la burocracia es una estupidez innecesaria. Y no porque el burócrata sea, inevitablemente, un estúpido, sino porque la burocracia, el ejercicio de la burocracia, estupidiza a cualquiera. Y en nuestro caso, nuestra selva está regida por una burocracia distante y ajena, que a su lógica estupidez, une su ignorancia y su indiferencia. Olímpica en muchos casos.

El remedio que parece desprenderse de todo lo anterior no parece muy promisor, ya que se reduciría a reemplazar esa estupidez centralista y lejana, por una estupidez próxima y local. Efectivamente, tengo pocas esperanzas en la sabiduría humana, y creo que eso sería lo que ocurriría, básicamente, con un descentralismo real (no las zarzuelas que se ensayan y anuncian). Pero, aunque no lo parezca, sería mucho, muchísimo. Porque una burocracia próxima, local, vecina, de cuerpo presente, es más dúctil, más propensa a humanizarse, y, sobre todo, más temporal y sujeta a críticas, sugerencias y reemplazos. Sin este punto de partida, creo que todo lo demás ha sido, es y será inútil. Sencillamente, porque en el centro de toda actividad humana está el ser humano, y si éste no cambia, nada cambiará. Dicen que el buey solo, bien se lame. La selva necesita de su soledad, de sus hombres y mujeres, de sus ilusiones, éxitos, fracasos, ensayos y folklore; pero no en forma subordinada a autoridades que nada saben ni nada quieren, y que, en muchos casos, jamás han pisado una trocha, ni tanganeado en una canoa, ni comido inguiri, ni soñado con un brujo, ni caminado bajo un diluvio.

El descentralismo es, además, el único camino hacia la unidad nacional, hacia una identificación peruana, que actualmente, en la mayoría de los casos, es un mero fenómeno semántico. El limeño rige los destinos de la selva peruana, pero no la conoce ni, por consiguiente, la ama ni la comprende. Y sin esa unidad que se diversifica hasta el átomo social que es el individuo, no se produce el fenómeno que llamamos país.

Franz Kafka, que debió ser peruano, explicaba la muralla china como una empresa unificadora de la China. El no le encontraba utilidad defensiva a esta monumental construcción, y explica, por medio de su ilógica irrebatible, que los gobernantes chinos

idearon la muralla como una especie de monumento a la unidad. ¿Cómo? Por medio de un sistema de trabajo que hacía que todos conocieran todo el territorio. Se formaban grupos de trabajo, que durante un año, construían un sector de la muralla, viviendo, naturalmente, en esa región, luego, eran trasladados a otra zona muy distante, y allí trabajaban otro año. Y así, se construyó un país, porque todos sus habitantes lo conocieron. Resulta irónico que en la actualidad, en el Perú, con todos los adelantos en las artes y las ciencias de la comunicación, ni siquiera intentemos construir nuestra propia "muralla", no para defendernos, sino para conocernos.

He escrito y dirigido dos películas de largo metraje sobre la selva: *"En la selva no hay estrellas"*, y *"La Muralla Verde"*. Ambas constituyen los hitos más importantes en la etapa correspondiente de mi actividad como cineasta. Ambas me han proporcionado satisfacciones, premios, halagos y placeres que antes jamás imaginé; y ambas fueron causa de profundas amarguras, desengaños y hostilidades que, desde la etapa misma de la filmación hasta hoy día, me asaltaron, creo que por el simple hecho de haberlas hecho.

En ambas traté de expresar algo de lo que digo en este artículo. *"En la selva no hay estrellas"* fue concebida y realizada como un poema amargo a la soledad; pero no a la soledad del personaje, como se interpretó equivocadamente, sino a la soledad de la selva, que es el verdadero personaje. La tragedia surge del hecho de que el HOMBRE, a semejanza de lo que ocurre con tantos peruanos, jamás entró en la selva, jamás se integró con ella, y sólo intentó pasar por ella a fin de "sacarle" el oro, que finalmente lo destruye. Y lo destruye porque no se queda.

"La Muralla Verde", profundamente cargada de elementos autobiográficos, es algo totalmente distinto. Es la historia de un esfuerzo condenado inevitablemente al fracaso, que no llega a mostrarse en la película, pero que resulta el único corolario posible de la situación que ahí se muestra. Y el fracaso se debe, no a la selva, sino a la lejana estupidez de las autoridades centralistas. Resulta irónico que, entre las críticas negativas, que fueron las menos, felizmente, se decía, en casi todas ellas, que la película mostraba una realidad que no es la nuestra. Efectivamente, no es la nuestra, es la mía. No es la realidad del vecino de San Isidro, ni de la Colmena, ni de Trujillo; es la realidad de alguien que quiso vivir en la selva; y mientras esa realidad no sea nuestra, nada será nuestro.

HERZOG. VISIONES Y DESCARGOS DE UN CINEASTA

Entrevista: *Joaquín García*

(Transcripción literal de la entrevista grabada)

UNO *de los más destacados directores cinematográficos de la actualidad. A él se deben films como:* Fata Morgana, Woyzeck, Nosferatu, Kaspar Hauser, Corazón de Vidrio, Signos de Vida, Stroszek, Steiner, También los enanos empezaron pequeños, País del silencio y la oscuridad, *etç. En la Amazonía Peruana filmó en 1972* Aguirre, la ira de Dios *(basada en el legendario y cruel conquistador español Lope de Aguirre), y actualmente realiza* Fitzcarraldo, *película que ha producido serias críticas en el mundo a raíz de los conflictos con las comunidades aguarunas del Alto Marañón.*

¿POR QUE ESCOGES LA AMAZONIA COMO ESPACIO PARA DOS DE TUS GRANDES PRODUCCIONES, COMO SON AGUIRRE Y FITZCARRALDO?

— *La Amazonía es un paisaje muy particular. Está lleno de ensueños, lleno de ilusiones, lleno de milagros. Es como un sueño. Algo a propósito para el cine. Lo mismo que el desierto, por ejemplo. He filmado también en el desierto del Sáhara una película llamada* **Fata Morgana,** *que traducido quiere decir* **espejismo,** *con estas mismas dimensiones. El cine no son más que sueños colectivos que todos tenemos. Y cuando se encuentra un paisaje como el de la selva amazónica están tan cerca los sueños y es todo tan inarticulado que se presta para hacer muchas buenas cosas para el cine. Todo, de pura realidad se hace pura fantasía. La Amazonía va a ser, no solamente en términos de economía, de ecología, de supervivencia, sino también del arte una fuente inagotable de vida para la humanidad.*

¿NO CREES QUE UN MUNDO TAN ORIGINAL Y VIRGEN PUEDA CONVERTIRSE EN OBJETIVO DE EXPLOTACION DE TODOS LOS INTERESES DEL MUNDO?

— *El problema de la explotación no es cuestión de artistas. Le pertenece en primer lugar a las fuerzas económicas y tiene consecuencias ecológicas. Por otra parte es un proceso casi inevitable mientras sigamos con este tipo de civilización y no nos paremos antes de que sea demasiado tarde. Estamos en peligro de perder uno de los últimos recursos del mundo. Por eso hemos de defender la Amazonía.*

¿QUE RELACION EXISTE ENTRE ESTA TIERRA DE BOSQUES Y RIOS Y LA VISION CARGADA DE MISTICISMO QUE TU EVIDENCIAS EN TUS PELICULAS?

— *Para mí no es tan mística. Yo tomo la selva como una sólida realidad, una pura verdad. Para mí, por ejemplo, los Estados Unidos constituyen todo un misterio, un mundo extraño, exótico. Así son todos los países llamados "***civilizados***". Aquí nos encontramos con la vida, la realidad, el fondo de las cosas.*

DESDE HACE DOS AÑOS SHUPIHUI HA HECHO SUYA LA CAUSA DE LOS AGUARUNAS ENFRENTADOS CON TU EMPRESA EN EL ALTO MARAÑON. PERSONALMENTE HE SIDO UN ACERBO CRITICO DE TUS PLANES Y METODOS,

¿QUIERES DARNOS ALGUNA EXPLICACION DEL PROBLEMA DESDE TU PUNTO DE VISTA?

— *Cuando miras mi trabajo en cine a lo largo de 20 años puedes comprobar que prácticamente cada una de mis películas se refiere a alguna minoría, defiende las minorías; por ejemplo, los enanos, los ciegos y sordos al mismo tiempo, inclusive los mismos indígenas en* **Aguirre, la ira de Dios.** *El problema no tanto mi propio problema cuanto problema de los medios, de la prensa. Un caso: estos días ha llegado al mundo entero un reportaje en que se decía que Claudia Cardinale había sufrido un accidente muy grave en un choque con un camión, cosa totalmente incierta. La mayoría de las informaciones a que Ud. se refiere, un 95 o/o, eran invenciones. La prensa necesita noticias y no importa para ello que sean verdad o no. Como en la política la categoría verdad no es tan importante, sino el poder; en los medios de comunicación es la novedad. Y a un alto costo me han explotado a mí.*

Además en la referida zona del Alto Marañón había un problema que iba más allá de mi persona. Por una parte la presencia del Oleoducto Norperuano que constituía una molestia constante para los nativos por parte de los petroleros. Comprendo que las condiciones económicas del país exigían semejante trabajo. Mas no quiero hacer juicio de lo que no me compete, pues no estoy en mi propia casa. El otro problema de la región consistía en la presencia y presión del conflicto fronterizo con el Ecuador, ya que está muy cerca de la Cordillera del Cóndor y había bastante cantidad de soldados. Los aguarunas querían su libertad de movimientos, su modo de vivir, su identidad. Y cada uno desde fuera, soldados, petroleros y un grupo que quería hacer una película les estaban agrediendo. Siempre he dicho que no es tanto un problema de la filmación, es un problema general. Hoy existe tanta tensión en la frontera que yo pienso que algo va a pasar.

Pero todas las historias de que hemos maltratado a los nativos y forzado al trabajo de esclavos filmando, no son ciertas. Nunca hemos filmado allá. Toda mi vida no vale para nada. La verdad y la realidad de los acontecimientos van a esclarecerse. Además debes saber que Amnistía Internacional ha investigado este caso y me ha rehabilitado completamente. Esto vale bastante para mí. Y el problema se acabó. Pero entiendo las preocupaciones que había. Tengo que agradecer la oportunidad que me da este país. Soy extranjero, soy gringo. Nunca me habría ido ni contra la población nativa ni contra la gente de Lima.

¿HAN APRENDIDO ALGO EN CONTACTO CON LOS INDIGENAS?

– Sí, por supuesto. Nosotros parecemos un grupo de imbéciles, de invasores, de exóticos en su ambiente. Además la película trata en el fondo un problema de choque cultural, en que, al final, quedan de vencedores los nativos, desbaratándose todo el plan de Fitzcarraldo.

¿DE DONDE PROVIENE ESA ESPECIE DE OBSESION DEL PODER QUE SE DEJA ENTREVER EN TUS PELICULAS?

– No se trata del poder, sino de sueños de poder. Tienes que darte cuenta que no soy latinoamericano. Soy de Europa, y, más específicamente, alemán. Mi perspectiva es diferente. Nunca he trabajado con el pretexto de hacer un cine latinoamericano. Es cine alemán. En mi corazón me roconozco alemán. Mi país es en cierto modo ambiguo, con una historia reciente muy particular y el problema debe ser enfocado con mucho cuidado.

¿ALGO MAS?

– Estoy contento de haber sido en alguna manera causa del movimiento de cine que se ve despertar, sobre todo con esta Primera Semana del Cine Amazónico. Quiero hacer un poco de profecía: dentro de diez años la Amazonía y más que nada Iquitos van a convertirse en focos de cultura. Estoy a la espectativa de las primeras películas en la lengua de los aguarunas, la lengua de los campas, de los machiguengas o de los kichwas. Hay alguna película del habla andina ya. Es una riqueza tan extraordinaria la de estas culturas que si se perdiesen desaparecería algo vital de la superficie del mundo. Hay peligro de que se pierda todo en una sola generación. Si no hacemos películas ahora, si no defendemos la posición de las culturas nativas el mundo va a ser un mundo muy pobre.

Werner Herzog sigue su trabajo que habrá de someterse al juicio de la historia. Sobre todo cuando tengamos la oportunidad de ver en la pantalla quizá la producción cinematográfica más importante y controvertida acerca de la Amazonía, Fitzcarraldo. Película en cuyo contenido y en cuya realización esperamos se refleje el agudo problema de los pueblos más aplastados de la tierra: los indígenas amazónicos. ■

DOS PREGUNTAS A NORA DE IZCUE

"En un breve plazo saldrá un cine amazónico realizado por los mismos pobladores"

¿COMO VE UD. LA PROBLEMATICA DE LA SELVA?

— El largo proceso que he tenido de acercamiento hacia la Selva y su problemática, proceso que me ha llevado no solo a verla si no a sentir con tremenda fuerza tanto la riqueza de su cultura como lo dramático de su situación, me hacen necesario el recorrer, tratando de ser breve, el camino que me ha llevado desde mi realidad limeña hasta un compromiso ineludible con aquella región en el convencimiento de que se hace indispensable que el Cine ayude a develar aquella realidad que ha sido ocultada y tergiversada por siglos, a rescatar su verdadera imagen.

Mi primer contacto con la selva fue dramático, en un viaje por tierra que hicimos a Tingo María preparando el rodaje del largo metraje "La Muralla Verde" de Armando Robles Godoy, cuando estábamos por llegar a la ciudad una camioneta cayó inexplicablemente al río ante nuestros asombrados ojos, era difícil entender que abajo de esas hermosas y aparentemente tranquilas aguas la

tragedia estaba sucediendo, creíamos haber soñado. Pero la realidad nos golpeó inmediatamente, 2 hombres lograron salir, solamente a uno nos fue posible salvar, el otro desapareció yéndose prácticamente de entre nuestras manos. Después nos enteramos que 2 personas más habían quedado atrapadas adentro del vehículo. Este suceso que podía caer en lo anecdótico simboliza para mi la imagen de la selva :una superficie exuberante y hermosa de apariencia tranquila y aún bucólica debajo de la cual se mueven las encontradas corrientes de su compleja realidad.

La posterior etapa de rodaje de "La Muralla Verde" que nos mantuvo 3 meses en Tingo María, por la dedicación al trabajo que fue intenso, no me permitió ahondar más en aquella realidad, pero creo que aquella primera impresión dejó una marca para encontrar el camino.

Dos años después, en 1970, recibí por carta un pedido del Dr. Oscar Rios quien se encontraba investigando en Iquitos el curanderismo con el uso del Ayahuasca, para que le filmara una película sobre este tema. De más está decir que la explicación que me daba sobre el tema y las condiciones del rodaje inquietaron sobre manera mi mentalidad occidental, me veía metida en lugares peligrosos entre ritos extraños y temibles. Pero acepté el reto y considero que ese trabajo fue el que realmente inició mi acercamiento a ese mundo y el compromiso que con el fui asumiendo.

Ese trabajo, con sus especiales características, me aperturó el contacto con manifestaciones que brotan desde lo más profundo de la cultura selvática. El afán de comprender, de no quedarme en la superficie, dejándome ganar por el exotismo o por una rígida visión científica aperturó también una relación humana que se fue enriqueciendo con el transcurrir del tiempo y que fue entregándome, poco a poco, el sentir de esa realidad.

A partir de ese momento, fue mucho lo que investigué y leí respecto a la selva, era necesario enriquecer la experiencia personal compartiéndola con otras experiencias. Los viajes esporádicos que seguía realizando cada vez que se presentaba la ocasión iban ampliando el contacto.

En el año 75, contratada por un equipo sueco como Asistente de Dirección en un largo metraje, viví 2 meses en una comunidad nativa campa. Extraordinaria y triste experiencia la de palpar la

cruel situación de los nativos al lado de un grupo extranjero que nada tenía que ver con esa realidad y que, si bien, las terribles condiciones de esa vida podían moverlos en su sensibilidad por momentos, lo único que en realidad estaban haciendo era captar imágenes exóticas factibles de despertar el interés en las pantallas europeas.

En 1978 se dió la oportunidad de realizar 2 corto metrajes en la selva, los temas: el Fisga, o pescador de paiche, y la mujer ribereña. Una vez allá, la investigación previa al rodaje concretó la realización de **"Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos"** *pero nos hizo cambiar el tema de la mujer ribereña, (cuya problemática es tan compleja que merecía un largo metraje), por el tema del* **"Regatón"**, *asumiendo uno de los mayores problemas de la Amazonía que es el de la comercialización de los productos. Y esta vez, el guión se hizo conjuntamente con los pobladores del lugar quienes también participaron en el rodaje. Seguían armándose las piezas de aquel gran rompecabezas.*

Luego vino la preparación del guión del largo metraje **"El Viento del Ayahuasca"**. *Ya había elaborado algunas versiones del mismo, sin embargo, a medida que se ahondaba mi contacto con la selva, mis personajes fueron tomando formas tan concretas que comenzaron a actuar y a hablar por si mismos cambiando muchas veces aquello que yo había establecido. Es curioso sentir que derepente la realidad empieza a moverlo a uno en vez de ser uno quien la manipula aún sin proponérselo.*

El hecho de que el poblador de la selva pudiera hablar por sí mismo constituiría el mayor aporte que el Cine pudiera dar.

La última y reciente filmación de un corto metraje que ahonda más en el problema de la comercialización de los productos siguiendo a la cadena de intermediarios que muestra claramente los esquemas de dependencia y dominación que caracterizan a la selva constituye para nosotros otro importante paso en el camino emprendido. En ella la participación de personas del lugar se dió con acrecentada importancia dándose un paso importante en la posibilidad de un cine de la Amazonía realizado por sus propios pobladores.

En esta experiencia personal de muchos años creo haberme encontrado con importantes aspectos de la problemática de la selva:

la terrible dureza de elementos dramáticos que se mueven bajo una superficie aparentemente tranquila y hermosa, el choque que suele producir el encuentro con una cultura que se maneja con valores propios heredados de lo profundo de su historia, quebrando nuestros esquemas conocidos y creando el desconcierto, muchas veces el rechazo, (algunas mentes lúcidas se extrañan en este momento de que trate de realizar una película sobre "brujos" preguntándose con inquieta duda si estoy apartándome de mi posición ideológica) la utilización que se da de esta región como exótico escenario para ser mostrado en el extranjero, la intrincada red de dependencias que crea el alto sistema de dominación al que la selva es sometida, y sobre todo, las pocas posibilidades que ha tenido el poblador selvático para expresarse y expresar su realidad.

¿COMO CREE UD. QUE SU CINE HA REFLEJADO LA PROBLEMATICA DE LA SELVA?

— Creo, y espero no equivocarme, que las películas que hasta ahora he realizado sobre temas de la selva constituyen aproximaciones a esa realidad, aproximaciones en las cuales, como dije anteriormente, es el propio poblador el que va asumiendo la comunicación cada vez más directa, por ahora a través mío, pero estoy segura que en un plazo no muy lejano saldrá un cine amazónico hecho por ellos mismos. Es por esto que considero tan importante el ir formando cuadros técnicos con personas del lugar. En ese sentido la última experiencia ha sido sumamente valiosa pues dictamos un breve cursillo de Cine antes de empezar el rodaje y no exagero al decir que los loretanos que participaron en el equipo técnico y como actores trabajaron casi como profesionales.

Si el largo metraje, que ahora sienten como suyo tanto aquellas personas que han decidido participar directamente mostrando en la pantalla parte de sus vidas como las que encuentran en el un reflejo profundo y auténtico de su realidad, se logra hacer a pesar de todos los problemas existentes, especialmente el económico, su realización apoyará la capacitación de estas personas enriqueciendo su experiencia en un trabajo que ya demanda una mayor especialización y de ellos podrán salir futuros cineastas que asumirán el reto que su problemática les impone. Por mi parte, seguiré luchando para que esto se convierta en una realidad. ■

LA SELVA COMO PRETEXTO PARA UN EJERCICIO CINEMATOGRAFICO

EL CINE DE FLEISS

Entrevista: *Rogelio Llanos*
CINEMATECA DE LIMA

URUGUAYO de nacimiento, nacionalizado peruano. Ocho años de residencia en nuestro país.

Tras cinco años de trabajo como montajista ha pasado, desde 1975, a la dirección de cortometrajes, de los que lleva realizados ocho el último de los cuales **Caso Perdido** *se ubica en el terreno de la ficción.*

Conversamos con Ricardo Fleiss acerca de sus películas, sus impresiones de la selva, el cine nacional. Transcribimos a continuación parte de la conversación, especialmente lo referente a su experiencia en la selva.

Filmografía de Ricardo Fleiss como director.

"Mejores hombres para el desarrollo", 1975
"Aeropuerto", 1977

El río hace un codo y sobre ese codo, se pone el sol; nos internamos en el monte todo el día y veíamos el atardecer. Era una paz tan grande. . . me fasciné con la selva. Quise hacer una especie —dentro de lo primitivo— un homenaje a la selva. Decir :Señores, la selva es linda. Pienso que la problemática de la selva o del hombre de la selva es muy compleja. . . Entonces, en "De los hombres. . ." quise decir :a mí me gusta la selva. Puede ser que esté recortando una parte de la realidad.

YO CREO QUE TODOS LOS CORTOS SOBRE LA SELVA, ENFOCAN SIEMPRE UNA PARTE DE LA REALIDAD, SIN LLEGAR A OFRECER UNA VISION GLOBAL E INTEGRADORA, MAS AUN VINIENDO DE FUERA. . .

— Aparte hay un problema: el año 77 la situación con COPROCI era difícil, uno tenía que pensar los cortos, saber qué se presentaba, había cortos rechazados. En ese momento, se pensó que el tema de la exploración, la selva, la deforestación, podía no tener problemas. Una de las metas del corto es la inversión y la recuperación de la inversión. En mi caso, yo coproducía con una empresa que, mal que bien, exigía que las películas tuvieran viabilidad. Pese a eso, todo lo que dicen mis películas, yo lo firmo. Si hablo de la selva y hablo de la necesidad de reforestación, creo que lo enfoco correctamente. Puede que haya cosas que no se dicen - problemas de la selva que no se mencionan - pero lo que se dice creo que es correcto. "Maderas" es una película industrial. No pretendo tocar un tema humano, pretendo demostrar cómo se "agarra" el bosque y se hace madera.

PERO ¿COMO PERCIBES LA REALIDAD DE LA AMAZONIA Y SU PROBLEMATICA? ¿COMO LA SIENTES?

— Mira, en el Perú hay tres realidades diferentes, marcadas por sus tres regiones . . . El hombre de la selva es diferente. Yo no tuve un acercamiento muy profundo a la problemática del hombre de la selva. Y si lo tuve, fue casi en condiciones idílicas. Es muy difícil aventurarse a hacer un análisis del hombre de la selva sin conocerlo profundamente. El hombre de la selva es muy alegre, tuteador, efusivo, a diferencia, por ejemplo, del serrano que es más tímido, más cerrado, más introspectivo. Pienso que hay una serie de fenómenos que deben haber desvirtuado la estructura social: el petróleo, la madera y una serie de cosas que deben haber cambiado su mundo. Parece que hay un deterioro de las culturas tradicionales.

Yo personalmente no tuve un acercamiento a eso. La tercera vez que fui a la selva, fue con un equipo de alemanes y nos internamos un poquito más, pero no tuve un acercamiento como para - tampoco soy el más indicado - decir cuál es la problemática.

PERO: EN TUS PELICULAS VES, POR EJEMPLO, EL PROBLEMA DE LA DEFORESTACION. . .

— Bueno, el hombre necesita ciertas cosas; una de ellas es la madera. Pienso que se está destruyendo el bosque. Una de las cosas que dice la película es: hay necesidad de reforestar y muestra que en Iparía están reforestando; pero, el gobierno no lo exige porque no puede controlar la reforestación, no puede controlar un área tan grande, le costaría una infraestructura muy cara. Realmente no sé cuál sería la solución . . . hay fenómenos que están por encima de nosotros y la madera es uno de ésos. El petróleo también.

ENTONCES, AL TRATAR ESTA TALA INDISCRIMINADA DE ARBOLES ¿COMO TE HAS ACERCADO A ELLO? ¿SIMPLEMENTE TOMANDO LA SELVA COMO REFERENCIA PARA UN EJERCICIO CINEMATOGRAFICO O, CUAL HA SIDO TU IDEA?

— Si, es cierto . Mis películas no son antropológicas; son más películas sobre la selva que la selva en películas.

¿NO ES ENTONCES TU OBJETIVO TRATAR LA PROBLEMATICA DE LA SELVA?

— No, la selva es, en última instancia, una excusa para un fenómeno cinematográfico.

CREO QUE ES MUY HONESTO DE TU PARTE ESTE RECONOCIMIENTO, PUES, COMO BIEN SABES, EXISTEN OTRAS PRODUCCIONES QUE PARTEN CON LA MISMA IDEA QUE LA TUYA Y, SIN EMBARGO, SE LAS TRATA DE HACER APARECER CON INTENCIONES DIFERENTES A LAS QUE LE DIERON ORIGEN. . .

— Bueno . . . en diez minutos se pueden decir muy pocas cosas - también se pueden decir muchas cosas - pero, yo en mi caso, que-

ría contar una pequeña historia en esos diez minutos. La película es un fenómeno complejo de creación . . . En mis primeras películas no quise ser muy ambicioso, quise solamente contar algo para pasar después a otra etapa porque el problema es el siguiente: quizás sea cierto que uno tiene la deformación profesional; yo pasé cinco años editando todos los días antes de hacer un corto, porque me parece difícil hacer un corto, difícil comunicar, difícil interesar. Por ejemplo "De los hombres . . ." creo que es una película como estructura de imagen y sonido hasta llegar al texto, bastante buena, a tal punto que en un determinado momento hicimos la mezcla, vi la película y la cambié porque me pareció que no tenía un quiebre, que era muy lineal; entonces, le agregué una secuencia de un montaje rápido y le cambié otra secuencia —la lluvia la cambié de lugar—. Hice dos o tres variaciones, porque me pareció que podía perder el interés del espectador y, me parece fundamental que el cineasta logre aprender a mantener el interés del espectador.

¿HASTA CUANDO HEMOS DE CONSIDERAR QUE TUS TRABAJOS SON EJERCICIOS? Y LUEGO, ¿QUE TE PROPONES HACER?

— A mí me gustaría hacer un cine cómico, se pueden decir muchas cosas con humor que en serio costaría mucho decir . . . Yo no pretendo en esta etapa ponerme metas muy complejas. Quiero hacer un cine que pueda tener en mis manos. Si tú me preguntas si voy a hacer un cine político, no, no lo voy a hacer por el momento, por un montón de razones. No voy a hacer un cine campesino . . . voy a hacer un cine el cual yo pueda conocer y dominar, con personajes que yo sienta y sepa cómo son; sólo en esa medida los voy a poder marcar, dominar y llevar adelante. No voy a hacer una película de marginados, no conozco el ambiente. Puede ser que yo piense cómo es ese mundo, pero ¿cómo es? Yo no lo conozco. Voy a tratar de que mi cine sea el mundo en el cual yo vivo y que ese mundo trate de trascender, pero no más que eso . . . Hay una cosa que tenemos y es responsabilidad.

¿PIENSAS QUE LOS TRABAJOS QUE ACTUALMENTE SE REALIZAN, CONDUZCAN A LA CREACION DE UN CINE NACIONAL?

— De todas formas conducen . . . El cine ha encontrado un camino que es el cine criollo, urbano y hasta se está formando un patrón...

están descubriendo un ser que hasta ahora no existía en las pantallas, no tenía existencia más que en la literatura . . . El nivel real de cualquier película de hoy día es infinitamente superior al de hace ocho años . . . Hay un lenguaje . . . estamos en un proceso que por problemas de producción no es contínuo. Estamos mejorando, y es gracias a la ley. ¿O no te parece que las películas son mejores que antes?

YO DIRIA QUE TECNICAMENTE SI, PERO EN LO QUE TIENEN QUE DECIR CREO QUE HAY UNA AUTOCENSURA. . . HAY UN POCO DE MIEDO A QUE SUS CORTOS SEAN RECHAZADOS. PIENSO QUE ESTO ES GRAVE PORQUE NO PERMITE ABRIR EL SUFICIENTE CAMPO PARA DAR PASO A LA REALIZACION DE OBRAS QUE VAYAN MAS ALLA.

— El cortometraje es, en última instancia, subvencionado y financiado por el Estado; por lo tanto, hay una relación de compromiso que uno podría intentar quebrar. El primer gran juez es la COPROCI. Uno trabaja muchas veces para la COPROCI; dentro de eso uno tiene que encontrar los caminos. Quizá no sea lógico que el Estado financie un corto político que vaya contra la teoría de la gente que maneja el Estado . . . Creo que existe una búsqueda, hay un intento de hacer un cine. ■



INTEGRATI-NON INTEGRATI: UNA APROXIMACION AL CINE ANTROPOLOGICO EN LA AMAZONIA PERUANA

CAMINO, Alejandro

(Depto. de Ciencias Sociales, Sección de Antropología, Universidad Católica del Perú; Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica).

CUENTASE entre las anécdotas del gremio de antropólogos, aquella referida al incremento de la *"caza de cabezas"* entre los jíbaros de la zona fronteriza peruano-ecuatoriana hacia la década de los años veinte de nuestra era. El origen de la historia-leyenda se remonta un proceso policial y penal seguido a unos mestizos ecuatorianos capturados infraganti en la morgue de alguna ciudad del Ecuador robando algunas cabezas de cadáveres para reducirlas y venderlas a eventuales viajeros europeos, estudiosos de la Etnología Sudamericana, enviados en repetidas oportunidades por sus respetables Universidades y Museos a realizar recolecciones de muestras de la *"cultura material"* de estos pueblos exóticamente *"primitivos"*. Se dice que la demanda de cabezas reducidas hacia esta década estimuló las emboscadas de venganza, complejo cultural componente de la ideología mágico-religiosa de los jíbaros. Esto nunca se pudo probar, y quizá nunca pueda llegar a comprobarse. De lo que no hay duda es de que aquella demanda estimuló ciertamente la codicia de los comerciantes de co-

sas raras. Y Sudamérica en su larga tradición colonial, albergó a una amplia gama de estos comerciantes. El continente, en su riqueza natural y social, ofrecía un espectro amplio de objetos únicos en su género, capaces de despertar el espíritu científico o comercial entre los sectores *"ilustrados"* de los Imperios Europeos. Muchas veces ambos afanes se complementaron en las llamadas misiones *"científicas"* de las potencias europeas, auspiciadas por sus gobiernos. ¡Cómo olvidar a Markham en su juventud buscando semillas del árbol de la Chinchona entre los bosques de Carabaya, o a Paul Marcoy con su pluma satírica acompañando al Conde de Castelnau por el Ucayali!

Con el desarrollo de las técnicas de registro visual y sonoro hacia la vuelta del siglo, surgieron los cazadores de imágenes de mundos desconocidos que se adentraron en regiones remotas e inhóspitas en busca de material gráfico. Nuevamente, en la raíz de estas empresas, encontramos intereses científicos, comerciales, humanistas, estéticos, etc. Al igual que en el caso de las cabezas reducidas fraguadas, la búsqueda de lo exótico en más de un caso, estimuló también la falsificación o perversión de realidades sociales ajenas.

Tomas fílmicas de pueblos al confin de la *civilización* fueron tema ya desde el período de transición entre la fotografía y la cinematografía. Viajeros de diversas índoles y con diferentes propósitos recorrieron el mundo, llevando a Europa la realidad visual de otros pueblos con otras costumbres. Poco sabemos, sin embargo, del impacto que tuvieron estas imágenes en el desarrollo tanto de la cinematografía como de la antropología. Ciertamente el interés se enraizó en ambas esferas, dando lugar a muy diferentes tradiciones.

Por el lado de la antropología se desarrolló un interés que desembarcó en diversas vertientes: el cine etnográfico como registro de formas sociales, sin posterior edición y en metraje en bruto, pasó a ser objeto imprescindible en el archivo de todo Museo que se respetase. Surgió también interés por la utilización de registros visuales con fines de investigación y enseñanza, tal como lo atestigua la obra de Boas o Mead. Finalmente, en contextos de urgencia y necesidad, surgió el cine documental de tema y tratamiento antropológico que busca presentar una realidad socio-cultural, ajena al espectador común y corriente. De esta tradición surgió también la comercial y de corte propagandístico

que buscaba presentar a manera de un sainete, las acciones de *desarrollo y apoyo* brindadas por instituciones y gobiernos lejanos. Dentro del género Documental, no podemos sin embargo olvidar aquellas realizaciones que buscaron poner en contacto una realidad social con otra con inteligencia e ingenio.

Dentro de la tradición cinematográfica, en su mayor parte el trabajo cayó preso de la insaciable voracidad de la industria cinematográfica-comercial. Esta, sin más preocupación que el entretenimiento convertido en negocio, cometió los más grandes atropellos contra el sentido común, la verdad y el decoro. Construyó a *"Tarzán"* y al salvaje, legitimando las ideologías imperiales europeas, protectoras de nativos *"buenos y dóciles"* e implacable con *"primitivos"* y rebeldes, *"idólatras e indomesticables"*. Junto a este Imperio Cinematográfico de Occidente, en contradicción y marginal a éste, surgió una tradición estético-realista (Flaherty, Grierson), preocupada por una realidad visual, sensorial y sugestiva. En esta corriente se inscriben grandes obras, clásicos del cine documental contemporáneo.

Existieron también espíritus particulares, tradiciones independientes, nacidas de genios individuales en busca de una comunicación fílmica con el mundo no-europeo. Un caso particular en este campo fue Jean Rouch, ingeniero de caminos francés, convertido en realizador de notables filmes sobre los pueblos y culturas del Oeste Africano.

No sabemos todavía cuándo empezó la caza de imágenes cinematográficas entre los *"salvajes"* en la Amazonía Peruana. Quizá su historia antecede a la del interés etnológico por el registro antropológico del Hombre y sus Obras. Si bien los relatos de viajeros, crónicas de informes elaborados por los visitantes europeos se transcribieron en parte al impreso, poco conocemos del registro visual y sonoro que de la realidad indígena sudamericana se hizo y aun existe. Para la Amazonía Peruana, quedan por allí fotos de la Expedición Cinematográfica Alemana a los Cashibos, realizada hacia 1952 o las películas etnográficas de los Iawa hechas por Paul Fejos en 1941. Es posible que antes, en el período del caucho se realizaron muchas tomas cinematográficas en diversas regiones. La proliferación de fotos de estudio de caucheros hechas en Iquitos, Manaus, y a veces hasta en los fundos caucheros, son un índice del uso de equipos fotográficos sofisticados de alto costo en esta región en auge económico.

Es muy probable que una parte considerable del material fílmico de corte etnográfico existente sobre Sudamérica, se perdiera en el curso de las guerras mundiales.

Por otro lado, el material fílmico producido en el Perú, posiblemente fruto de trabajos individuales y aislados haya sufrido la misma suerte como consecuencia de la falta de sistemas adecuados de almacenamiento. Por otra parte, este habrá sido muy limitado, al haberse centrado la actividad de filmación cinematográfica en la costa y muy eventualmente en los Andes. Desde la década de los años sesenta, numerosos antropólogos (el noruego Henning Siverts, el suizo Gerhard Baer, los norteamericanos Allen Johnson, Eric Ross, y muchos otros), apoyaron su documentación etnográfica en la Amazonía Peruana con filmaciones en cine o video, gran parte de las cuales engrosan colecciones privadas o cinematecas y cintotecas de Museos (Museo Nacional de Etnología, Japón; Field Museum de Chicago, Natural History Museum de Nueva York, etc.)

A partir de 1972 con la Promulgación de la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, la producción de cortometrajes nacionales, por realizadores locales, se ve estimulada como nunca antes. Hasta 1980 se produjeron algo más de 500 cortometrajes (además de 18 largometrajes). De éstos una parte considerable tratan temas vinculados a la realidad social y cultural del país. Con calidades muy diversas se exhiben en el Perú en las salas cinematográficas, mostrando a los peruanos un aspecto particular de su país.

En estos ocho años, varias películas trataron temas amazónicos. (Vid en este mismo número: Filmografía).

Muchas de ellas, a pesar de sus limitaciones conceptuales y técnicas, constituyen un valioso material documental para el investigador de la historia y etnología regional en el futuro, así como para los pobladores locales en la búsqueda de una identidad cultural y una conciencia histórica. El registro gráfico y sonoro se viene convirtiendo así en una fuente fundamental para el investigador antes limitado a fuentes monumentales, orales y escritas.

PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS EN EL CINE ETNOLOGICO DE LA AMAZONIA.

No existen motivos para asumir que el antropólogo sea la persona más indicada para asumir el problema del tratamiento cinematográfico de una realidad social. A pesar de haber sido caracterizada como una *"ciencia de la comunicación"* (Levi Strauss 1968 : 270), la Antropología por su carácter académico y su estilo de trabajo no garantiza un manejo adecuado del lenguaje cinematográfico, amén de la capacitación de las técnicas de filmación.

Este planteamiento inicial ciertamente excluye, si bien con ciertas reservas, la posibilidad de un registro secuencial adecuado de imágenes y sonidos. La filmación de aspectos diversos de la vida social desde una perspectiva puramente etnográfica no requiere mucho más que un adiestramiento en el manejo del equipo y el haber logrado una familiaridad mínima con los objetos de la filmación. Miles de pies de tomas cinematográficas de este tipo nunca editadas y concebidas como *"material audiovisual para la investigación"* llenan las cinematecas de los museos etnológicos del Mundo.

Este tipo de filmación aparentemente *"impersonal"* y *"objetiva"* no deja de plantear problemas de orden teórico y conceptual. Toda toma implica una selección de objetivos, encuadre, ángulos de filmación, etc., etc., elementos todos en los que la intervención del antropólogo-camarógrafo se manifiesta en la filmación. La objetividad y realismo del cine etnográfico es, pues, siempre relativa y habrá que evaluar el resultado final teniendo en cuenta todos estos factores.

Otra realidad es la película antropológica la cual puede consistir ya sea en el abordaje calificado de un tema tradicionalmente antropológico (i. e., la vida tribal, los rituales tradicionales, etc.) o, el tratamiento antropológico (con una perspectiva, un método y una aproximación características) de una realidad social y cultural. Ambas suponen un trabajo de producción cinematográfica en donde por lo general el antropólogo se integrará al equipo de realizadores (director, camarógrafo, sonidista, etc.). Este, en lo posible estructurará la programación de la filmación, la orientará y dirijirá en coordinación con el Director (si lo hubiere), y asesorará el trabajo de edición final. Se trata, antes que nada, de un film concebi-

do para una audiencia y no como material en bruto para la investigación de gabinete.

Este segundo tipo de película antropológica plantea un conjunto de problemas de la más diversa índole, dentro de las cuales algunos de los más importantes son:

a) **El problema de la objetividad - realidad:** se trata de un problema de fidelidad a la realidad. Supone una evaluación de las posibilidades y limitaciones. Habrá que estar en guardia contra una tendencia natural a sobre enfatizar aquello que más nos deslumbre y llame la atención ante el peligro de caer en el exotismo. Igualmente importante es la determinación de las tomas, el encuadre de éstas y su posterior ensamblaje en la mesa de edición. El antropólogo tropezará aquí con problemas de muy diversa naturaleza. Recuerdo el caso de AGUARUNAS (cortometraje del CETUC), filmado en escasos diez días, en donde se pretendía dar cuenta del ciclo anual de la vida y formas de subsistencia de esta etnía amazónica. Las tomas se limitan a un rozo parcial, tardío y ciertamente hecho para satisfacer las necesidades de la producción cinematográfica, chacras en plena madurez (se filmó en Julio siendo materialmente imposible encontrar una chacra reciente en crecimiento) y, entre otras cosas, total ausencia de tomas de caza, a pesar de que en el film se menciona insistentemente que se trata de una sociedad de cazadores. Ciertamente la filmación de una expedición de caza en el bosque tropical no era realizable para un equipo de cineastas con pocos días de permanencia en el campo y con poca confianza ganada entre los nativos.

b) **Problemas técnicos:** más allá de las naturales y usuales limitaciones presupuestarias y de equipo que enfrenta todo realizador de films antropológicos, habrá que tomar en cuenta las condiciones del medio ecológico en que se realizarán las tomas, las limitaciones al movimiento, las limitaciones de luz (problema usual a la sombra del bosque tropical o bajo el techo del shamán o curandero en trance de ayahuasca en donde la iluminación artificial está proscrita).

c) **El antropólogo, los cineastas y la comunidad:** si bien el antropólogo involucrado en el proyecto cinematográfico puede estar familiarizado con la comunidad y contar con la

confianza de ésta, la realidad puede ser la opuesta en relación al resto de los miembros del equipo de filmación. A esto habrá que sumar que los técnicos cinematográficos provenientes de un contexto urbano, no tiene necesariamente que tener una sensibilidad cultivada hacia las poblaciones nativas, pudiéndose ,ucitar problemas y roces entre unos y otros.

Jean Rouch sostenía que no había mejor equipo fílmico que el antropólogo solo y con su cámara sobre el hombro mañana, tarde y noche y a lo largo de mucho tiempo.

La relación con la comunidad es un aspecto fundamental vinculado tanto a una dimensión profesional como humana: requisito fundamental de la fidelidad. La comunidad requiere de información para que, en la medida de lo posible, se interese por su participación. Y no se descartará a esa comunidad como auditorio, ya que parte integral del proceso de una *"etno-cinematografía"* (sin tomar el vocabulario seriamente), será la exhibición de los resultados a los protagonistas. El cine, como documento de la huella humana, es y será objeto de reflexión en la búsqueda de una identidad cultural y una conciencia histórica y mítica.

La distorsión que sobre la vida de una comunidad pequeña puede causar la presencia de un grupo voluminoso de extranjeros o de aun un solo excéntrico con una caja negra sobre el hombro es intensa. Afectará desde los patrones de relación social hasta el ritmo de las prácticas de subsistencia. El abastecimiento de alimentos puede ser otro problema.

Ciertamente el *"entrenamiento"* previo del personal es fundamental. Los *"técnicos"* deberán de tener un conocimiento básico del medio natural y social en que se realizará el trabajo. Habrá que explicar que no se anda en busca de cabezas reducidas o de ceremonias fantásticas.

En Julio de 1974 me encontraba asesorando *"como antropólogo"* a un equipo de cineastas de la Radio-Televisión Italiana, que buscaban realizar un programa de una hora para televisión sobre el impacto de la exploración petrolera sobre las poblaciones indígenas de la Amazonía. A través de Stéfano Varese fui solicitado para preparar un *"guión"* en coordinación con el Director (un Romano). Aparte, se contaba con un camarógrafo (Siciliano).

El sonidista, un peruano-español, se nos uniría al día de la partida. El trato fue pactado en el Hotel Bolivar. . . el guión resultó bastante claro y bien diseñado luego de una semana de trabajo en Lima.

Muchas son las anécdotas de aquella experiencia. Recuerdo sin embargo una muy notable, y que provocara que nunca más supiera qué pasó con aquella película. Las tensiones crecían en el campamento, una villa de pona y techos de paja en torno a una cancha de badminton en las orillas del Alto Mapuya. Frente al campamento de la petrolera francesa habitaban tres familias de Amahuacas, de quienes me contaron antes habían vivido en donde ahora se asentaba el campamento. Fuimos varias veces a la otra orilla, en donde fuimos recibido con temores, miradas de incertidumbre y sonrisas. Con ellos se hicieron varias tomas: en las chacras, navegando, en las casas. En una noche de muchas tensiones se llegó a filmar una toma de ayahuasca administrada por uno de los varones adultos. Se iluminó con lamparines a querosene y se trabajó con ruido y aparatosamente.

Al día siguiente, el Siciliano me solicitó, mientras tomaba a una mujer sembrando en la chacra, que le dijera que se desnudase, porque *"los indios de verdad andan desnudos"*.

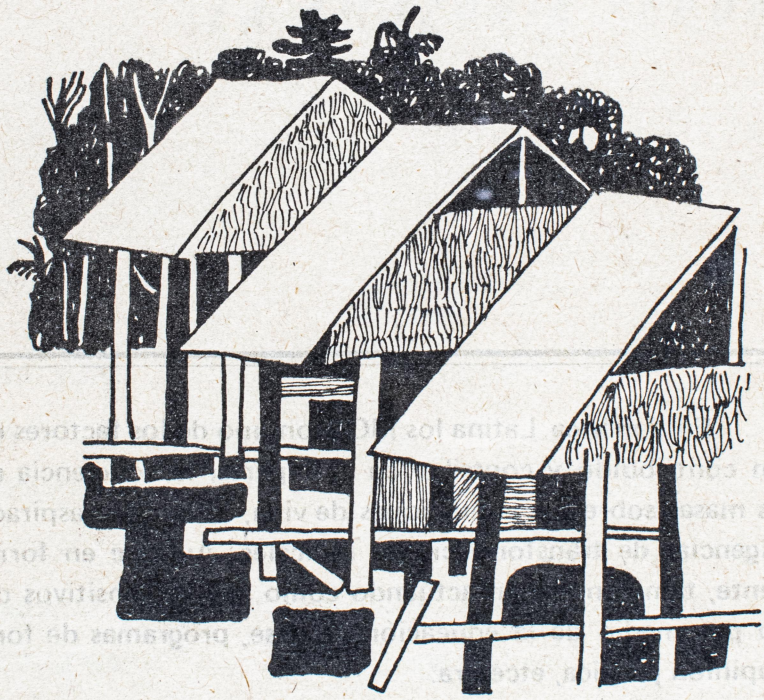
La noche de este incidente que provocara mi retiro del proyecto, en una ácida discusión con el camarógrafo (quien había desplazado de su rol al Director, con tono enérgico) le dije acaloradamente que su estilo de trabajo provocaría la reacción de la gente.

La avioneta tardó tres días en salir por las lluvias. Recuerdo al segundo día al equipo regresando de la otra banda sin haber logrado realizar tomas, (Director y camarógrafo), abatidos y fastidiados. Por el sonidista fui informado que habían tenido que regresar de la otra orilla tras la negativa rotunda de los Amahuaca de *"seguir trabajando para ellos"*. A pesar de haberles ofrecido *"dinero"* en grandes cantidades los nativos se negaron. Según me dijo, la razón que daban era que *"no podían"*. El equipo no llegó ni a informarse ni a entender las *"razones ocultas"* de aquel *"no se puede"*.

Años después me encontré con el sonidista en Lima. Haciendo memoria me contó de muchos otros incidentes que se sucedieron después de mi partida. La filmación quedó inconclusa a raíz de muchos problemas. *"Toda la serie ha tenido problemas"* había

dicho el Director Regional de la RAI, un demócrata cristiano, *"en Túnez, en Africa Negra, en Camboya. . ."*

Me dijo también que el film se llegó a estrenar en la televisión italiana y que se titulaba *"Integrati - non - integrati"*, el título de uno de los rubros del guión.



En América Latina los MCS son uno de los factores que más han contribuido y contribuyen a despertar la conciencia de grandes masas sobre sus condiciones de vida, suscitando aspiraciones y exigencias de transformaciones radicales. Aunque en forma incipiente, también vienen actuando como agentes positivos de cambio por medio de la educación de base, programas de formación y opinión pública, etcétera.

Sin embargo, muchos de estos medios están vinculados a grupos económicos y políticos, nacionales y extranjeros, interesados en mantener el *statu quo social*.

Todosto

FILMOGRAFIA DE LA AMAZONIA PERUANA

CORTOMETRAJE:	AGUARUNAS 16 mm.
DURACION:	12 minutos
DIRECCION Y MONTAJE:	José Luis Rouillon A.
FOTOGRAFIA:	Nilo Pereira del Mar
SONIDO:	Guillermo Palacios P.
GRABACION EXTERIOR	Jorge Deustua
NARRACION:	Margarita León
PRODUCCION	CETUC
TEMA	Aspectos de la vida y costumbres de los Aguarunas; su adaptación a un medio ecológico particularmente difícil.
AÑO	1976

TITULO: AGUIRRE LA IRA DE DIOS

DIRECTOR, PRODUCTOR, GUIONISTA: Werner Herzog

COLOR: Todo color

CAMARA: Thomas Mauch

MUSICA: Popol Vuh

AÑO: 1972

ARTISTAS: Klaus Kinski
Helena Rojo

FILM: Werner Herzog Filmproduktion

DISTRIB: Cine-International

TEMA: Ficción basada en el relato histórico del conquistador español Lope de Aguirre. Se trata de todo un problema humano en torno al sueño del poder.

TITULO: ASHANINKA

PRODUCCION: Filmaciones Pueblo

DIRECCION: Miguel Ramón Puigrós

CAMARA: Juan Zacarías

MONTAJE: Hitler Mego

GUION: Miguel Ramón Puigrós

COLOR: Todo color

DURACION: 10 minutos

TEMA: Vida y problemas del grupo étnico más numeroso de la Amazonía peruana, los Campas.

TITULO: BELEN

DURACION: 10 minutos

FORMATO: 35 mm.

DIRECCION: Pedro Morote Cornejo

FOTOGRAFIA: Pierre Maury

Presenta el pintoresco barrio de Belén, llamado la *"Venecia de la Amazonía"* y la dura vida de sus pobladores cuyas casas balsas conforman una ciudad flotante de unos 30,000 personas.

Se muestra también las dificultades de la vida cotidiana de los habitantes de Belén cuya actividad económica esencial es el comercio minorista y una pesca incipiente; así como las relaciones de esta población social y económicamente marginada con la ciudad de Iquitos que constituye un polo de atracción regional dominado por una economía extractivo-mercantil.

TITULO: CANCION AL VIEJO FISGA QUE ACECHA EN LOS LAGOS AMAZONICOS

FORMATO: 16 mm. — Blanco y negro

SONIDO: Optico

DURACION: 10 minutos

GUION: Nora de Izcue — Daniel Pacheco
Basado en un poema de Roger Rumrrill

DIRECCION: Nora de Izcue

DIRECC. FOTOGRAFIA Y CAMARA: Daniel Pacheco

MUSICA: Roberto Negro — José Luis Encinas

LUGAR DE FILMACION: Zona Reservada del Río Pacaya
Canal Puhinahua
Departamento de Loreto.

— Primer Premio en la Categoría Regional, en el *"Primer Festival Nacional del Corto Metraje"*, Iquitos, 1979.

— Premio otorgado por el Comité Soviético de Defensa de la Paz, en el Festival Cinematográfico de Asia, Africa y América Latina, en Tashkent, URSS, 1980.

Como su nombre lo indica, esta película es una canción al *"Fisga"*, pescador de paiche de la Amazonía, exponente de una cultura netamente fluvial donde todo el acontecer humano está referido al río y donde las instancias vitales, trascendentales, son instancias cotidianas.

TITULO:	**CUENTAN 3 NIÑOS CAMPAS**
DURACION:	10 minutos
FORMATO:	35 mm. Color
DIRECCION:	Kurt & Christine Rosenthal
PRODUCCION:	Panorama Producciones
CAMARA:	Jorge Vignati — Carlos Ibáñez
SONIDO:	Edgar Lostanau
MONTAJE:	Ricardo Fleiss
TEMA:	El problema que significa para los nativos la depredación forestal.

CORTOMETRAJE:	**DE LOS HOMBRES Y DE LOS ARBOLES** **35 mm.**
DURACION:	10 minutos

PRODUCCION:	Telecine – Ricardo Fleiss
DIRECCION:	Ricardo Fleiss
FOTOGRAFIA:	Gerardo Manero
TEXTO:	Rosalba Oxandabarat
LOCUCION:	Antonio Boza
SONIDO:	Pierre Aisner – Juan Cubas
COLOR:	Blanco y negro
MONTAJE:	Ricardo Fleiss
TEMA:	La vida en los campamentos madereros y la reforestación.
AÑO:	1977

TITULO:	**EL JUANSITO**
FORMATO:	16 mm.
SONIDO:	Optico
DURACION:	11 minutos
GUION:	Nora de Izcue – Daniel Pacheco
DIRECCION:	Nora de Izcue
DIRECC. FOTOGRAFIA Y CAMARA:	Daniel Pacheco
MONTAJE:	Hitler Nego
COLOR:	Blanco y negro
LUGAR DE FILMACION:	Caserío Collpa Maynas Dpto. de Loreto

Primer Premio en Categoría de Ficción, en el *"Primer Festival Nacional del Corto Metraje"*, Iquitos, 1979.

La llegada del *"regatón"* en su bote el JUANSITO a casa de Gregoria e Hipólito, sus maniobras tendientes a realizar negocio con ellos y las diversas reacciones de la pareja van haciendo tomar cuerpo, a través del desarrollo de la película, tanto a los personajes como a su realidad, convirtiéndose en un valioso testimonio.

TITULO: EL POZUZO
DURACION: 10 minutos
FORMATO: 35 mm. Color
FOTOGRAFIA: Francisco Lombardi
PRODUCCION: Inca Films
AÑO: 1978
TEMA: Hace mucho más de 100 años que algo asi como 300 alemanes de la región del Tirol llegaron a Lima rumbo al Pozuzo; el gobierno había negociado para que tales inmigrantes europeos se fueran a colonizar una zona selvática denominada Pozuzo, y varias decenas de años después estos inmigrantes lograron dominar la dura geografía,

TITULO: INFORME SOBRE LOS SHIPIBOS
DURACION: 10 minutos
FORMATO: 35 mm. Blanco y negro
DIRECCION: Francisco Lombardi
FOTOGRAFIA: Carlos Vargas

PRODUCCION: Inka Films

AÑO: 1974

TEMA: En las márgenes del río Ucayali en Loreto a 30 mts. de la localidad selvática de Pucallpa existe una tribu que como otros grupos invaden nuestra amazonía, observan formas de vida, hábitos, costumbres y creencias ancestrales.

TITULO: INTIMIDAD AGRESTE

PRODUCCION: Telecine y Epoca S. A.

COLOR: Todo color

TEMA: Imágenes de plantas y animales en un ambiente de belleza natural.

TITULO: LA MURALLA VERDE

DURACION: 1 hora 45 minutos

FORMATO: 35 mm. Color

DIRECTOR: Armando Robles Godoy

FOTOGRAFIA: Mario Robles Godoy

PRODUCTOR: Amaru Producciones Cinematograficas

AÑO: 1969

ACTORES: Julio Alemán – Sandra Riva – Raul Martir

TEMA:	Representa el drama de un colono limeño que a instancias del Gobierno, decide abrir chacra en plena selva. La aventura se ve bloqueada por todo tipo de dificultades: la inmovilidad burocrática, el clima, la naturaleza, la estrechez económica. El niño muere mordido de la Shushupe, pero el matrimonio siempre perdido en el oscuro mundo de la jungla pensando vencer.
TITULO:	**LOS COLONOS DEL POZUZO**
DURACION:	6.48 minutos
FORMATO	16 mm. Blanco y negro
PRODUCTOR ASOCIADO:	Gregorio Li-Rosi
PRODUCCION:	Nova Producciones
REALIZADORES:	Gregorio Li-Rosi, Aliro Zúñiga
TEMAS:	Historia de la colonización de esa zona. Fotos de los que hicieron posible la colonización. Conversaciones con los más viejos.

TITULO:	**LOS HOMBRES DEL AGUA**
FORMATO:	16 mm. color, 13 minutos
FOTOGRAFIA Y CAMARA:	Fausto Espinoza
SONIDO:	Jorge Suárez
ASISTENCIA:	Luis Durand ARP – NISSEN
DIRECCION:	Ronald Portocarrero

SINOPSIS:

A través de una serie de reportajes se indaga sobre la opinión que migrantes de otras regiones tienen de los aguarunas. Paralelamente se percibe a los nativos en algunos de sus habituales trabajos. La caza, la pesca, la construcción de una vivienda, la tala.

TITULO:	**LOS HOMBRES DEL UCAYALI**
DURACION:	9.48 minutos
FORMATO:	35 mm. Blanco y negro
DIRECCION:	Francisco Lombardi – Emilio Moscoso
FOTOGRAFIA:	Carlos Vargas
PRODUCCION:	**Inca Films**
AÑO:	1974
TEMA:	Tres actividades de oficios característicos que despliegan los hombres peruanos que habitan en la selva: la actividad maderera, la pesca en los ríos y la caza.

TITULO:	**MACHIGUENGAS Y PIROS**
PRODUCCION:	Museo Antropológico de Basilea
REALIZADOR:	Gerhard Baer
FORMATO:	16 mm.
COLOR:	Todo color
AÑO:	1970

TEMA:	Cinco cortos de 5 minutos de duración c/u de carácter etnográfico sobre la vida y costumbres de los machiguengas y piros del Alto Urubamba.

CORTOMETRAJE:	**MADERAS** **35 mm.**
DURACION:	10 minutos
PRODUCCION:	Telecine — Ricardo Fleiss
DIRECCION Y MONTAJE:	Ricardo Fleiss
FOTOGRAFIA:	Gerardo Manero
TEXTO:	Rosalba Oxandabarat
LOCUCION	Carlos Gassols
SONIDO:	Pierre Aisner — Juan Cubas
COLOR:	Banco y negro
TEMA:	La industrialización de la madera
AÑO:	1977

CORTOMETRAJE:	**MUCHO CAFE POR UN MACHETE**
FORMATO:	16 mm. — color
DURACION:	24 minutos — 50 segundos
SONIDO:	Banda Internacional con locución en Castellano
DIRECCION:	Kurt & Christine Rosenthal

CAMARA: Jorge Vignati

Muestra la vida de Roberto, un niño de 12 años perteneciente a la Cultura Campa —grupo étnico que habita en la Amazonía Peruana— y su familia. El film descubre las condiciones sociales, culturales, económicas y ecológicas en que transcurre su vida cotidiana.

TITULO: UNA SERPIENTE DE ORO

TIEMPO: 10 minutos, color, 16 mm.

TEXTO Y GUION: Róger Rumrrill

PRODUCCION EJECUTIVA: Reátegui

FOTOGRAFIA: Emanuel Dussart

LOCUCION: René Andrade

DIRECCION: Tulio Riveras (libreto 2da. parte)

SONIDO: Daniel Barrientos

AÑO: 1979.

TEMA: Buscadores de oro en el río Madre de Dios.

MONTAJE: Hítler Mego

DOCUMENTAL:	**AMAZONIA PERUANA** **16 mm.**
DIRECCION Y MONTAJE:	Antonio Wong Rengifo
FOTOGRAFIA:	Antonio Wong Rengifo
EXTENSION:	3.000 metros
COLOR:	Todo color
FECHA DE FILMACION:	1945
ESTRENO:	8 de marzo de 1945. Cine Excelsior.
TEMA:	Evolución y progreso de Loreto, adelanto urbano e industrial y costumbrismo;

LARGOMETRAJE:	**BAJO EL SOL DE LORETO** **35 mm.**
DURACION:	Hora y media
DIRECCION Y MONTAJE:	Antonio Wong Rengifo
FOTOGRAFIA:	Antonio Wong Rengifo
EXTENSION:	2.500 metros
COLOR:	Blanco y negro
FECHA DE FILMACION:	1936
ESTRENO:	El de de 1936 patrocinada por el Buro Amazónico de Estudios Sociales y Literarios, en el Alhambre y Bolognesi.
TEMA:	Película de corte romántico donde confluyen una serie de aspectos relativos a la vida tradicional amazónica: el cauchero, la mujer de sus sueños, los indígenas, etc.

DOCUMENTAL:	**CONOZCA LORETO** **16 mm.**
DURACION:	Hora y quince
DIRECCION Y MONTAJE:	Antonio Wong Rengifo
FOTOGRAFIA:	Antonio Wong Rengifo
EXTENSION:	1.500 pies
COLOR:	Todo color
FECHA DE FILMACION:	1950
ESTRENO:	13 enero de 1951 en la Municipalidad.
TEMA:	De corte turístico. Recoge una serie de estampas paisajistas de la vida regional:

DOCUMENTAL:	**LUCES Y SOMBRAS DE LORETO** **35 mm.**
DIRECCION Y MONTAJE:	Antonio Wong Rengifo
FOTOGRAFIA:	Antonio Wong Rengifo
FECHA DE FILMACION:	1941
ESTRENO:	18 diciembre de 1941 en Alhambre y Bolognesi.
TEMA:	Iquitos, sus calles y plazas, carreteras, ambiente regional,

TITULO:	**POLICROMIAS AMAZONICAS**
PRODUCCION:	Antonio Wong Rengifo
DIRECCION:	Antonio Wong Rengifo

DURACION: 20 minutos

COLOR: Todo color

TEMA: Estampas regionales recogidas por la cámara de Wong para promoción turística.

DOCUMENTAL: REVISTA LORETANA
Serie de siete cortos seriados sobre la Amazonía.

DIRECCION Y MONTAJE: Antonio Wong Rengifo

FOTOGRAFIA: Antonio Wong Rengifo

COLOR: Blanco y negro

FILMACION: Entre 1932 y 1934

TEMA: 1era y 2da: Variados materiales regionales (Eco 25-6-31, ficha producciones).
3era: Materiales de 1932 sobre el conflicto con Colombia.
4ta. **Revista Loretana:** Contiene la parada militar del 7 de mayo de 1933 y el arribo de la Comisión de la Liga de las Naciones a Leticia. Se inauguró en el Bolognesi 9 de agosto de 1933.
5ta. **Revista Loretana:** Desfile de Fiestas Patrias: Fiesta de las Mercedes, Sepelio del Sto. Lores (26-10-33) Carretera a Punchana: Prefecto Mavila y Gral. Montagne.
6ta y 7tima. **Revista Loretana:** Se proyectaron en el Excelsior el 5-3-1934. Recogen también los acontecimientos más destacados de aquellos días.

documentos

DEMANDAS DE LOS COCAMILLAS

MEMORIAL

Señor Dr. José Moscoso
Director del CRIOR.

Los abajos firmantes, miembros de la Federación Nativa Cocamilla de la zona del Bajo Huallaga, ante Ud. con el debido respeto nos dirigimos para hacer de su conocimiento lo siguiente:

1. Nuestra Federación Nativa Cocamilla de la Zona del Bajo Huallaga, está conformada de las siguientes comunidades nativas: Achual, Tipishca, Atahualpa, Yahuar Huaca, Tamarete y 8 de Octubre, los mismos que se encuentran inscritas en el registro Nacional de Comunidades Nativas, como grupo Etnolingüístico Cocama-Cocamilla, reconocido por la Resolución Directoral No. 493-79-ORDL-DRAP-10-11-1979.

2. En el territorio que comprende nuestras comunidades se encuentran los siguientes lagos: Achual, Tipishca, Paranjal, Tamarote y San Quintín; los mismos que son la despensa de toda la población de las mencionadas comunidades.

3. Desde hace 25 años, estos lagos vienen siendo objeto del saqueo por parte de poseedores de las localidades de Yurimaguas y Lagunas, quienes haciendo uso de grandes congeladores, redes, dinamitas y hasta sustancias tóxicas (Barbasco), están acabando sistemáticamente los peces de los mencionados lagos.

4. Ante esta situación los comuneros hemos tomado algunas medidas para salvaguardar el alimento de nuestros hijos, como el de no dejar penetrar a dichos pescadores a los lagos mediante el diálogo encontrándonos con la sorpresa que tienen licencia para pescar expedidas por el Ministerio de Pesquería cede en Yurimaguas.

5. Además queremos hacer historia del caso, en las cercanía de Yurimaguas se encuentran los lagos Cuipari, Sanango y Pucana, los mismos que al ser sometidos a una pesca indiscriminada han sido prácticamente acabado los peces, por lo que estos pescadores inescrupulosos, han llegado a nuestros lagos donde están aplicando los mismos métodos con que destruyeron la riqueza hidrobiológica de los lagos antes mencionados de la misma forma han sucedido con los lagos de Lagunas cercano a la ciudad de Lagunas. Queremos hacerle mención que algunos comuneros hemos recibido amenaza de muerte por parte de estos pescadores solo por el hecho de defender nuestras cochas. Desde 1965 venimos gestionando que estos lagos que están dentro el territorio de nuestras comunidades sean administradas por nuestras comunidades lo que a la fecha no hemos recibido ninguna respuesta favorable.

6. Por todo lo antes dicho pedimos a Ud. Señor Director gestiones ante las autoridades competentes de la región nuestro reconocimiento legal de nuestras cochas con el fin de poder administrarlos y asegurar de esa manera la alimentación de nuestros hijos.

En la seguridad de que nuestro pedido sea atendido dado su cabal comprensión del problema que sufrimos nos suscribimos de Ud.

Atentamente

Arturo Tapayuri Murayari
Presidente de la Fed.

Eleuterio Murayari Caritimari
Sec. General

Wilson Manihuari Pereyra
Tesorero

MEMORIAL

Señor: Ing. Juan Pinedo Nájar
Jefe del ORDELORETO.

Los que al final suscribimos: Autoridades, profesorado, dirigentes y moradores en general de la Comunidad Nativa, ACHUAL TIPISHCA del Distrito de Lagunas, Provincia de Alto Amazonas, Departamento de Loreto, ante Ud., respetuosamente nos presentamos para exponerle lo siguiente:

Que siendo la Comunidad Nativa ACHUAL TIPISHCA una de las poblaciones más antiguas de nuestra Selva, ubicada a orillas del lago Achual Tipishca en el distrito de Lagunas, una hora aguas adentro del río Huallaga en su margen derecha, con una población actual de más de 450 habitantes, venimos desde hace tiempo exigiendo a las diversas autoridades superiores el cumplimiento de nuestras principales demandas.

Que necesitamos en virtud a nuestra condición de COMUNIDAD NATIVA reconocida por Resolución Directoral No. 493-79-ORDL-DRAP del 10 de Noviembre de 1979, el apoyo necesario para lograr nuestro desarrollo y progreso, **en tal sentido Señor Jefe del ORDELORETO como ya es de su conocimiento y de acuerdo a las informaciones del Técnico en lo referente al Grupo Electrógeno** usted ya sabe que se quedó sin funcionar y no teniendo otro medio para su reparación y estando este Grupo seriamente deteriorado.

SOLICITAMOS a Ud., conociendo su alto espíritu de preocupación por los problemas de las Comunidades Nativas tenga a bien se designe para nuestro pueblo UN NUEVO GRUPO ELECTROGENO de 30 Kilowatts de potencia.

En espera Señor Director Jefe del ORDELORETO que nuestra petición sea atendida por su despacho.

Achual Tipishca, 18 de Mayo de 1981

Arturo Tapayuri Murayari
L. E. No. 0149614
Administrador del Tambo
Comunal de la Comunidad.
Presidente de la Federación
Cocamilla del Bajo Huallaga.

Eleuterio Murayari Caritimari
L. E. No. 0167795
Secretario General
de la comunidad

Wilson Manihuari Pereyra
L. E. No. 0252858
Tesorero de la Comunidad

MEMORIAL

Señor: Ing. Juan Pinedo Nájar
Jefe del ORDELORETO
Iquitos

Señor: Ing. Ricardo Silva Bartra
Presidente del Comité de Desarrollo de Alto Amazonas (CODEAA).
Yurimaguas

Los abajo firmantes, Autoridades y moradores en general de la Comunidad Nativa Cocamilla de "ACHUAL TIPISHCA", provincia de Alto Amazonas, distrito de Lagunas, en uso de nuestros derechos como peruanos, nos dirigimos respetuosamente a Ud. para exponerle lo siguiente:

1. Que, siendo nuestra Comunidad una de las más antiguas de la Provincia de Alto Amazonas, diríamos que por siglos desde nuestros primeros padres vivimos postrados en el olvido y el abandono, para nosotros aunque parezca mentira parece que los gobiernos no hubiesen pasado desde el tiempo de la colonia española, todo es igual o peor que antes.

2. Que, la situación de ahora se ha agravado por la constante crisis económica que sufre nuestro pueblo peruano y por la irracional explotación que de nuestros recursos naturales han venido haciendo una serie de saqueadores que bajo el nombre de extractores, industriales o armadores lo único que dejan para nosotros es cada día más hambre y miseria cuando desvastan a su real antojo todo lo que tienen nuestros bosques, lagos y quebradas, tantísimos años cuidado por nuestro pueblo, al final nos quedamos sin comida, sin mitayo.

3. Que, producto de esta situación, las enfermedades han causado serios desmanes en nuestra población ocasionando en muchas oportunidades la muerte de nuestros hijos porque ni siquiera contamos con un sistema de atención sanitaria adecuado.

4. Que, a pesar que nuestra Comunidad Nativa como ya dijimos del grupo Cocamilla está reconocida legalmente según R. D. No. 493-79-ORDL- DRAP del 10 de Noviembre de 1979, hasta este momento no recibimos el TITULO DE PROPIEDAD de nuestras tierras y lo que es más grave nuestro territorio ha sido parcelado prácticamente para ser entregado a adjudicatarios madereros quienes como ya todos sabemos destruyen todo lo que encuentran.

5. Que, otro de los problemas que urge inmediata atención es el relacionado con la desatención que sufre nuestro Centro Educativo totalmente olvidado por las Autoridades tanto de Iquitos como de Yurimaguas.

Ante todos los problemas que le exponemos Señor Jefe del ORDELORETO creemos que deben de algún modo tener solución, en tal sentido solicitamos se atienda a nuestra comunidad con lo siguiente:

a) TITULACION DE NUESTRAS TIERRAS, que como Comunidad Nativa tenemos derecho legalmente.

b) Creación e implementación de una POSTA SANITARIA

que lo consideramos vital inclusive para la atención a toda la zona nativa Cocamilla.

c) Entrega de MATERIALES para la reconstrucción de nuestro Centro Educativo tales como: CALAMINAS en una cantidad de 200 planchas, 100 bolsas de cemento, 5 millares de ladrillos tubulares y 3 de ladrillos comunes además de clavos y 5 latas de pintura.

d) Reconocimiento DOCUMENTARIO a nuestras Autoridades para que legalmente defiendan nuestros lagos y quebradas del saqueo que hacen una serie de congeladores. Exigimos que el Ministerio de Pesquería no conceda licencias o permisos a los congeladores que van desde Yurimaguas , Iquitos y Lagunas solamente a destruir nuestros peces.

Deseamos, Señor Jefe, tenga Ud. a bien tomar nota de los requerimientos que lo estamos haciendo llegar le insistimos como peruanos deseosos del bienestar que queremos lograr para nuestro pueblo ACHUAL TIPISHCA ubicada en la margen derecha del río Huallaga asentado justamente a orillas del lago Achual Tipishca.

Esperando contar con el apoyo necesario en todos los considerandos que estamos seguros sabrá hacerlos. Nos suscribimos.

Atentamente

Arturo Tapayuri Murayari
L. E. No. 0149614
Asesor de la Comunidad.
Presidente de la Federación
Nativa Cocamilla de la Zona
de Achual Tipishca-Bajo Huallaga.

Eleuterio Murayari C.
L. E. No. 0164793
Secretario de la Comunidad.

Wilson Manihuari Pereyra
L. E. No. 0252858
Tesorero de la Comunidad

PRONUNCIAMIENTO DE LA FEDERACION CAMPESINA DE MAYNAS (FECADEMA)

A los pobres de la ciudad y el campo, a las Autoridades del Gobierno y a la opinión pública en general, de nuestra Amazonía.

La Federación Campesina de Maynas (FECADEMA) se dirige a todos ustedes para manifestar lo siguiente:

1. MAS HAMBRE Y MISERIA RECORRE EL CAMPO AMAZONICO.

Ante la usurpación de tierras que durante cientos de años hemos sufrido los trabajadores del campo, por parte de una serie de explotadores en complicidad con todos los gobiernos de turno.

Ante la falta de créditos para mejorar y desarrollar nuestra producción y ante el alto interés que por ellos nos cobran cuando algunas veces nos dan.

Ante la negativa de adjudicar Títulos de propiedad a las Comunidades Nativas y ante la negativa de reconocer nuestra exigencia de adjudicar Titulación Comunal a todos los caseríos ribereños, mientras que por otro lado se entregan miles de Hectáreas a Empresas Imperialistas y grandes capitalistas nacionales como es el caso más saltante la entrega del bosque nacional Alejandro Von Humbolt en la provincia de Coronel Portillo.

Ante el atropello cometido por la Empresa ENDEPALMA contra las poblaciones de Recreo, Paparo, Santa Cecilia, etc., de la quebrada Manatí a quienes se les está despojando de sus mejores tierras de cultivo.

Ante la complicidad que muchas veces nos repugna de parte de algunas autoridades en lo que al tráfico de drogas se refiere, en cuyo ambiente jamás se conoce que haya caído algún grandazo narcotraficante.

Ante la indiferencia de los funcionarios del ORDELORETO que están más preocupados por pelearse entre ellos que por atender la desvastación que ha ocasionado a nuestros sembríos la última creciente de los ríos.

Ante los sospechosos manejos del dinero del CANON PETROLERO, el cual se dice que no da más para atender nuestros principales problemas de Educación, Salud, Producción, etc.

Ante el imparable alza del costo de vida que cada día nos convierte en tuberculosos ambulantes porque ya no tenemos qué comer mucho menos con qué curarnos.

Ante la política agresivamente desvastadora del Ministro de Agricultura Nils Erickson quien con su nefasto Decreto Legislativo No. 2 está propiciando la aparición de grandes latifundios en la Selva como es el caso de la prevista entrega de 305,000 Hectáreas a la transnacional *"American Central Services"* en la zona de Madre de Dios.

Frente a esta situación, el campesinado Amazónico no soporta más y responde:

a) La crisis y miseria que hoy vivimos es la herencia maldita que nos han dejado los poderosos de turno civiles y militares que siempre han DESGOBERNADO el país entregándolo cuantas veces han querido al mejor postor imperialista, en nuestra Selva así ha sido desde la época del caucho hasta ahora la del petróleo.

b) El actual gobierno belaundista por el que muchos compañeros campesinos y nativos han votado en las últimas elecciones para que Belaúnde sea Presidente y para que sus oportunistas seguidores sean senadores, diputados o Alcaldes no significan hasta este momento ninguna solución para nuestros agobiantes problemas.

c) Una vez más comprobamos que los gobiernos be-

laundistas preferentemente lo que buscan es destruirnos acusándonos de haraganes, improductivos y ociosos o en el peor de los casos de *"agitadores"* como si nosotros fuéramos los culpables de los problemas que ellos originan; en todo caso los campesinos y nativos debemos tener presente que el belaundato es el regreso de aquél gobierno masacrador de campesinos y que no fue solución al problema del agro y si bien es cierto que su aliado hoy no es la Democracia Cristiana lo es sí el archireaccionario PPC de Bedoya Reyes.

d) Por eso nuestra Federación Campesina de Maynas base de la gloriosa Confederación Campesina del Perú (CCP) ha decidido no dar tregua ni efectuar conciliación alguna con los gobernantes de turno; en tal sentido nuestra organización que día a día se fortalece con nuevas y vigorosas Federaciones como es el caso de la Federación Nativa Cocamilla de la zona de Achual Tipishca de la zona del Bajo Huallaga o de los compañeros del Bajo Ucayali nos hemos trazado un camino de lucha y combate que estamos concientes debemos encararlo al belaundismo exigiendo solución a nuestros Memoriales y PLIEGO DE RECLAMOS que a nombre de la Federación hace un año entregamos al Jefe del ORDELORETO.

2. ORGANIZARNOS MAS FUERTEMENTE PARA LUCHAR MAS FUERTEMENTE ES NUESTRA TAREA A LA ORDEN DEL DIA.

Como una orden que ha brotado de lo más profundo de nuestros corazones, una sola voz ha salido de nuestras gargantas y esta es "ORGANICEMONOS COMPAÑEROS" organicémonos para conquistar lo que por derecho nos pertenece y preparémonos para gobernar este país que no quieren gobernar los poderosos, preparémonos para cambiar esta sociedad que nos considera injustamente como seres inferiores.

No queda otra salida, la práctica nos ha demostrado que sólo unidos venceremos y la prueba más cercana lo tene-

mos en la lucha que ha librado nuestro pueblo loretano a través de su Frente de Defensa para conquistar el pago justo del CANON PETROLERO.

3. **LLAMAMOS A TODOS LOS TRABAJADORES DE LA CIUDAD Y EL CAMPO DE NUESTRA AMAZONIA A CERRAR FILAS FRENTE A LA AGRESION QUE DIARIAMENTE EJECUTA LA ALIANZA AP-PPC. Y EXIGIMOS INMEDIATA SOLUCION A LOS PRINCIPALES PROBLEMAS DEL CAMPO AMAZONICO PRINCIPALMENTE A LOS PUEBLOS QUE HAN SUFRIDO DAÑOS IRREPARABLES CON MOTIVO DE LA CRECIENTE DE LOS RIOS.**

En la lucha por el pan, la tierra, el trabajo y un gobierno popular revolucionario la Federación Campesina de Maynas llama al campesinado amazónico a encarar al gobierno belaundista y a su régimen parlamentario burgués la inmediata solución de los principales problemas que hoy nos aquejan.

Llamamos del mismo modo a todas las organizaciones hermanas tales como la LIGA AGRARIA DE NAUTA, FEDERACION QUICHUA DEL ALTO NAPO, etc., a unificarnos en este mes de especial significado para el campesinado nacional que celebra el 24 de Junio un día de homenaje a todos nuestros compañeros que luchando por conquistar la patria nueva que anhelara José Carlos Mariátegui han dado sus vidas.

Una especial clarinada de alerta quisiéramos dar también a nuestra juventud campesina de los diversos caseríos, quienes tentados por el fácil modo de ganar dinero *"trabajando"* para los grandes narcotraficantes de la región, caen luego en las redes policiales si es que antes no han sido acribillados a balazos por alguna banda rival, y en este campo concreto del narcotráfico, nuestra preocupación no tiene límites, porque vemos el peligro de que muy pronto nuestra Selva se convierta en la tierra del Hampa, donde nuestras Autoridades policiales se muestran impotentes, como es el caso palpable de la zona de

Caballo Cocha, sobre esto alertamos pues a nuestra juventud campesina a darse cuenta que corren serio peligro de meterse en estos sucios negocios, ya que al final de cuentas los grandazos jamás caen.

Finalmente exigimos a las Autoridades del ORDELORETO se declare en EMERGENCIA a todos los pueblos y caseríos que han sido perjudicadas por la última creciente de los ríos y en este sentido demandamos la atención inmediata de todos ellos con dotación especial de alimentos y medicinas.

POR EL CUMPLIMIENTO DE TODOS LOS OFRECIMIENTOS QUE SE HIZO AL CAMPESINADO DE NUESTRA SELVA.
POR EL RECONOCIMIENTO LEGAL DE LA FEDERACION CAMPESINA DE MAYNAS Y DE NUESTRA GLORIOSA CONFEDERACION CAMPESINA DEL PERU (CCP).
POR LA ATENCION INMEDIATA A TODOS NUESTROS MEMORIALES PRESENTADOS AL ORDELORETO.
POR LA DEROGATORIA INMEDIATA DEL DECRETO LEGISLATIVO No. 2 MAL LLAMADO DE PROMOCION Y DESARROLLO AGRARIO.
POR UNA VIGILANCIA PERMANENTE DEL MANEJO DEL DINERO DEL CANON PETROLERO.

Iquitos, 10 de Junio de 1981
El Comité Ejecutivo Provincial de la
Federación Campesina de Maynas.■

COMUNIDAD NATIVA "SEPAHUA"
UCAYALI

El Rosario-Sepahua, 02 junio 1981

OF. No. 0014/81 CNS
SR. INGENIERO JEFE MINISTERIO AGRICULTURA
ATALAYA.

Asunto : Denuncia de invasión en tierras de la Comunidad.

En la fecha nos hemos visto obligados a cursar el Oficio cuya copia se adjunta, para evitar la invasión a las tierras de esta Comunidad, protagonizada por los Srs. Juan Reátegui Salas, Manuel Arce y Julio Ramírez Noa en distintos lugares.

El Sr. Juan Reátegui se ha burlado públicamente de nuestro Oficio, continuando su roce y alegando que está autorizado por el Ministerio de Agricultura y que la C.N. no le va a impedir a él hacer sus chacras donde le parezca.

La actitud que ha tomado Juan Reátegui no solamente es prepotente, sino que es una manifiesta incitación a la violencia, de la que es ajena esta Comunidad que desea su propio progreso en paz y tranquilidad.

Rogamos su inmediata presencia para aclarar cual es la situación de los indicados individuos cuyas incitaciones atentan contra la paz de nuestra Comunidad.

DIOS GUARDE A UD.

Jefe de la Comunidad

Atalaya, 5 Junio 1981

NOTIFICACION No. 16-81 DRAA-CODECOP-DZAP/DAA

PARA: Sr. Juan Reátegui Salas
Sepahua.

Por intermedio de la presente hacemos de su conocimiento que esta Oficina ha recepcionado el Oficio 0014 procedente de la CNS en el cual manifiestan que usted está introduciendo explotaciones para cultivos agrícolas dentro del área que ha sido adjudicada mediante Título de Propiedad a favor de **la mencionada Comunidad incurriendo con ello en acto de invasión de tierras el cual constituye un delito especificado tanto en el Código Penal, en el Decreto Ley 22175 y en la Constitución Política del Estado.**

Por todos estos motivos se le da a conocer en primer lugar, se abstenga de realizar los trabajos antes indicados y al mismo tiempo en desalojar de las mismas áreas para luego ubicarse en terrenos de libre disponibilidad ofreciéndole para tales efectos nuestra colaboración.

La desocupación del área indicada materia de la presente denuncia debe realizarse en un tiempo no máximo de 10 días contados a partir de la fecha, caso contrario esta Oficina tomará las medidas drásticas correspondientes.

Atentamente

Ing. José Calvo Tintaya
Jefe Distrito Agropecuario ■

ATALAYA.

CRONOLOGIA DE LAS ACCIONES DEL FRENTE DE DEFENSA DEL PUEBLO DE LORETO (Junio de 1980 – Enero de 1981)

Junio de 1980. El Departamento de Loreto se encuentra sumido en uno de sus peores momentos económicos: el dinero de inversión del sector público es sustituído por el canon petrolero; el canon, en virtud del cual se debía entregar a la región el 10 o/o ad valorem del petróleo extraído, no alcanzaba en la práctica más allá del 1 o/o. Lo que terminó de dar el último impulso a la reacción de Loreto fue su fraccionamiento con lo que pierde las Provincias de Ucayali y Coronel Portillo.

28 de junio. A las doce del mediodía se celebra un cabildo abierto en el Salón Ramón Castilla del Concejo Provincial de Maynas. Diversas organizaciones de base exponen sus puntos de vista, y se convoca una nueva sesión para el día 2, ocasión en que los representantes deberán asistir debidamente acreditados.

2 de julio. Después de seis horas de sesión se elige la Junta Directiva del Frente de Defensa. Hasta ese momento había representadas 43 instituciones.

7 de julio. Por unanimidad se llega al acuerdo de cursar un oficio al Gobierno a través del Ordeloreto, y se concretan las medidas de lucha de no escucharse los reclamos:

a) Paro General de 24 horas el lunes 14 de julio
b) Mitin y movilización el sábado 19 de julio
c) Paro general de 48 horas los días lunes 21 y martes 22 de julio de no satisfacerse las exigencias.

12 de julio, sábado. En el Concejo Provincial se reúne la Asamblea General de Delegados para plantear las directivas del paro del 14. Existe unanimidad de criterios.

13 de julio, domingo. En el mismo salón se organizan los piquetes disciplinarios para guardar el orden en la ciudad.

14 de julio. A partir de las 0 horas el Frente de Defensa del Pueblo de Loreto controla toda la ciudad. Las emisoras se rigen por el Oficio No. 09-FDPL-80, donde se establecen las normas de operación. No hubo daños a la propiedad ni alteraciones del orden.

15 de julio. Se lleva a cabo un mitin de gran envergadura en la Plaza 28 de Julio a las ocho de la noche. Allí se demostró y reafirmó la unidad loretana.

20 de julio. Se organizan los piquetes de disciplina para el paro de 48 horas. Hasta el momento no hay ninguna respuesta afirmativa o negativa por parte del Gobierno.

21 de julio. Desde las 0 horas se toma la ciudad pacíficamente. Solamente circulan vehículos militares y ambulancias, así como las patrullas del Frente de Defensa. No hubo disturbios ni actos descontrolados.

22 de julio. Continúa la toma de la ciudad en forma pacífica. A las 6 de la tarde, cuando el Presidente del Frente Ing. Antonio D'Onadío se acerca al Ordeloreto para averiguar sobre la respuesta del Gobierno, se encuentra con la comisión enviada por el Gobierno y presidida por el Coronel López Pardo. Esta representación pidió celebrar una reunión con el pueblo el 23 a las 8 a.m. El Frente logró imponer que se llevase a cabo en la misma fecha a las 8 de la noche.

23 de julio. Reunión con la Comisión en el Salón Ramón Castilla. El Presidente del Frente se encarga de iniciar el diálogo para ver si era procedente o no abrir el debate con los asesores. Era condición indispensable que ellos trajesen soluciones concretas al problema. Al constatarse la falta de capacidad de decisión de los emisarios de Lima se les invitó cordialmente a abandonar la sala consistorial. A pesar del comportamiento descortés del Coronel López Pardo fue acompañado junto con su comitiva por la Directiva del Frente hasta el hotel en que se hospedaban.

24 de julio. Reunión de la Junta Directiva. Se acuerda enviar

una carta al Presidente electo Fernando Belaúnde Terry, carta que habría de serle entregada personalmente por el Presidente del Frente. Se fija un plazo para el que el nuevo mandatario constitucional dé solución al problema antes de 17 de agosto. Es de hacerse notar que la primera propuesta consistía en iniciar la huelga el 28 de julio, negándose a iniciar una vida democrática. A fin de no entorpecer el proceso de transferencia del poder se escogió la medida indicada.

26 de julio. Se redacta la carta al Presidente Belaúnde y es aprobada por unanimidad.

29 de julio. Reunión en Lima con los Diputados por Loreto y el Senador Pedro del Castillo. Existe por parte de los parlamentarios un apoyo incondicional, salvo en algunos puntos de divergencia de parte del Diputado Ernesto Lao.

30 de julio. Reunión con el Presidente y los Diputados y Senadores en el Palacio de Gobierno. En forma muy general Belaúnde da solución aparente a los problemas planteados, no llegándose a nada concreto.

31 de julio. A través de la Secretaría del Presidente se pide audiencia para el sábado primero de agosto.

2 de agosto. En el despacho de la Presidencia fue recibida la comitiva del FDPL, conformada por el Ing. Antonio D'Onadío, Presidente, el Ing. Jorge Pérez Padilla, del Colegio de Ingenieros y Secretario de Asuntos Técnicos, y el Dr. Italo A. D'Onadío, adjunto a la Secretaría de Prensa. Belaúnde Terry coincide fundamentalmente con los puntos de vista del Frente, recibe una segunda carta y afirma textualmente: *"En el acto formaré comisiones para solucionar estas demandas".*

13 de agosto. En reunión de la Junta Directiva se decide ampliar el plazo hasta la segunda o tercera semana de septiembre, dado que es muy coto el tiempo de que dispone el Congreso.

11 de septiembre. Asamblea de Delegados de 46 bases. Se

ratifica la lucha en los puntos planteados. Se cita para la movilización del 20 de septiembre, y se fijan cuotas mínimas para el sustento económico de las actividades del Frente.

20 de septiembre. Reunión técnica del Frente para plasmar en forma de ley las demandas del pueblo de Loreto. Gran movilización por las calles de Iquitos.

22 de septiembre. UNa comisión, integrada por el Ing. D'Onadío, el Ing. Pérez Padilla, el Sr. Oscar Gómez Perea, el Sr. José Sicchar Valdez y el Sr. Roberto Lay Ruiz viajan a Lima para entrevistarse con funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores.

24 de septiembre. La comisión tiene una entrevista en la que están presentes los Diputados por Loreto, y donde la Cancillería se compromete a firmar el Convenio Aduanero Peruano-Colombiano y conceder Puerto Libre a la ciudad de Iquitos a más tardar antes del 20 de octubre.

25 de septiembre. La misma comisión se reúne con la Comisión de Amazonía de la Cámara de Diputados para debatir sobre el tema *Canon Petrolero.*

29 de septiembre. Carta del Comité Cívico de Defensa de los Fueros de la Provincia de Ucayali al Sr. Presidente de la República, exigiendo que ésta sea reintegrada al Departamento de Loreto.

7 de octubre. Se cursan telegramas tanto por parte del Frente de Defensa como por parte del Comité Cívico al Sr. Belaúnde solicitándole que reincorpore a Loreto la Provincia de Ucayali con ocasión de las fiestas aniversarias.

12 de octubre. En el Congreso se debate el problema de Contamana. Los diputados de AP por Loreto se oponen a que se apruebe el Proyecto de Ley presentado por el Dr. Orison Pardo Matos, Diputado aprista por Loreto.

13 de octubre. Aniversario de Contamana.

14 de octubre. Con carta del Presidente del Frente de Defensa al Presidente Belaúnde se envía a Lima al adjunto a la Secretaría de Prensa, Dr. D'Onadío Caro, con instrucciones de traer una grabación magnetofónica con las soluciones del Presidente de la República.

15, 16, 17, 18 de octubre. Conferencia de Prensa del Frente de Defensa.

25 de octubre. Se invita a los parlamentarios por Loreto al cabildo abierto a realizarse el primero de noviembre, así como al Segundo Vicepresidente de la República.

27 de octubre. Carta invitación al Presidente Belaúnde para que asista al cabildo abierto del primero de noviembre y se le sugiere que, en caso de no poder hacerlo, se haga representar por el Dr. Alva Orlandini.

31 de octubre. La Secretaría de la Presidencia comunica que no es posible la asistencia del primer mandatario y pide información para solucionar el problema de Loreto.

El Frente de Defensa concierta una entrevista en el Holiday Inn, a las 5 p.m., con el Secretario General de Acción Popular.

1 de noviembre. La Junta Directiva del FDPL se hace presente en el Aeropuerto para recibir al Dr. Alva Orlandini con objeto de celebrar a continuación la reunión convenida. Pero el Segundo Vicepresidente incumple con la cita; y envía al adjunto de la Secretaría de Prensa para fijar otro momento de reunión. Se le aceptó para las 6 de la tarde en casa del candidato a alcalde, cosa que el Frente no aceptó. Quedaba la posibilidad de que se hiciera presente en el cabildo abierto organizado por el Frente, pero no acudió. Se intentó reunirse en la rueda de prensa que el Doctor iba a sostener en el Canal 7 TV, pero fue en vano, ya que por una parte dieron mala información acerca de la hora y, por otra, se celebró en el set de la televisora a puerta cerrada.

3 de noviembre. Se convoca a un mitin y movilización para el sábado 15 del mismo mes.

13 de noviembre. Ante la campaña montada por Acción Popular acusando al FDPL de tener fines electoreros se postergó esta concentración para el sábado 29.

16 de noviembre. El diario limeño CORREO publica un artículo titulado *"Los cien días de Belaúnde"* en que se profieren insultos al pueblo loretano, diciendo entre otras cosas: *"La cuestión del canon petrolero, demagógica herencia del gobierno militar, que ha puesto en pie de guerra a los loretanos contra el resto del país".* Se desata una gran campaña en contra de las demandas regionales a través de la prensa, y la radio y la televisión.

17 de noviembre. Asamblea de Delegados.

26 de noviembre. Mitin de AP para proclamar al nuevo alcalde. El Presidente del Frente es invitado a participar en él y el Secretario de AP Departamental promete mantener la unidad con el Frente y participar en el mitin del próximo día 29.

29 de noviembre. Apoteósico mitin con la asistencia más concurrida. Hablaron diversos dirigentes. El Diputado Linares Bazán fue abucheado. Después de la manifestación se realizó un gran desfile popular a los acordes de la Marcha de Loreto.

4 de diciembre. El nuevo Alcalde de Contamana y Expresidente del Comité Cívico de los Fueros del Ucayali José Reyes Ruiz, envía un telegrama de congratulación al FDPL por su actitud decidida en la defensa de la causa del Departamento.

7 de diciembre. Segunda Asamblea Popular convocada por el FDPL para fijar la fecha de la Huelga General Indefinida. Una gran multitud se reunió en el Estadio Max Augustín. Después de seis horas de debate se llegó al acuerdo de llevarla a cabo el día 5 de enero de 1981, fecha del aniversario de

la fundación de Iquitos o al terminar el paro de 72 horas decretado para los días 10, 11 y 12 de diciembre, dependiendo la decisión de las condiciones y evaluación de la Tercera Asamblea Popular del 14 de diciembre.

9 de diciembre. Reunión de disciplinarios en el Salón Ramón Castilla, preparándose para tomar pacíficamente la ciudad a partir de las 0 horas.

10 de diciembre. A partir de la hora 0 comienza el paro y la ciudad acata en un 100 o/o las medidas tomadas. Las calles permanecen en casi su totalidad limpias y sin barricadas.

11 de diciembre. Continúa normalmente el paro. Las emisoras transmiten solamente comunicados de las autoridades y del Frente. No existe ninguna actividad comercial.

12 de diciembre. Para concluir el paro el FDPL llama a una concentración en la Plaza de Armas a las diez de la noche. Allí tiene lugar la gran Verbena Popular, amenizada por el grupo *"Canto a América"* y otros artistas.

13 de diciembre. Reunión de la Junta Directiva, donde se firma un acta de compromiso de reafirmación para un mejor trabajo de equipo para la huelga indefinida.

14 de diciembre. Tercera Asamblea Popular en el estadio. Se llega al acuerdo de que, dadas las condiciones actuales, la huelga se difiera al día 5 de enero.

26 de diciembre. Juramentación de la Junta Directiva del Movimiento Femenino Loretano presidido por la Sra. Olga Vela de Pereira.

27 de diciembre. Mitin y Movilización en la Plaza 28 de Julio. A ella no asisten los oradores invitados Teddy Bendayán, Daniel Linares y el Senador Pedro del Castillo. Sólo se hace presente el Diputado Orison Pardo.

28 de diciembre. Se incorpora a la Junta Directiva del Frente el Sindicato de Servidores de Petróleos del Perú-OPS.

Se recibe invitación para asistir el 30 de diciembre al mitin organizado por la filial del Frente de Defensa en Requena.

Viajan a Lima Mons. Gabino Peral de la Torre, Mons. Lorenzo Guibord, a quienes se unen en la Capital Mons. Odorico Sáiz y Mons. Miguel Irízar (todos obispos de Vicariatos del Departamento de Loreto) para entrevistarse con el Sr. Presidente, presentando las demandas del pueblo.

29 de diciembre. El Sr. Belaúnde llama telefónicamente al Presidente del FDPL, indicando que manda al Senador Pedro del Castillo con instrucciones precisas.

Los Señores Obispos se entrevistan con el Presidente y se facilita el diálogo.

30 de diciembre. Carta al Presidente de la República del Presidente del Frente.

31 de diciembre. Una comitiva del FDPL, presidida por el Ing. Antonio D'Onadío, viaja a Lima para mantener una nueva entrevista con el Sr. Presidente.

2 de enero de 1981. Reunión de la comisión, a la que se suman los Diputados Vargas Haya, Orison Pardo y Teddy Bendayán, y el Senador Eguren, con el Presidente. Asistieron como periodistas los Sres. Luis Luna Paredes, Fidel Viena Meza y Ramón Orbe Sánchez. Se le invita al Arquitecto para el día 4 de enero, prometiéndosele un clima tranquilo y no hostil. Por su parte aseguró llegar con soluciones concretas.

3 de enero. Regreso de la comisión y reunión de Junta Directiva desde las 3 a las 9 p.m. Se decide allí suspender la huelga general decretada para el 5 de enero. Después de una conferencia de prensa se realiza una Asamblea de Delegados en el Concejo, donde se informa de lo sucedido en Lima y de los acuerdos tomados.

Algunos sectores de la izquierda tratan de quebrar el acuerdo, pero la firmeza del Presidente del Frente de Defensa hace finalmente que se apoye la decisión.

Se nombra la comisión que estudiará y analizará los problemas del Departamento de Loreto conforme al DS 001-81-PCM. Está integrada por los Sres. Pulgar Vidal, que la preside, Raúl Morey Menacho y Andrés Cardó Franco.

La Junta Directiva del Frente de Defensa elabora un programa de entrevistas con el Presidente, de acuerdo con el partido de AP.

4 de enero. Antes de la llegada del Presidente se vuelve a revisar el acuerdo con Acción Popular, no habiendo diferencias. Sin embargo se oponían a que el Presidente del Frente se acercase al Avión Presidencial por estar contra el protocolo. El Ing. D'Onadío persistió en su decisión dado que era el pueblo quien había invitado al Presidente y él lo representaba en ese momento. A las 10 a.m. llega el Presidente. Después de los saludos los dirigentes de AP lo llevan al Municipio y, faltando a la palabra empeñada, varían totalmente el programa. El Presidente por su parte en el discurso pronunciado desde el balcón de la Municipalidad no presentó ninguna solución concreta. La multitud no le acogió en forma favorable y un sector de la Plaza lo abucheó. Antes de partir hacia Lima, a las 4.30 p.m., le solicitó soluciones más concretas, ante lo cual el Sr. Belaúnde perdió la calma culpando al dirigente loretano de lo que estaba sucediendo o podía suceder en el futuro. El Sr. D'Onadío respondió que Loreto exigía solamente el cumplimiento de la ley y era su deber respetarla.

A las cinco de la tarde se realiza un pequeño mitin en la Plaza de Armas y el Presidente del Frente pide confianza en la Junta Directiva. A continuación la Junta Directiva se reúne, decretando para el día siguiente un paro de protesta, retrasando la huelga indefinida para el día 12 de enero.

5 de enero. Aniversario de la ciudad de Iquitos. A partir de las 0 horas se entra pacíficamente en el paro. A las 4.00 a.m. son tomados presos algunos disciplinarios.

A las 10 a.m. al Prefecto D. Eliseo Peña suspende las garan-

tías para la movilización de las 11 a.m. Aún con esto comienza la marcha a partir del Municipio recorriendo las calles más importantes de la ciudad, con una participación de unas 20,000 personas. Al pasar delante de las oficinas de la PIP se exige la libertad de los detenidos, concluyendo en la Plaza de Armas.

9 de enero. Llega la comisión asesora del Gobierno. A las 6 p.m. comienza la reunión con el Frente, concluyendo con un acta que se suscribió luego de trece horas de deliberación (Vid. SHUPIHUI, 17 (1981) 101 - 112).

10 de enero. La reunión se prolongó hasta las 7 a.m. signándose por los asistentes el acto de los acuerdos.

11 de enero. En el Estadio Max Augustin tiene lugar una Asamblea Popular y a continuación se celebra una Misa de Acción de Gracias en un ambiente de profundo fervor religioso, presidida por el P. Joaquín García y concelebrada por el P. Pierre Leblanc. ■



EN EL PROXIMO NUMERO (19)

LA LITERATURA DE LA AMAZONIA PERUANA

Edición Especial en homenaje al notable escritor amazónico recientemente desaparecido; Francisco Izquierdo Ríos.

Contenido

Inéditos de Francisco Izquierdo Ríos, Arturo D. Hernández y Humberto del Aguila.

Textos de César Calvo, Javier Dávila Durand, Jorge Nájar, Germán Lequerica, Róger Rumrrill y Jaime Vásquez Izquierdo.

Referencias bibliográficas sobre Víctor Morey, César Calvo de Araujo, César Lequerica Delgado, Genaro Herrera y Arturo Burga Freitas.

Además, una primera aproximación crítica a la obra de Francisco Izquierdo Ríos por el crítico y lingüista Dr. Luis Hernán Ramírez y un primer perfil bibliográfico de la literatura en la Amazonía Peruana por Joaquín García Sánchez.

textos y glosas

A propósito de la Semana de Cine Amazónico en Iquitos

LA CINEMATOGRAFIA SOCIAL Y EL CINE ANTROPOLOGICO

Por: Carlos Dávila Herrera

El anuncio de la realización de un Festival de Cine Amazónico, con proyecciones a efectuarse en Iquitos, bajo la organización de Joaquín García del CETA nos motiva en gran medida para intentar una breve reseña del Cine con respecto al carácter social (y en ello antropológico) que adquieren un determinado número de filmaciones.

Desde los ya lejanos tiempos de los primeros experimentos fotográficos y el cine proyectado gracias a los trabajos de los hermanos Lumiére al momento actual, el cine mundial ha adquirido una característica neta, esto es, el convertirse en una Industria que se rige en la totalidad de los países capitalistas bajo la óptica de una inversión que debe reedituar ganancias. Paralelamente, se da también la realización de películas por gente que trabaja seriamente preocupada por la calidad temática y técnica, pero que termina cayendo finalmente en los engranajes mercantiles. También están las realizaciones no-comerciales, muchas de ellas realizadas por investigadores y estudiantes universitarios, o simplemente por cineastas cuyo éxito artístico los remite a una bien rentada colocación en la industria del cine. Pero también están las realizaciones que se efectúan en países no capitalistas, como Cuba en nuestro hemisferio o recientemente Nicaragua. Santiago Alvarez, cineasta cubano, logró producir ciertas películas que han dejado honda huella, incluso una realizada en Huaraz (Piedra sobre piedra), aunque a nuestro parecer una de las más logradas sea Lucía, que recorre la historia de Cuba en tres etapas: la de sus luchas durante las postrimerías de la colonia; la época pre-revolucionaria, y los

primeros momentos de la revolución cubana comandada por Fidel Castro, y todo ello bajo la semblanza de tres mujeres, tres Lucías, cuyas vidas responden a las circunstancias que les tocó vivir con un sacrificio y abnegación.

El cine sudamericano también cuenta con otros creadores esencialmente abocados a filmar desde la perspectiva de las luchas sociales, uno de ellos es Sanginés, boliviano, cuyo Yahuar Mayku y otra cinta Sangre de Cóndor sobre las luchas de los trabajadores mineros lo colocan en primerísimo plano del cine social. En el Perú, aparte de algunas filmaciones (El gallo de mi galpón, por ejemplo) de carácter circunstancial, de los años 40, con Lucho Córdova, Edmundo Moreau y aún participando Jesús Vásquez cantando algunos valses, se han logrado algunas producciones que han ingresado marginalmente al mercado, entre ellas están las recientes Muerte de un magnate, Allpa Kallpa y otras. El cine social, aunque más propiamente testimonial (no pretendemos definirlo) parece estarse constituyendo con Gabriel Figueroa (El mundo es ancho y ajeno) y, en mayor medida con Federico García (cuyo "Caso Huayanay", Testimonio de parte) lo muestra en plena maduración. No debemos olvidar a Armando Robles Godoy (En la selva no hay estrellas, La muralla verde) ni a Kukulí, filmada hace un par de décadas. Ultimamente tenemos al alemán Werner Herzog en su segunda película en nuestra Amazonía (Fitzcarraldo), luego de "Aguirre, la ira de Dios". Con Herzog la gran producción comercial se afinca en la selva, pero sabemos a donde va: el cine comercial, mistificador.

El cine social, empero, tiene vertientes muy ricas, que se remontan a las creaciones de Einsenstein (El acorazado Potemkin, Iván el Terrible, Viva Méjico), cuya primera obra mencionada está reconocida como una de las mejores, sino la mejor, de toda la historia del cine mundial. Einsenstein trabajó en un momento clave, los inicios de la revolución rusa, y con el apoyo incluso de Lenin. Tenemos también los trabajos de Buñuel, salido de España luego del triunfo de Franco, uno de sus

trabajos (El perro andaluz) *con la colaboración de Salvador Dalí, abrió una perspectiva resonante en el cine, que a las finales, pensamos, se diluyó con obras realizadas bajo el influjo comercial* (Bella de noche). *En Italia, el neo-realismo italiano marcó época siendo Rossellini uno de sus gestores* (Ladrón de bicicletas) *en los momentos en que la post-guerra se diluía bajo trágicas situaciones para la población europea en general y, aquí italiana en particular. Posteriormente a esta época en Italia están películas como* La Strada *(La calle) y* Las noches de Cabiria, *donde tanto su director Federico Fellini como la actriz Giulietta Massina se consagran, desde luego, afincándose en el cine comercial.*

El cine norteamericano quizá no muestre mucho en cine social,aunque sí en autocrítica es sumamente audaz. Paralelamente a realizaciones extraordinariamente costosas (De Mille, Todd *y obras como* Los 10 mandamientos, Gigante *y otras) están los trabajos sobre la guerra de Vietnam o películas como* Atrapado sin salida, *verdaderamente valiosas, aunque como corresponde al país íntimamente vinculadas a la industria, donde también se sitúa a Chaplin, cuyo* El Dictador *enfrentó al nazismo. En este país el maccarthismo persiguió al cine que "oliera" a comunismo, es decir, a crítica, pero eso se ha superado, si bien el cine comercial tiene ahí su meca, y Holliwood está ahora en muchas partes.*

Podríamos referirnos también al cine japonés, pero solo anotaremos que películas como Los 7 Samurai o Vivir *de Akira Kurosawa y con el actor Toshiro Mifune, crearon una saga ahora descompuesta con el archicomercial y desmedido cine de carate y Kung-Fú proveniente de la isla China Nacionalista. El cine hindú no nos atrae mayormente, lo poco que se da (no tan poco en realidad, hablando de cantidad) es propiamente y lastimosamente lacrimógeno, sensiblero y torturante (por ejemplo* Madre India*). En otra medida, el cine ruso y, húngaro es lo poco que se ha podido ver del cine socialista europeo, pero las que se han dado muestran gran calidad.*

El cine comercial latinoamericano adquirió dimensión comercial con las obras mejicanas y argentinas, donde se explotó al máximo los temas localista y en alguna medida folklorista (aunque urbano en mayor medida), resaltando "estrellas" (Gardel, Hugo del Carril o Negrete y Pedro Infante), hasta que decayó la aceptación en el mercado. Es de destacar que algunas películas de Infante (Nosotros los pobres, Ustedes los ricos) *se engolosinan en la pobreza del mexicano pero apuntando más bien al masoquismo. Brasil, limitado por la diferencia idiomática, produce un gran volumen de cintas, que aunque no conocemos bien, sabemos de algunas que detallan la miseria del brasileño rural.*

Dentro de este panorama, abordado a grandes rasgos, está la cuestión de la circulación de las películas, eje donde se compromete la adaptación del cinéfilo a las películas comerciales, donde la mayor exhibición, en número de personas que las ven, rige el mercado. El costo social del cine es aquí grave, la malformación del espectador obedece a la oferta de películas, manejadas por los exhibidores a requerimientos de los productores del mercado mundial. Así, los exhibidores determinan como "más comerciales" las películas de Kung-Fú, hindúes, noveleras y otras, así como aquéllas que ofertan un productor conocido, artistas conocidos o una gran propaganda de base, también, de vez en cuando, una buena producción pero que garantice un grato número de espectadores. Esto último es lo notorio de cines de provincias, más aún en la Amazonía, donde llega lo último en calidad, bajo el "principio" de que el espectador amazónico verá cualquier cosa pues el cine es sólo distracción citadina . Marginales urbanos y los ribereños, campesinos y colonos pobres verán lo que se dé, no lo que deberían ver en un cine que tiene como cenit culturizar. El cine que se ve en la Amazonía es un cine altamente ideologizado bajo los parámetros del comercialismo y cuyos efectos son la captación de falsos valores, más aún ahora con el añadido de la televisión, una televisión verdaderamente deplorable.

Por todo lo dicho, la propuesta de Joaquín García de un Festival de Cine Amazónico nos pone ante una grave problemática: ¿Cómo elaborará el programa? ¿Con qué cintas nacionales? ¿Cómo responderá el público? ¿Qué enseñanzas y/o experiencias saldrán del Festival? El programa deberá ser cuidadosamente elaborado, contando también con la disponibilidad. Las cintas nacionales pueden optarse entre las mencionadas de García, Figueroa y Robles Godoy, los cortos son más adecuables a la programática, ya que los trabajos por ejemplo de Nora de Izcue son valiosos. Para el público en general quizá sea un modo de evaluar lo que común y diariamente ofrecen los cines iquiteños. La experiencia que devendrá del festival será, seguramente, de gran valía. Pero hay más en cuanto a cine y amazonía.

El Cine Antropológico.

Tratándose de cine, y en un medio como Iquitos, en pleno corazón de la selva peruana, la problemática trasciende ampliamente linderos propios del cine. Veamos la forma de interpretar nuestra experiencia antropológica y el medio de comunicación que se instituye con el cine, a más de lo extrictamente propio de nuestra especialidad como antropólogo.

Hemos observado una gran división, una separación más bien, entre el mundo de la ciudad selvática (sea Iquitos, Yurimaguas, Tarapoto, Pucallpa u otras) y el mundo rural selvático. Entre la población urbana y la rural existe un gran distanciamiento y mucho desconocimiento mutuo. Curiosamente, tan "exótico" resulta un nativo en la ciudad selvática, más aún con sus vestimentas, lengua y costumbres propias, como en las ciudades de la costa. Quizá esto no sea tan "curioso", sino más bien la resultante de la malformación ideológica de unos con respecto a la cultura de los otros. El citadino está más ligado a "valores" como los productos propagandizados en idiomas extranjeros, la música y los espectáculos, que a lo que proviene de las comunidades nativas. El colono pobre, el mestizo rural, es un ser misérri-

mo, más abajo en la escala social que el marginal urbano. Distanciado así de los pobres del campo, y más aún de los nativos, el citadino no cuenta con medios para acercarse a su realidad, a sus necesidades y cultura, y entonces a una comprensión e identificación con los pobres del campo y con los nativos.

Para los antropólogos, la delimitación del campo de trabajo es ineludible, y así nosotros estamos en la órbita de la problemática de las comunidades nativas, pero teniendo en perspectiva que los pobres del campo y los marginales urbanos son parte de la realidad en que trabajamos, pero analíticamente el mundo nativo es nuestra preocupación. Si fuéramos un antropólogo extranjero, "gringo", no habría mayor dilema en nuestra relación con los citadinos, éstos no se preocuparían mayormente por nuestra actividad, pero siendo nacionales, la cuestión adquiere otros niveles. Debemos participar y comunicarnos con los marginales urbanos, los pobres del campo y los comuneros nativos, y el cine es un medio que podría aliviar esta relación.

Aunque los principios del cine antropológico, más bien etnológico, no están actualizados a la medida de nuestras preocupaciones y a nuestro ámbito localista, tenemos a la mano una guía de cine etnológico que nos muestra el derrotero del cine entre los grupos nativos. Se trata de una serie de películas que pudimos observar hace algunos años (1977) y que provenían de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, vista en Lima gracias a una subvención de la Fundación Tinker (las Fundaciones están ligadas al quehacer antropológico).

El programa de esta muestra estaba dividido en tres grupos: visión del hemisferio occidental; caminos analíticos, y estrategias de filmación. El primero constó de 9 películas sobre diferentes grupos nativos desarrolladas entre 1914 y 1971 por conocidos antropólogos (Curtis, Boas, Mackenzie, Flaherty, etc.) formados en la escuela antropológica inglesa-norteamericana. Entre unas

y otras cintas se observan diferencias técnicas, relacionadas con el nivel de medios técnicos de que disponían en su momento. Los grupos nativos enfocados eran: **Kwakiutl** *(de Columbia Británica, Canadá),* **Navajo, Apache y Pomo** *(USA),* **Esquimales** *(Polo Norte), los* **Yanomamo** *(del Sur de Venezuela y Norte de Brasil). El segundo programa consistió en cuatro películas diversas: sobre los* **Bali** *de Indonesia; los* **nazis** *(propaganda nazi), la danza en el mundo y un corto sobre pobladores fronterizos México-Estados Unidos. El programa Estrategias de Filmación constó de una serie de cortos sobre temas diversos donde lo importante es el tratamiento de los temas,algunos de una frialdad esquemática tremenda ya que el tema no era objetivo, sino medio para lograr imágenes.*

*El primer programa nos atrajo más, en relación a que se trataba del trabajo de antropólogos en el medio nativo, aquí estaban las primeras experiencias de los antropólogos ya mencionados y de otros como Margared Mead, ampliamente conocida, y cuya cinta la realizó como parte de un programa financiado para estudiar, entre los Bali infantes algunas respuestas a los casos de demencia precoz que preocupaban a psiquiatras y endocrinólogos norteamericanos. El proyecto quedó trunco por la segunda Guerra Mundial, pero nos muestra que el financiamiento a algunos antropólogos los conduce a no dar "*puntada sin hilo"*, es decir, que sus trabajos reeditan provecho en la metrópoli, y esto debe considerar cuando se trata de que un antropólogo extranjero vaya al campo y a quién favorece entre bambalinas su trabajo; aunque para los antropólogos nacionales sin financiamiento y sin programas la alternativa esté entre su proyección político-social y el adscribirse a un financiamiento taxativo, dicho esto entre paréntesis.*

*Otra serie de películas, reducidas a "*cortos*" de menos de 2 horas, del antropólogo Flaherty, aborda la vida de los esquimales, y resulta particular observar cómo se filmó y se sintetizó un año en la vida de* **Nanook** *y su familia y cómo, años después, la vida esquimal se modifica al con-*

tacto con la sociedad norteamericana, es decir, con las avanzadas comerciales de una sociedad que hoy explota ahí el petróleo y liquida la fauna, los animales que Nanook utilizaba sólo para vivir. Aparte de otras películas de poca trascendencia, hubo algunas de antigua filmación sobre los indios norteamericanos, destacándose el tratamiento lejano (observación a distancia), actitud que hoy varía a la "observación participante", es decir, la participación del antropólogo en la vida comunal y que, como muchos charapas saben, practican los "gringos" que se van a vivir entre los nativos.

Pero ¿qué ocurre con el trabajo del antropólogo?, ¿debe ser de mera visualización cuando recurre al cine como medio? La disponibilidad de equipos de cine para el antropólogo nacional es muy limitada, por los costos de máquinas y procesado de películas, además de que no contamos con financiamiento nacional, pero además debemos responder a problemas propios, ya que a la Observación Participante debemos ligar el compromiso social, así como la finalidad de nuestro trabajo en la búsqueda de soluciones ante cuestiones como la organización nativa, y, básicamente, en lo que a comunicación respecta, cómo romper el bloqueo, la separación entre los nativos y las demás poblaciones marginales, por lo menos en lo que a comprensión y conocimiento respecta. El cine puede ser un buen medio, si se filma pensando en que hay una rica realidad a registrar, que esta realidad debe ser transmitida, en otras palabras, el cine antropológico nacional como medio educativo; mientras tanto, los cortos que abordan la temática nativa, con respeto y verismo serán bienvenidas, aunque quizá el mayor problema esté en acabar con la malformación cinéfila de los espectadores de las ciudades, y la toma de conciencia de que lo que se ve en los cines de Iquitos y otras ciudades es sólo cine comercial, alienante y deformante. Este es uno de los retos del Festival de Cine Amazónico que, aunque no cuente con las cintas necesarias, deberá incitar a una discusión sobre el tema. ■

EL VIENTO DEL AYAHUASCA

(Film en proceso de realización)

Guión literario y dirección: *NORA DE IZCUE*

FRAGMENTO DEL GUION

Después de haber producido los más comprometidos cortometrajes sobre la Amazonía, Nora de Izcue trabaja día y noche para culminar su sueño más preciado: reflejar en este largometraje el duro choque entre los valores ancestrales de la cultura amazónica y el mundo occidental dominante.

CASA DE LA CHACRA

INTERIOR - NOCHE

Los niños duermen dentro de los blancos mosquiteros. En una esquina alejada, los mayores forman un grupo. Al medio D. Alicia y Melitón parados frente a frente, ella canta, él la acompaña silbando. Los rodean parados Miguel, Nicanor, D. Víctor y Pancha. Han bebido el ayahuasca. D. Alicia se arrodilla sin dejar de cantar y todos la siguen. Miguel alucinado cierra los ojos tambaleante.

(canción sin palabras)

— *globos de colores flotan en el aire entrando en foco y desenfocándose*

(entra sonido de hojas secas batiéndose)

— *acercamiento lento a una vitrina iluminada en medio de las sombras. Dentro de ella, Miguel, 2 hombres más y una mujer muy bien vestidos parecen maniquíes. Cuando estamos cerca, todo se oscurece*

(pasos acercándose, una

carcajada, un lamento, un suspiro, el sonido de hojas crece hasta hacerse insoportable)

Miguel en la sesión tapa su rostro con las manos.

– *el rostro irreal y tierno de Nexy haciendo el amor, sus cabellos flotan en el aire*

(sonido de viento, música suave)

– *Nexy pintarrajeada y vulgar baila provocativamente. Varios hombres rubios la rodean riendo groseramente y manoseándola*

(música estridente y carcajadas distorsionadas)
OFF Miguel: (desesperado) **Nexy, Nexy**

– *todos quedan quietos. Los hombres desaparecen entre las sombras y Nexy se acerca levantando el rostro triste*

OFF Nexy: (triste) **Acá, me llamó Nadia** (eco) **Nadia, Nadia**

Miguel, en la sesión, con los ojos cerrados gime y se agita

Miguel: (bajo) **Nadia, Nadia, tu nombre de puta,** (más fuerte) **de puta**

Tiene arcadas, D. Víctor se le acerca y lo ayuda a levantarse llevándolo al borde de la casa donde lo sostiene para que vomite

D. Víctor: **Ven, ven conmigo, tranquilo. Bota, bota no más que ahí va a salir toda la cochinada**

Alejado de todos, Melitón sentado en el suelo con las piernas cruzadas aspira su pomo de alcanfor, levanta el rostro con los ojos cerrados concentrándose

– *Melitón corre por el monte en una carrera lenta sin tiempo ni espacio. En un momento parece elevarse*

(Viento en el follaje)
OFF Melitón: (gritando) **Nexy, Nexy** (con eco)

– *desde lo alto, se ve el monte y el río oscuro*

OFF Melitón: **Nexy. . . Nexy** (con eco)

– *los 2 yacurunas hacen muecas burlonas*

OFF Yacurunas: **No la encontrarás, la tenemos en un palacio, todo de oro, nada le falta, ella no quiere regresar**

OFF Melitón: (gritando) **Mentira, es mentira carajo**

Melitón, en su sitio, se desespera y gime

Melitón: (bajito) **Es mentira, es mentira**

Hace pases soplando a los costados

Miguel está sentado delante de D. Alicia que le habla bajito

D. Alicia: **Tranquilo, hijo, todo vendrá bien, tranquilo**

D. Alicia empieza a cantarle batiendo sobre su cuerpo el manojo de hojas secas

(canción D. Alicia, hojas secas)

– *Miguel avanza por largos corredores de altos muros de barro y cuartos vacíos, desemboca a una amplia plaza vacía*

(termina la canción, D. Alicia sopla y se levanta el viento)
OFF Nexy: (con ira) **¿Qué son? Uds. que viven tranquilos, que tienen de todo, ¿Qué son pues Uds. carajo? ¿Qué son?**

– *Una fila de jóvenes y muchachas bien vestidos miran como muñecos hacia un lado donde en un estrado un hombre mayor pronuncia un discurso engolado, sus movimientos son mecánicos*

OFF Hombre: (distorsionado y quebrado). . .**el conocimiento. . . Uds. son el futuro. . . Dios y la Patria. . .**

– *Una larga mesa llena de viandas finas y abundantes, una elegante mujer coge un plato muy lleno y lo acerca*

– *D. Panchito, borracho y distorsionado, ofrece el plato de comida, lo acerca luego a su cara, lo mira*

OFF D. Panchito: (distorsionado) **Nosotros los de la Selva comemos cualquier porquería**

Miguel sentado al borde de la casa, alejado del grupo, transpira y se mueve inquieto. Melitón se acerca y se sienta junto a él

Melitón: **¿Estás bien Miguel?**

Miguel abre con esfuerzo los ojos, mira a Melitón reconociéndolo

Miguel: **Estoy bien. jodido pero estoy bien**

Quedan un momento en silencio, se les ve muy mareados

ORILLA DEL RIO
EXTERIOR - NOCHE

Sobre una gran piedra, la sirena llora, los cabellos tapan su rostro. Melitón se acerca a ella pero la voz de su padre lo detiene

OFF D. José: (perentorio) **No Melo, no mires su rostro**

D. José rodeado de un resplandor habla serio

D. José: **Te querrá tentar, pero debes mantenerte firme y seguir buscando**

MONTE. **EXTERIOR - NOCHE**

En medio de la maleza, Nexy está quieta como un fantasma con los cabellos flotando al viento. Cada vez se le ve más lejana

OFF Nexy: **Miguel. . . Miguel. . .**

CASA DE LA CHACRA
INTERIOR - NOCHE

Miguel abre los ojos ahuyentando las visiones, mira a Melitón que está con los ojos cerrados. Se levanta y se apoya en el tronco respirando hondo, cobrando fuerza

Sintiendo un fuerte soplido, Miguel voltea hacia Melitón que despeja la mareación con un pomo en la mano del cual aspira. Sintiendo la mirada de Miguel levanta hacia él el rostro. Miguel le habla sintiendo una comunicación especial entre los dos

Miguel: **Melitón, no podemos fallar**

Melitón responde con seriedad

Melitón: **Ya no Miguel, ya no más**

Miguel le sonríe, Melitón también sonríe

MONTE. **EXTERIOR - NOCHE**

Entre la maleza, Nexy sonríe, se da media vuelta y se aleja con los cabellos flotando al viento

(música)

DOCUMENTAL

Barriada de Belén, mercado, pobladores ribereños, sesión de curanderismo

TITULOS FINALES. (canción)

FITZCARRALDO

(Actualmente en filmación en la Selva del Perú)

Dirección y realización :*WERNER HERZOG*

FRAGMENTO DEL GUION

Se trata de la controvertida película FITZCARRALDO, que, según declaraciones del propio Herzog (vid. SHUPIHUI, en este mismo número) va a constituir la máxima obra del famoso cineasta alemán. Se trata de una ficción que al parecer no corresponde ni mucho menos a la historia del cauchero Carlos Fermín Fitzcarrald, pero recoge el ambiente amazónico de la época del caucho y el choque entre dos mundos antagónicos.

ALTURAS DEL CAMISEA, DIA

El bote ancló sin algo que indique el porqué. Nada que caracterice este lugar; es como cualquier otro. La selva únicamente desarrolla la vertiente húmeda y saturada de vapor. Continúa lloviendo.

Fitzcarraldo y sus compañeros desembarcan; casi todos los Indios de la cubierta los siguen. Fitzcarraldo está tratando de guardar los mapas debajo de su camisa. Un sendero distinto señala las marcas de pies. Aquí empieza con serpenteos hasta la colina.

Fitzcarraldo

Síganme

Huerequeque

Ahora él está mostrando su identificación.

POR ENCIMA DE LA MONTAÑA

Fitzcarraldo ha contado los pasos. Está examinando cuidadosamente alrededor de la selva. Vagamente reconocemos junto con él que la cúspide más elevada sobre la vertiente debe haber sido alcanzada. Fitzcarraldo se detiene solemnemente y espera hasta que su tripulación y los Indios sigan el sendero.

Fitzcarraldo

Esto es. Esto es lo que estábamos buscando.

Wilbur y Burt miran alrededor con asombro. No hay nada aquí, sólo una densa común, selva y como cualquier otro lugar.

Huerequeque

Tenemos que trapar un árbol por sus estupideces, para conseguirlo.

Con su machete corta camino a través de una raíz y marca de liana a un árbol gigantesco.

Huerequeque

Constuiremos un bonito chalet varanda para estos caballeros.

CIMA DEL ARBOL. ALTURA DEL CAMISEA. Dia

En la cima de un árbol gigantesco se ha construido una plataforma provisional hábilmente sujeta con lianas. Fitzcarraldo y sus amigos están apiñados todos juntos en lo alto, con Burt el maquinista, parado en una rama ahorquillada un poco más abajo ; sin embargo él aún ve lo suficiente.

Wilbur

¡No lo creo!

Ahora nosotros vemos lo que ellos ven, conforme seguimos las indicaciones de la mano de Fitzcarraldo. Los tramos grises oscuros del Pachitea nos pertenecen y cuando dirigimos nuestras miradas al otro lado donde la vertiente desciende, nuevamente, de repente, vemos, dentro de nuestro entendimiento, un poco más ancho, más claro, el río que en este punto se extiende estrechamente en una curva donde nosotros estamos y luego volteando nuevamente para perderse en una dirección diferente a través de las montañas.

Fitzcarraldo

Este es el Ucayali. Una vez que consigamos terminar el barco, todo el río sobre el Pongo das Mortes nos pertenece y los tasadores nos ayudarán.

Huerequeque

Yo sólo lo supe todo — un túnel ferroviario.

Fitzcarraldo

No. Nosotros llevaremos el barco terminado a la montaña. Tal como el ganado saltó sobre la luna.

Las emociones agobian a los hombres en la cima del árbol: éste es el propósito, ésta es la misión. Una grandiosa y patética música empezó y miramos del Ucayali al Pachitea y del Pachitea al Ucayali, y regresamos otra vez entre los gritos de monos divertidos.

Se eleva. Nosotros empezamos a volar y embriagados de felicidad nos levantamos con la agitada música en alto sobre la tierra. Allá están ellos, los dos ríos convergentes el uno hacia el otro en un solo punto y entre ellos las alturas del Camisea, densamente confundida con la selva, la montaña encarna el destino de Fitzcarraldo. Aquí está su DESAFIO: el desafío de lo imposible. Desde su ra-

ma ahorquillada, Burt alcanza su mano a Fitzcarraldo. Fitzcarraldo retorna el saludo.

Burt

Me gusta el trabajo. Estoy contigo.

SELVA. ALTURAS DEL CAMISEA. DIA.

Llueve, llueve fuerte y abundante. Un árbol gigantesco, casi completamente enrollado con lianas, envejecido por el salvaje crecimiento y la lucha por la claridad, se ha convertido en viejo, gris y musgoso; todo al mismo tiempo se estremece debajo de sus raíces. Es un terrible quejido, casi humano; luego siempre lentamente se encorva, se encorva más y se recobra rápido, nosotros estamos disfrutando interiormente. Se está cayendo, el árbol se está cayendo, se cae por último encorvándose antes de una resistencia humana. Con un terrible estampido, el gigante se desploma a tierra. Y allá, inmediatamente adyacente, el próximo se encorva y luego otro nuevamente; quedando un bosque tambaleante y arruinado.

Profundo en las entrañas de la madreselva, la vertiente atascada y consumida se levanta frente a nosotros y allá los Indios se pusieron en fila por el ancho flanco, cortando la densa selva y anudada liana. Nubes de mosquitos están zumbando alrededor de ellos. Gotas de llovizna tropical están cayendo. Con ligeros movimientos hacia el suelo, los Jívaros empuñan los machetes, tan afilados como cuchillas de navaja, con cierta elegancia como finalidad de sus acciones. Y todavía sabemos que la selva se cerrará por completo nuevamente dentro de unas semanas. Tan pronto como ellos corten, las lianas colgadas dudan por un largo instante, como si estuvieran renunciando a su destrucción, como si necesitaran un momento para comprender; luego caerán estrepitosamente a tierra y se hundirán.

Terrenos cubiertos de maleza son macheteados con simples golpes, hojas grandes volteadas a un lado...

Orquídeas en arduo conjuro de envenenamiento, mirando el fruto de su trabajo. Sobre los árboles gigantescos,

parados hombro a hombro, los Indios erigieron armazones altos haciendo una incisión con sus hachas en el punto donde los tentáculos de la raíz unen de todos los lados al tronco del árbol. Desde el bosque las hachas resuenan y los machetes acompañan con su música, silbando y sonando en tono diferente, dependiendo de los golpes. Un indio mata una culebra con un palo en forma casual.

Un desmonte. Varias piedras grandes y planas están colocadas en el suelo arcilloso y todo un grupo de Jívaros están esperando turno para afilar sus machetes. Como cortar grass, los machetes serán afilados después de un corto período de tiempo. Los Jívaros humedecen las navajas en forma breve, dentro de un canalete para mojarlos ligeramente, luego liman las navajas presionándolas en la piedra y cimbrando el acero.

Fitzcarraldo está en medio del bosque, entre los Indios trabajadores, indicando la dirección que debe tomar el acero. Ya podemos ver que la selva ha sido limpiada en una franja de cerca de 20 metros de ancho. Los árboles caen estrepitosamente y la lluvia de igual manera.

SOBRE CUBIERTA, LUGAR DE DESEMBARQUE DEL CAMISEA. NOCHE.

La tripulación de Fitzcarraldo se sienta alrededor de la mesa servida al centro de la cubierta y comen. De la canasta de un Indio, bordeada con hojas frescas, Huerequeque coge una pieza de carne humeante y oscura y corta un pedazo para él. El bebe aguardiente de una garrafa para acompañar la comida.

Huerequeque

Eh, un jabalí? No está mal

Nadie le responde. Los ánimos están más contemplativos. Jaime del Aguila sale de la oscuridad a la mesa, sacudiendo ceremoniosamente la arena de sus zapatos. Sólo Wilbur está parado fuera de los otros, en la baranda, donde ha tendido una lámina de lino tiesa con la ayuda de algunas cintas, sosteniendo una lámpara muy cerca, de tal manera que la vertiente es iluminada desde el otro lado. Los mosquitos vuelan alrededor del paraje luminoso en forma excitada, un poco de ajustamiento en el mate-

rial encendido. Los vemos más cerca. Algunas de las mariposas son extraordinarias criaturas que parecen casi prehistóricas como si fueran resultado de una época terrenal oculta.

La respiración de Wilbur llega en jadeos excitantes. Las ramas de un árbol grande tocan la cubierta. El cebú se queja fuertemente en sus sueños.

En tierra las llamas están ardiendo, se escuchan pequeñas voces. El papagayo habla un par de palabras ininteligibles. Un niño jívaro, de más o menos 11 años, se sienta cerca de Wilbur como algo natural. De vez en cuando le da pequeñas instrucciones en su propio idioma de una forma completamente fácil. Evidentemente, Wilbur lo trajo de fuera.

Jaime continúa envuelto en sus pensamientos, limpiando la suela de sus zapatos.

Fitzcarraldo

No es un mal comienzo. Qué piensas Jaime? Continuarán?

Jaime del Aguila

Les hablé a algunos, justo ahora; pero uno nunca sabe qué es lo que realmente piensan. Nos tomará mucho tiempo de alguna manera considerarlo. Cómo diablos podremos hacer llegar ese barco a la colina?

Huerequeque

Si nadie más trabaja, nosotros construiremos un túnel.

Pero nadie está con esa idea. El sólo la tiene

Fitzcarraldo

Teóricamente, un niño podría remolcar ese barco provisto de poleas y calibrador. Ustedes podrían arrastrar una cadena hasta dos millas para mover el barco en dos pulgadas.

Burt

Teóricamente.

Jaime del Aguila

La otra interrogante es el tiempo. Si los Jívaros continuarán por mucho tiempo. No tenemos tiempo que perder.

Fitzcarraldo analiza cuánto tiempo ha transcurrido.

Fitzcarraldo

La construcción del barco nos tomó dos meses.

Huerequeque

Luego conseguimos siete hasta que la opción termine. He, Wilbur, como se llama tu amiguito?

Wilbur

McNamara. McNamara es mi criado.

Huerequeque

¡Salud, McNamara!

Y le entrega la botella al niño

Jaime del Aguila

Déjalo. Esa sustancia ya arruinó bastante a los Indios.

Hay un lapso largo en la conversación. Luego, Jaime quita de la mesa una araña, con un palo sucio, después que estuvo sentado inmóvil por un buen rato atrayendo más y más la atención del círculo de hombres.



CINEMAS DE IQUITOS (1898 – 1981)

SALA	EMPRESARIO	INAUG.	CIERRE	UBICACION	PELICULAS
ALHAMBRA	Clemente Alcalá y Francisco de Paula Secado	1898		Plaza Principal	
ALHAMBRA	Eduardo Fuller	1902	Refaccionaron en 1910, la compañía "Lucas Rodriguez", lo usa adaptado en 1911		
JARDIN ESTRASBUR-	Arnaldo Reátegui y Luis Pinasco	1905		Pastaza (1era cuadra)	
SALON NAPOLEON	Aymar, Blanch y Cía	1907	1912		
28 DE JULIO	Arnaldo Reátegui			Plaza 28 de Julio	
MARCONI	Juan Weninger			Esq. Aguirre y Urarinas	
OLIMPIA	Hermanos Weninger				
SAVERIO POPOLIZIO	Saverio Popolizzio	1908	1908	Esq. Arica con Brasil (Factoría)	
RECREO	Morris Blondin	1908	1913 Compró Israel en subasta	Esq. Próspero y Putumayo	
IMPERIO	José Altimira y Motta			Esq. San Martín (Omaguas) y Aguirre-Plaza 28 de Julio	
ESPAÑA	José Altimira y Motta	1916	1929	Esq. San Martín (Omaguas) y Aguirre-Plaza 28 de Julio	



LORETANO	Arnaldo Reátegui		1917	Plaza 28 de Julio	
AMAZONAS	Ezequiel Burga Cisneros, Francisco Rómulo Lanatta		1919	Plaza 28 de Julio	
ALHAMBRA	Germán Segura (utilizó el 1er. servicio aéreo Lima)	21-3-1927	27-1-1931 (quemó)		El crimen de los hombres. Francesa.
ATHLETIC CLUB JOSE PARDO	José Pardo	1929	1929	Calle Omaguas (San Martín)	
GLORIA	Germán Segura	1929	1930	Plaza 28 de Julio	
BOLOGNESI	Juan Pinto	1930		Plaza 28 de Julio con Huallaga	El lirio amarillo Paramount
JARDIN CINEMA	Luis Mairata y Pablo Polianich	1931		Pastaza (1era. cuadra)	La divina dama
EXCELSIOR	Juan Pinto	1931	1935 (clausurado)	Arica	Sueño de amor Metro Goldwyn Mayer
ALHAMBRA		1932			
ALHAMBRA	Juan Pinto	1935	1954		Conoces a tu mujer? FOX
BELEN	Calero Paz	1950		Calle 9 de Diciembre	
IQUITOS	Calero Paz	1960		Jr. Próspero con Palcazú	
ATLANTIDA	Roberto Reátegui	1973		Calle Arequipa	

al ritmo de la noticia

TRANSCONTINENTAL AMAZONICA

El primer tramo de la vía Transcontinental Amazónica, que partirá de Olmos y culminará en Corral Quemado, es parte de un circuito que permitirá la interconexión de 11 departamentos de nuestra costa, sierra y selva.

La vía cerrando el circuito que parte de Lima, enlazará a Junín, Pasco, Huánuco, San Martín, Amazonas, Cajamarca, Piura, Lambayeque, La libertad y Ancash.

En Corral Quemado, la vía se unirá con la Marginal de la Selva, la cual permitirá la comunicación con los departamentos de nuestra Amazonía.

En Olmos, hará lo propio con la Panamericana Norte permitiendo el enlace con los departamentos costeños.

Esta vía Olmos-Corral Quemado se unirá con la ruta ya existente que culmina en Tarapoto, donde se tiene proyectado construir la carretera que terminará en la frontera con Brasil.

(El Comercio, 2.4.81)

PLAN VIAL DE LORETO

El 6 de abril se informa que 27 millones de soles provenientes del canon petrolero, serán invertidos en la construcción de las carreteras: Napo-Putumayo; Iquitos-Nauta. Entre los proyectos de pre-inversión están las carreteras de: Orellana-Leticia, Ucayali-Hito 80, y Saramiza-Puerto Ugarte.

También se anuncia la construcción del Ferrocarril Iquitos-Costa Norte para el próximo año.

(El Comercio, 6.4.81)

PRIMERA ESTACION TERRENO SATELITE

Será inaugurada el 28 de julio la primera estación terreno portátil receptora de señales vía satélite. La estación será instalada en la zona de Alto Comaina, en el Departamento de Amazonas para los servicios de telefonía, télex, telegrafía y recepción de televisión.

(El Comercio, 11.4.81)



BOSQUES Y MADERA

El Dr. Javier Pulgar Vidal informa que cinco millones de hectáreas de bosque en nuestro país han sido virtualmente depredados por el uso irracional de los recursos naturales. Debe hacerse un programa de reforestación adecuado para que la Amazonía peruana no corra la misma suerte que la anchoveta.

(Expreso, 13.4.81)

Palabras del Gerente General de la empresa ganadora Amazonas y exministro de Agricultura del ante-

rior gobierno de Belaúnde, Rafael Cubas Vinatea, declara que:|"En toda la zona de la Selva y en el Perú en general, no hay una sola hectárea reforestada con éxito, y que no hay como dicen una explotación racional sino tal vez una explotación prudente. . ."

(El Comercio, 15.3.81)

EL ORO DE MADRE DE DIOS

Se informa que la mayor concentración de oro en el mundo está en el Departamento de Madre de Dios. También se señala que el potencial aurífero del Perú supera las 35 mil toneladas anuales.

Paralelamente, se informa que miembros de la Guardia Civil han desalojado a decenas de pequeños mineros auríferos en Madre de Dios Estos están agrupados en el "Comité 30 de Enero" los cuales resistieron durante una semana el acoso de los guardias civiles, pero les fueron arrebatados violentamente sus tierras y entregados a grandes empresarios de la zona.

(El Diario, 23.4.81)

SE LEVANTARA LA CIUDAD "CONSTITUCION"

En homenaje a la nueva Constitución del Estado que entró en vigencia a partir de julio del año pasado al instaurarse la democracia en nuestro país, se levantará la ciudad "CONSTITUCION", entre los ríos Palcazu y Pachitea.

El lugar fue escogido por el Presidente de la República, arquitecto Fernando Belaúnde Terry, en su visita por la Selva Central, la cual realizó el 1ero. de mayo.

(El Comercio, 2.5.81)



LA COLONIZACION EN LAS FRONTERAS

Una comisión integrada por alcaldes, gobernantes, y dirigentes campesinos y nativos de la zona de Jaén visitaron Lima, para dar a conocer un proyecto de asentamiento campesino y desarrollo agropecuario en la zona fronteriza con el Ecuador.

Días más tarde, el Diputado Teddy Bendayan da la voz de alerta diciendo: "Ciudadanos colombianos estarían adquiriendo ilegalmente tierras peruanas en territorios fronterizos ubicados en el Departamento de Loreto".

El primer grupo que iniciará la colonización en el sector de la cordillera "El Cóndor", está integrado por 600 familias de Cajamarca. Además de ponerse en práctica el plan de las fronteras vivas, se buscará la explotación de los recursos naturales en las áreas limítrofes.

Por otro lado, se informa que por el abandono material a que tiene sometidos el gobierno a los pueblos fronterizos con Brasil y Colombia,

se viene produciendo una constante migración. Seguidamente, dan a conocer las declaraciones de los dirigentes Comunales de la Provincia de Mariscal Castilla quienes señalan que Leticia, Marco y Tabatinga son los lugares por donde los emigrantes pasan las fronteras, obtienen garantías para vivir y luego se nacionalizan.

Señalaron que esto lo saben las autoridades, las guarniciones asentadas en Loreto, pero nadie hace nada para detener la desperuanización.

(El Diario, 5.5.81)

LA IGLESIA Y LOS CASINOS DE JUEGO

Con R. S. 025-81 III/TUR-SE, se señalan a las playas y balnearios de Lima y a la Provincia de Mariscal Castilla en Loreto, como lugares donde se podrán construir hoteles de 4 ó 5 estrellas con instalaciones de casino de juego.

Días más tarde, Mons. Luciano Metzinger se pronunció en contra y declaró al respecto: "Lo positivo de los casinos de juego es sólo material, porque produce riqueza pero no compensa de ninguna manera las fallas de tipo moral, y el único perjudicado es el pueblo".

(El Comercio, 5.5.81)

SOBRE MADRE DE DIOS: RECURSOS NATURALES Y GOBIERNO

El D. S. 020-81, del 15 de mayo, decreta la creación de una dirección ejecutiva encargada de ejecutar un Proyecto Especial en Madre de Dios, y administrarles recursos asignados en el presupuesto del sector público para 1981.

Esto responde a la naturaleza, característica e importancia política y económica de la región Selva Sur en el Departamento de Madre de Dios, con escaso poblamiento y con alto potencial de recursos naturales, es prioridad iniciar los estudios y programas que permitan la formulación de un Plan Integral de Desarrollo, según señala dicho proyecto.

(El Peruano, 25.5.81)



En esta misma política, podría ser significativa la R. S. 0106-81, del 24 de abril, con la cual se prorroga por cuatro meses el plazo de reserva para estudios, otorgados a la Empresa Central American Services sobre 45,043 hectáreas de tierras ubicadas en los distritos de Tambopata y las Piedras en Madre de Dios. Esta resolución a pesar de que amplía el plazo, ya que este se había vencido por la R. S. 229/79 del 18 de octubre de 1979, hace la reducción de 299,500 hectáreas a 45,043 hectáreas a pedido de la misma empresa.

(El Peruano, 6.5.81)

LOS PLANES DEL GOBIERNO EN LA AMAZONIA

MENSAJE DEL PRIMER MINISTRO

En exposición que hiciera el ministro de Economía, Manuel Ulloa ante el Senado, señaló las líneas generales de los planes del Gobierno. En lo referente a la Selva, dijo:

– Expandir la frontera agrícola en la Selva Alta;
– Se propenderá a la formación de empresas mixtas con participación del Estado para el establecimiento de agroindustrias en la Selva;
– Mejorar la calidad de los aeropuertos de los principales pueblos en las áreas montañosas de la selva;
– El 15 o/o de la inversión pública entre 81-85 será para proyectos de transportes.

(El Peruano, 24.5.81)



PROYECTO DE DESARROLLO FORESTAL EN ENE-TAMBO

Se ha establecido un proyecto de desarrollo forestal en la cuenca del río Ene-Tambo con la finalidad de resolver problemas surgidos entre colonos y nativos por la posesión de tierras.

El proyecto plantea la demarcación de lotes de cien hectáreas de las cuales diez serán utilizadas en la agricultura y las noventa restantes para la explotación forestal en forma rotativa y permanente.

Las parcelas agrícolas serán entregadas en propiedad y las de explotación forestal se otorgarán bajo la forma de cesión en uso a través de licencias forestales de explotación.

Estas parcelas serán distribuídas formando un conjunto territorial por cada comunidad nativa.

Se instalará un Centro de Extensión Forestal que funcionará como centro de capacitación, brindando asistencia técnica y apoyo integral a todos los pobladores del área en que se desarrollará el proyecto de colonización forestal agraria.

(El Comercio, 24.5.81)

AMENAZAN ENVENENAR RIO

En Brasilia algunos rancheros amenazan envenenar un río que abastece a una tribu indígena porque este invadió un área que ambas partes reclaman como propia en el Estado de Mato Grosso.

El Presidente de la FUNAI advirtió que se castigará a los autores de cualquier atentado cometido dentro de la reserva de los indios xavantes.

Los conflictos entre rancheros y Xavantes se remontan a los últimos 14 años. Los indios invadieron seis ranchos en 10 días, alegando que las haciendas se encontraban en sus tierras. Los rancheros amenazaron

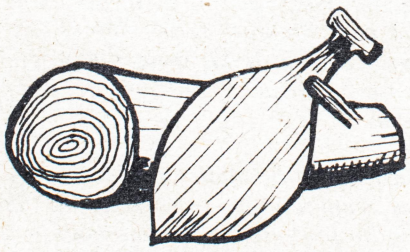
envenenar el río Das Mortes y el arroyo cristalino, que bañan la aldea principal de los xavantes y las tierras del conflicto.

(Crónica, 28.5.81)

INSTITUTO LINGUISTICO DE VERANO

El gobierno del Ecuador dió por terminado el contrato con el ILV y dió a conocer que la entidad religiosa deberá abandonar el país. El comunicado señala que "se ha detectado problemas respecto a las funciones cumplidas por el Instituto". También informa que los programas de investigación lingüística y antropológica que venía realizando el ILV, serán realizados desde el próximo año por el Ministerio de Educación en coordinación con centros de investigaciones y universidades nacionales.

(El Comercio, 1.6.81)



LAS COMUNIDADES NATIVAS EN ACCION

La Federación de Comunidades Nativas de Ucayali, en la Asamblea Extraordinaria celebrada el 28, 29 y 30 de marzo, contó con la participación de 72 delegaciones nativas, dirigentes campesinos de Coronel Portillo y delegados de la CCP y CTRP - Lima y de la Izquierda Unida, acordaron lo siguiente:

defender los recursos naturales;

la creación de un centro de capacitación técnica para nativos;

derogatoria de la Ley de Promoción Agraria D. Ley No. 2;

rechazar todo intento de colonización e invasión de tierras por "métodos coactivos";

piden el reconocimiento de las comunidades nativas y de su federación.

(El Diario, 4.6.81)

EL "SENAMHI" EVALUARA RECURSOS DE LA CUENCA AMAZONICA

Una evaluación de los recursos de la cuenca amazónica se realizará mediante el uso de estaciones hidrológicas y meteorológicas automatizadas.

Las bases para la formulación de dicho proyecto, denominado "Hidrología y Climatología en la Cuenca Amazónica Peruana" fueron formuladas en las reuniones que sostuvieron directivos del SENAMHI, con el representante de la Organización Meteorológica Mundial.

Dichos proyectos permitirán conocer todos los recursos disponibles de la cuenca amazónica para que en base a ese conocimiento se pueda ejecutar programas de desarrollo.

(El Comercio, 15.6.81)

AMENAZA A LAS TIERRAS DE LAS COMUNIDADES AGUARUNAS

Nueve comunidades nativas aguaruna de la región del Alto Mayo han rechazado la amenaza de una invasión de sus tierras comunales. La invasión de las tierras nativas es promovida por algunos colonos con el apoyo de la Oficina del Ministerio de Agricultura y Alimentación de Moyobamba. Entre los pretextos que utilizan los colonos está el falso hecho de que los nativos están vendiendo sus tierras. Los colonos aún no han consumado la invasión, sin embargo, han estado anunciándola, así que los nativos viven en una permanente situación de sobresalto. Los nativos están dispuestos a defender con sus vidas la tierra que les pertenece por derecho ancestral.

Los nativos, por medio de sus dirigentes, han planteado dialogar con las autoridades con la finalidad de evitar enfrentamientos con los potenciales invasores.

(El Diario, 16.6.81)

PROYECTOS PARA REFORZAR COLONIZACION DE LA SELVA

La colonización de la Selva será reforzada con varios proyectos, dentro de los cuales son el de San Ignacio, el de Alto Mayoc, Huallaga Central, Bajo Mayoc, Alto Huallaga, Pichis y Palcazu y el de Madre de Dios.

Estos proyectos conllevan a un desarrollo integral de estas regiones, no solamente consiste en el asentamiento rural, sino que tiene un componente fundamental que es el desarrollo agropecuario.

El Ministro de Agricultura, Ing. Neils Ericsson afirmó que se está procurando eliminar la anarquía que imperó en la colonización, a fin de lograr que esto se produzca de acuerdo a la aptitud de los suelos y que su explotación posterior igualmente concuerde con esta aptitud.

(El Comercio, 17.6.81)



ENCUENTRO DE CEAS – CAMPESINO

Del 27 al 28 de abril, se reunieron agentes pastorales de distintas zonas del país. Durante la reunión se discutió acerca de las situaciones económica, social y política de cada zona.

Entre los principales problemas de los campesinos se señalarón: la sequía prolongada, las inundaciones que arruinan los cultivos, la precaria situación económica de las cooperativas, los intentos de parcelación de las tierras, los problemas se han acentuado con la última Ley de Promoción de Desarrollo Agrario que favorece especialmente a la Agroindustria y no al campesinado pobre.

(ICLA, No. 20)

DISPUTA DE RECURSOS EN LA AMAZONIA

Las comunidades nativas, los extractores de madera y pescadores están sufriendo graves enfrentamientos en el interior de la selva por la posesión y explotación de los recursos naturales.

Por una parte, las comunidades hacen prevalecer su condición de propietarios absolutos de las riquezas forestales y pesqueras. Por otra parte, los extractores forestales y pescadores hacen prevalecer la ley, para explotar lo que hay en el monte y en los lagos y ríos de la selva.

(El Comercio, 9.4.81)

DESARROLLO DE LAS COMUNIDADES NATIVAS

El Instituto Nacional Forestal y de Fauna tiene en marcha un interesante programa de apoyo para propiciar el desarrollo de las Comunidades Nativas y lograr un aprovechamiento racional de los recursos forestales de nuestra Amazonía. Ya está instalado el primer Centro Forestal (CENFOR) en el seno de la comunidad de Cutivereni para brindar asistencia técnica, crediticia y otros servicios a los nativos y colonos del lugar.

El problema responde a un acuerdo celebrado entre el Ministerio de Agricultura y los representantes de las Comunidades Nativas que venían formulando reclamos en ese sentido para superar los difíciles problemas que confrontan en el campo médico, educativo, vial y financiero.

(El Comercio, 12.6.81)

COAGULANTES SANGUINEOS DE VENENO DE SERPIENTE SHUSHUPE

El biólogo peruano Dr. Armando Yarlaqué afirma que con una sustancia extraída del veneno de la serpiente Shushupe se pueden elaborar excelentes coagulantes sanguíneos mucho más eficaces que los que actualmente se utilizan.

El Dr. Yarlequé viene realizando experimentos con venenos de diversas serpientes desde hace siete años. Señala que el Perú posee el trece por ciento de los ofidios venenosos que existen en el mundo: 40 especies en total, los cuales se encuentran en todas las regiones del país.

(El Comercio, 16.6.81)



ASAMBLEA DE LIDERES INDIGENAS

En abril del año pasado, ha sido creada la Unión de las Naciones Indígenas, organismo de defensa de sus derechos que tiene como objetivo exigir el cumplimiento del Estatuto del Indio. En el Estatuto se garantiza el derecho de los indígenas a la tierra, a la cultura y a vivir según su propia identidad.

Desde hace unos meses el gobierno

brasilero está discutiendo un proyecto de reforma del Estatuto del Indio, según el cual los indígenas serían emancipados, perdiendo la protección de la Fundación Nacional del Indio.

Varios líderes indígenas e instituciones ligadas al quehacer indigenista han denunciado la verdadera intención de esta reforma: despojar a los indios de sus tierras.

Don Tomás Balduíno, obispo de Goiás y Vicepresidente del CIMI denunció que "la FUNAI no quiere emancipar al indio, quiere emancipar sus tierras". El obispo afirma que el gobierno considera al indígena como "una amenaza para la seguridad nacional".

Todos estos problemas fueron tratados en la Asamblea de Líderes I Indígenas realizada en Sao Paulo donde se planteó la necesidad de que el estado reconozca que "la sociedad brasilera es una sociedad pluriétnica".

Una de las propuestas de la Asamblea es la realización de una campaña nacional por el derecho de los indios a organizarse libremente y sin presiones del Estado.

Los asistentes rechazaron la propuesta del gobierno de modificación del Estatuto y la emancipación compulsiva impuesta a los indios. Los asistentes denunciaron también, que la FUNAI "al revés de asistir a los indios, reprime a sus verdaderos líderes, corrompe y promueve falsa dirigencias". Afirmaron además, que solamente las comunidades indígenas pueden definir quién es indio y quién no, y defendieron la participación de las comunidades en el proceso de demarcación de sus tierras y la garantía de acceso a la educación conservando la lengua y la historia de los pueblos indígenas.

(ICLA. No. 20)



bibliografía

Amazonía Peruana. Revista del Centro de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP). Vol. III, No. 5 (1980).

Con algún retraso y doscientas ochenta profundas páginas, aparece el número cinco de esta prestigiosa publicación científica dedicado a diversos temas regionales que van desde el estudio de Denevan sobre **La Población aborigen de la Amazonía en 1492** hasta una serie de testimonios, bibliografías, crónicas, resúmenes y otros informes. Con ello sigue cubriendo un espacio insustituíble en la investigación antropológica y social. ■

CARELLI, Vincent e SEVERIANO Milton. **Mao branca contra o povo Cinza. Vamos matar este indio?.** Edit. Brasil Debates. 1980. Apresentaçâo Dom Tomás Balduino.

Otro grito desesperado concentrado en doce dramáticas páginas cargadas de datos contundentes y desgarradoras fotografías sobre el destino mortal a que el Estado y los grandes intereses del Brasil someten a los Cinza. Un medio para llamar la atención de sectores más amplios de la población, ignorantes de la masacre que se comete con los indios porque así conviene a los causantes y mantenedores del estatus. ■

En Defensa de los Pueblos Indígenas. Colección de Documentos acerca de la problemática indígena en Latinoamérica. Edit. CELADEC. Lima, 1980.

Versión castellana de la edición del mismo nombre en portugués y dirigida por Paulo Suess (Vid. SHUPIHUI 16, 1980, 581). Las posibilidades de difusión del CELADEC harán que a través de esta hermosa edición se amplía el campo de reflexión indígena en el mundo cristiano. Con el mejor criterio se ha añadido el Documento de Iquitos, que no figuraba en la edición portuguesa. ■

O Trabalhador Rural. Boletim periódico CONTAG (Confederaçâó Nacional dos trabalhadores na Agricultura. Año 13 (1981). Número Especial.

Ciento doce páginas que recogen los problemas más inmediatos de la lucha campesina en el Brasil. Los movimientos de los pequeños agricultores, las huelgas como arma de conquista de las justas reivindicaciones, la resistencia a las invasiones del capitalismo, etc. Se descubren las proporciones que va tomando en el país vecino la organización de los pobres del campo. ■

CHAUMEIL, J - P. **Historia y migraciones de los Yagua de finales del siglo XVII hasta nuestros días.** Edit. CAAAP: Serie Antropológica, No. 3. Lima, 1981.

Desde que el autor publicara **Los Yagua de la Amazonía Peruana** (Amazonía Peruana, 1(1), pp. 73-94) y **Bibliografía de los Yagua del Nor-Oeste Amazónico** (Ibid., pp. 159-176) esperábamos esta obra que resume en la forma más rigurosa la historia secular de los movimientos migratorios de esta etnía amazónica, desde la época de las misiones jesuitas hasta nuestros días. La información viene ilustrada abundantemente con gráficos, cuadros sinópticos, mapas y fotografías que ayudan a comprender con mayor precisión el tema central de la obra.

Constituye probablemente el aporte más importante que existe hasta el momento sobre los Yagua del Perú, al menos desde un punto de vista histórico. ■

BALLON AGUIRRE, Francisco. **Etnia y Represión Penal.** Edit. CIPA. Lima, 1980.

Una serie de incidentes habidos en los últimos años con relación a la clasificación de **inculpados** a nativos que habían cumplido con las normas de su propio grupo, ha obligado a estudiar científicamente las profundas raíces del derecho que consagra una determinada estructura social, política y económica, y de la imposibilidad de los que sirven al sistema legal de plantearse perspectivas nuevas y humanizadoras. Ballón alcanza a tocar el fondo de la cuestión, demostrando hasta qué punto el Estado "no sólo niega las clases sociales, sino que viola la diversidad étnico-cultural", al decir de Luis Pásara que prologa esta obra. Además de una Bibliografía sustancial, el libro incluye cincuenta páginas de anexos con las instructivas de una serie de casos que confirman las hipótesis del autor. ■

GRUPO DE INVESTIGACIONES ECONOMICAS. **Repercusión Económica del Puerto Libre.** Mimeo. 16 págs. Iquitos, 1980.

A raíz de la efervescencia del canon petrolero, el complicado tema del régimen aduanero de Iquitos ha pasado a primera plana. El equipo de economistas critica implacablemente el proyecto de **Puerto Libre** para Iquitos, al que considera como una abierta forma de entrega de la ciudad y la región al imperialismo. ■

Panorama. Revista del Seminario de Estudios Antropológicos de la Selva (S.E.A.S.) de la Universidad Mayor de San Marcos. Año 3, No. 4 (diciembre de 1980).

Nunca serán suficientes los esfuerzos de pensamiento y difusión que se dediquen a diversas dimensiones de la problemática amazónica. **Panorama** es un modelo de tenacidad, en medio de las grandes limitaciones, sobre todo económicas, con que se choca cuando se quiere publicar. Solamente entusiastas y laboriosos hombres de la talla de Carlos Dávila son capaces de empresas de este alcance. El nos ofrece un concienzudo trabajo de recopilación histórica que constituye el núcleo de este número, amén de otros variados temas siempre orientados a la defensa de la Selva.■

CHINICURO. **Sumac Quinba.** Dibujos de Félix Erentxun y Angel González. Edit: CICAME, Centro Cultural de la Prefectura Apostólica de Aguarico. Pompeya-Río Napo (Ecuador), 1980. Mimeo.

Bajo el seudónimo que esconde la familiar figura de Juan de los Santos, el autor nos ofrece 23 primorosos relatos en que se encierra toda una profunda enseñanza acerca de la vida e historia del pueblo kichwa del Napo ecuatoriano. La presentación, diagramación y grabados son de extraordinaria belleza, y constituyen una muestra de lo mucho que se puede hacer con los medios más exiguos.■

TEMAS LATINOAMERICANOS

Amanecer. Reflexión cristiana en la nueva Nicaragua. Boletín del Centro Ecuménico Antonio Valdivieso. No. 1, mayo de 1981. Director: Teófilo Cabestrero; diagramador y dibujante: Maximino Cerezo. Managua (Nicaragua).

Pronto ha comenzado a producir frutos la llegada a Nicaragua del entrañable amigo y parte del cuerpo redactor de **Shupihui,** Maximino Cerezo, que con otro equipo más amplio, ha sacado a la luz el primer número de esta revista mensual dedicada a la reflexión de fe sobre la experiencia revolucionaria nicaragüense. El momento del pro-

ceso exige una gran sensibilidad evangélica para percibir con equilibrio y sin prejuicios por dónde va el soplo del Espíritu de Dios. **"Si amanece la vida para nuestro pueblo sufrido, dice el primer editorial, es que está cerca el día de la salvación para todos los que quieran unirse en torno a los pobres. Nadie que sea honesto, y menos aún quien de verdad sea cristiano, puede rechazar esa óptica que responde a la opción propia del Señor-Jesús y de sus seguidores".** La aventura no es fácil, y está, hoy más que nunca, acechada de riesgos. Pero eso mismo indica que la publicación ha de señalar un derrotero profético en el conjunto de América Latina.

Amanecer consta de 16 páginas en que se insertan las siguientes secciones: 1) hechos y situaciones; 2) documentos y discursos; 3) testimonios y declaraciones; 4) desafío a los cristianos; 5) creatividad en la Revolución. ■

COMISION EVANGELICA LATINO AMERICANA DE EDUCACION CRISTIANA (CELADEC)

Ultimos títulos publicados.

A nuestra redacción sigue llegando numerosa documentación que este Centro pone al servicio de la información y la reflexión de los cristianos de base. Es preciso reconocer que estos materiales tienen extraordinario valor no solamente por el contenido sino también por la oportunidad y rapidez con que responden a los problemas que a cada día surgen en el horizonte latinoamericano. Señalamos los más importantes títulos en lo que va de año.

Serie CUADERNOS DE ESTUDIO

— Número 13: **Elecciones Presidenciales en el Perú.** CELADEC. Lima, 1981.

— Número 20: **Bolivia: racismo y anticoncepción.** CELADEC. Lima, 1981.

— Número 21: **Bolivia: Neocolonialismo.** CELADEC. Lima, 1981.

SERVICIO DOCUMENTAL

— Número 14: **El Salvador 1981.** Lima, 1981.

— Número 15: **Paraguay.** CELADEC. Lima, 1981.

Otros:

— **La situación de la mujer en América Latina.** CELADEC. Lima, 1981 Edic. En comics. ■