

Octubre 2000

CÁMARAS E INGENIO: NACEN OTROS CINES

NUUESTRO PLANETA

**Chernobil cierra,
el debate
sigue abierto**

LIBERTADES

**Urnas
y pena
de muerte**

CULTURAS

**La danza
cambia
Africa**

Afrique CFA:100o F.CFA,Antilles:18 FF,Belgique:160 FB,
Canada:3,95\$Can,España:550 Ptas,USA:4,25 \$US,
Luxembourg:154 F.Lux, Portugal:700 Esc,Suisse:6,20 FS,
United Kingdom:2,5£,Maroc:20 DH.

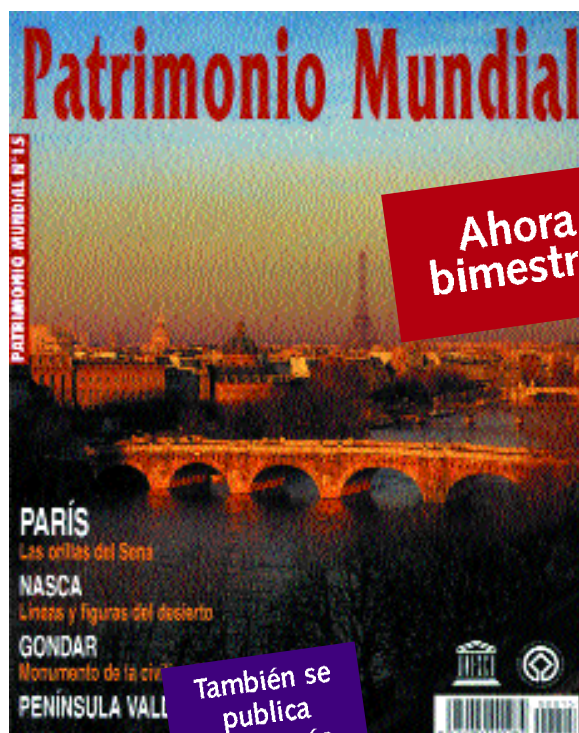
M 1205 - 10 - 22,00 F550 PTAS.



Revista del Patrimonio Mundial

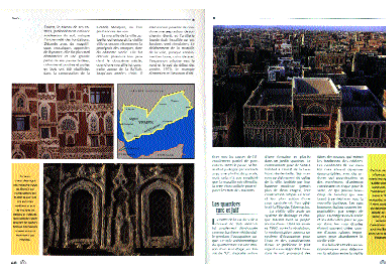
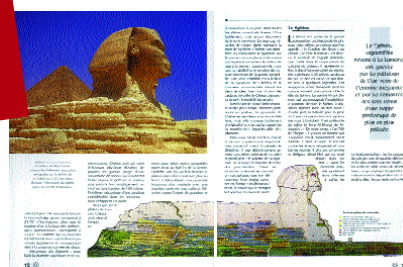
Los tesoros que encierra el patrimonio mundial y los esfuerzos realizados para conservarlos

Ediciones UNESCO / San Marcos



Ahora bimestral

También se publica en francés e inglés



Subscripción:

Ediciones San Marcos, Maldonado 65,
28006, Madrid, España
tel.: +34 91 309 20 80 fax: +34 91 444 80 51
e-mail: sanmarcos@flashnet.es





Año LIII

Revista mensual publicada en 27 idiomas y en braille por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

31 rue François Bonvin, 75732 Paris Cedex 15, Francia

Fax: 01.45.68.57.45/01.45.68.57.47

Correo electrónico: courrier.unesco@unesco.org

Internet: http://www.unesco.org/courier

Director: René Lefort

Secretaría de dirección/ediciones en braille:

Annie Brachet (01.45.68.47.15)

Redacción en la sede

Jefe de Redacción: James Burnet

Español: Octavi Martí

Inglés: Cynthia Guttman

Francés: Sophie Boukhari

Ethirajan Anbarasan

Michel Bessières

Ivan Briscoe

Lucia Iglesias Kuntz

Asbel López

Amy Otchet

Traducción

Miguel Labarca

Unidad artística/fabricación: El Mouvreur,

Fotograbado: Annick Coueffé

Ilustración: Ariane Bailey (01.45.68.46.90)

Documentación: José Banaag (01.45.68.46.85)

Relaciones con las ediciones fuera de la sede y prensa:

Solange Belin (01.45.68.46.87)

Comité editorial

René Lefort (moderador), Jérôme Bindé, Milagros del Corral, Alcino Da

Costa, Babacar Fall, Sue Williams

Ediciones fuera de la sede

Ruso: Irina Outkina (Moscú)

Alemán: Urs Aregger (Berná)

Arabe: Fawzi Abdel Zaher (El Cairo)

Italiano: Giovanni Puglisi, Gianluca Formichi (Florencia)

Hindi: Shri Samay Singh (Delhi)

Tamul: M. Mohammed Mustapha (Madrás)

Persa: Jalil Shahi (Teherán)

Portugués: Alzira Alves de Abreu (Rio de Janeiro)

Urdú: Mirza Muhammad Mushir (Islamabad)

Catalán: Jordi Folch (Barcelona)

Malayo: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)

Swahili: Leonard J. Shuma (Dar es-Salaam)

Esloveno: Aleksandra Kornhauser (Liubliana)

Chino: Feng Mingxia (Beijing)

Búlgaro: Luba Ranjeva (Sofía)

Griego: Sophie Costopoulos (Atenas)

Cingalés: Lal Perera (Colombo)

Vascuence: Juxto Egaña (Donostia)

Tai: Suchitra Chitranukroh (Bangkok)

Vietnamita: Ho Tien Nghi (Hanoi)

Bengalí: Kafil Uddin Ahmad (Dacca)

Ucraniano: Volodymyr Vasiuk (Kiev)

Gallego: Xavier Senín Fernández

(Santiago de Compostela)

Serbio: Boris Iljenko (Belgrado)

Difusión y promoción:

Fax: 01.45.68.57.45

Suscripciones e informaciones:

Michel Ravassard (01.45.68.45.91)

Relaciones con agentes de venta y suscriptores:

Mohamed Salah El Din (01.45.68.49.19)

Envíos y números atrasados:

Pham Van Dung (01.45.68.45.94)

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DÉPOT LÉGAL: C1 - OCTUBRE 2000

COMMISSION PARITAIRE N° 71843 -

Diffusé par les N.M.P.P.

The Unesco Courier (USPS 016686) is published monthly in Paris by

Unesco. Printed in France. Periodicals postage paid at Champlain NY

and additional mailing offices.

Fotocomposición y fotograbado:

El Correo de la Unesco.

Impresión: Maulde & Renou

ISSN 0304-310X

N° 9-2000-0PI 00-592 S

Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. Los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco, como tampoco los países y territorios mencionados.

DE TODAS LAS LATITUDES

4 Un barrio a la reconquista de su imagen

Fotos del taller Balalaika, texto de Sophie Boukhari

NUESTRO PLANETA

10 Chernobil cierra, el debate sigue abierto

Fred Pearce

14 Belarrús: "Una catástrofe nacional"

Entrevista a Vassili Nesterenko

AULA ABIERTA

15 La errática enseñanza de los nómadas

Saverio Kratli

17 La escuela, nueva arma de los tuareg

Yves Bergeret

Tema del mes Cámaras e ingenio: nacen otros cines

El año 2000 ha confirmado que la creatividad cinematográfica se ha cobijado lejos de Hollywood. Películas japonesas, iraníes, de Corea del Sur, Taiwan, China o Irán han ganado premios en todos los grandes festivales. Aportan otra visión del mundo, miran y muestran la realidad sin recurrir a las fatigadas convenciones de muchos de los países occidentales, saturados de imágenes. Y Argentina y Brasil también participan de esa corriente renovadora.

Sumario detallado en la página 18



© East Film, Seúl

LIBERTADES

40 Urnas y pena de muerte

Ivan Briscoe

CULTURAS

43 La danza cambia Africa

Jasmina Sopova

45 Dime con quién bailas y te diré quién eres

Entrevista a Alphonse Tiérou

CONEXIONES

46 Desaparición digital

Sarah Gould y Marie-Thérèse Varlamoff

HABLANDO CON...

48 Tuenjai Deetes: "el materialismo socava la identidad cultural"

Fe de errores:

Las ilustraciones de la portada y de la página 36 de nuestro número de septiembre son obra del artista estadounidense John Martin / SIS París y no del francés Michel Granger, como habíamos indicado por error.

En la página 42 de nuestro número de septiembre 2000 se afirmaba, erróneamente, que el puente de Mostar figura en la lista del Patrimonio Mundial de la Unesco.

Un barrio a la de su imagen



"La carrera improvisada".

reconquista

FOTOS DEL TALLER BALALAIKA, TEXTO DE SOPHIE BOUKHARI

LAS FOTOS SON DE JAMEL BÉRIBÈCHE, MORAD BOUKHEMERRA, SAMIA CHIBOUT,
JOËL DIORFLAR, MESTÛRE GÜLER Y NADYA KREITE.
SOPHIE BOUKHARI ES PERIODISTA DEL CORREO DE LA UNESCO.

En Mulhouse (Francia), jóvenes de familias de inmigrantes ofrecen una imagen tranquila de su suburbio "difícil".

T

enemos que ser muuuuuy buenos con la periodista." A Romain, 19 años, le gusta hacer reír. Y conoce el valor de la imagen.

El y todos los muchachos entusiastas del taller de fotografía Balalaika de Bourzwiller (ver recuadro en la p. 8) se sometieron de buena gana –e incluso con interés– al juego de preguntas-respuestas de la reportera. Parecían contentos de hablar, de ser escuchados, de mostrar su trabajo. Felices de ser conocidos, y reconocidos.

En "Bourtz", barriada de unos 15.000 habitantes donde alrededor del 40% de la población vota por el Frente Nacional (extrema derecha), esos jóvenes de los suburbios "conflictivos" de Mulhouse, en su mayoría de origen magrebí, dicen con sus imágenes lo mismo que con las palabras.

"Tienen una visión apacible de la vida. Rara vez fotografían los coches quemados", señala Eric Vazzoler, el fotógrafo profesional que dirige el laboratorio. No, dicen los muchachos, la foto no los ha "salvado de un universo algo sórdido" como han afirmado ciertos medios de información. Pero es cierto que cada cual obtiene algo de ella, según sus necesidades. Les da satisfacciones y confianza en sí mismos. Les ha hecho perder el miedo a la mirada del otro, les ha abierto un nuevo universo social y cultural, nuevas fantasías.

Como muchos jóvenes, los de Mulhouse están ansiosos de conocer a otras personas, de vivir experiencias insólitas. Pero también son inestables. Desgarrados entre el apego a los suyos y el afán de partir a la aventura. Divididos entre el amor a la fotografía, que exige seriedad y responsabilidad, y el amor a secas, que los lleva por otros caminos. He aquí algunas de sus impresiones.

Samir, 16 años, sigue cursos de formación profesional (chapistería).

"Hace dos años que me dedico a la fotografía. Lo retrato todo, a mi familia, pero principalmente a los amigos. Siento un auténtico placer. Después de haber hecho fotos, ya no ves las imágenes de los demás como antes. Se observa con más detenimiento, se busca el mensaje." ▶

Después de haber hecho fotos, ya no ves las imágenes de los demás como antes.



© Joel Diorflar, Bourzwiller - Mulhouse

Un barrio a la reconquista de su imagen



"¿A quién le importa que lleve velo?"

© Mestère Guller, Bourzaviller - Mithouse



"Concierto de La Baze".

© Morad Boukhemra, Bourzaviller - Mulhouse



"Después de la oración".

© Samia Chibout, Bourzaviller - Mulhouse

Samia, 22 años, estudiante de gestión.

"Con Eric hacemos las tomas, revelamos. Tenemos que ser serios y aprender la técnica. Hemos visto que podíamos hacer todo nosotros mismos y, además, nuestro trabajo es reconocido.

En los artículos escritos sobre nosotros, dicen: 'gracias a la foto, salieron adelante'. No es así. Todo el mundo puede venir al taller, pero no todo el mundo viene. Y no porque vivamos en un barrio difícil necesitamos forzosamente ser salvados. En un periódico afirmaron que para nosotros quemar coches era el pan de cada día, pero no es cierto.

Si se interesan por nosotros es porque venimos de un suburbio. La gente se dice: 'Miren de dónde vienen, y sin embargo consiguen hacer fotos'. O bien se dicen: '¡Las barriadas son así!'... o se valen de nuestros ojos o piensan que nos han salvado.

La foto me permitió conocer gente nueva. Antes, jamás habría ido a las exposiciones. Ahora entro, observo y hablo con gente de otro medio social.

Un día, un fotógrafo de Alemania me telefoneó para comprarme una de mis fotos. Estaba encantada. Mi padre y mi madre también. Se lo contaron a todo el mundo. Más adelante, me gustaría tener mi propio laboratorio, si logro reunir los medios necesarios. Pero nunca lo tomaría como un oficio. Es demasiado duro."

Nagi, 26 años, técnico comercial en una empresa de mantenimiento.

"Llegué de Túnez hace cuatro años. No tenía amigos. Allí, a veces tomaba fotos y aquí he seguido haciéndolo. Es un pasatiempo que me ha permitido descubrir cómo vivían las personas aquí, conocer gente. Me gustaba el ambiente del laboratorio aunque haya habido momentos de tensión con Eric. A veces, no aceptaba sus observaciones. Pero, aunque soy testarudo, entendí que tenía mis defectos" ▶

No porque vivamos en un barrio difícil necesitamos forzosamente ser salvados.

Un barrio a la reconquista de su imagen



"Juegos de barrio".

"Negro, blanco, árabe".



© Jamel Berbèche, Bourzeviller - Mulhouse

© Joel Dronfiar, Bourzeviller - Mulhouse

Kamel, 19 años, sigue cursos de formación profesional (mantenimiento mecánico e informática)

"Desde muy pequeño me gusta todo lo que sea imagen. De niño soñaba con ser realizador. El taller de fotografía es una gran oportunidad. Cuando supe que no era caro, cinco dólares al año..."

La foto es macanuda. Para sacarlas conoces a gente diferente, que no pertenece a tu clase social. Y el laboratorio es también una forma de divertirse. Disfrutamos mucho juntos.

Antes miraba una foto y no me decía nada. Ahora puedo criticar mis imágenes y las de los demás. Aprendí a defender mi mirada, mi trabajo. Rara vez tiene una oportunidad de mostrar lo que hace. Contribuimos a cambiar la imagen de los jóvenes

Cuando digo que me dedico a la foto, todo el mundo se extraña. Si dijera hip-hop, les parecería algo normal, pero la foto les deja K.O. La gente se dice: "es un chico serio". Y me tienen menos miedo.

Un día no me dejaban entrar en una disco porque no les gustaba mi pinta de árabe. Cuando mostré mi cámara y les dije que hacía fotos para la revista del barrio, se me abrieron las puertas. Otro día, trabajé para un artista de *body paint* (cuerpo pintado) y me pagaron. Me sentí reconocido.

En cuanto hay un curro, me lanzo. Quiero ganarme la vida así, pero no con retratos ni como reportero, sino más bien con la foto artística, que te permite ser libre, encontrar un estilo propio, tener un nombre."

Sandrine, 18 años, sigue cursos de formación profesional (gestión-empresa-administración)

"Por fin, hay algo que me apasiona. Antes apenas hacía nada. Ahora tengo un grupo de amigos. Lo más difícil es aceptar las críticas de Eric y de los demás, porque me identifico con las fotos que hago. Ahora tengo un poco más de confianza en mí misma."

Jamel, 24 años, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Mulhouse

"Yo soy el que hace todos los graffiti del barrio. Los firmo Serio porque la S, la E y la R son las tres letras que domino mejor y porque se parece a "sérieux" (NDLR: serio en francés). Al principio, quería dedicarme a la música. Pero el material es caro, así que me lancé a la pintura.

Saber fotografía me vendrá bien para mis estudios de Bellas Artes. Y además la imagen es algo que me interesa. Pienso en ella todo el tiempo." ■

Fotógrafos del Balalaika

El fotógrafo de arte Eric Vazzoler, 37 años, estaba harto de dar tumbos por París tratando de vender su obra, dedicada a la ex Unión Soviética, cuando aceptó hacerse cargo de un "proyecto cultural de barrio" (PCQ) en un suburbio del norte de Mulhouse (este de Francia). El ministerio de Cultura francés lanzó este tipo de proyectos para "reducir la fractura social".

"Me iba a quedar siete meses, pero voy a cumplir cuatro años aquí", declara Eric, que se prepara a partir su PCQ, el único que se ha prolongado tanto tiempo, ha acumulado los honores: exposiciones en Francia y en el extranjero, un lugar destacado en la prensa, libro en preparación, etc.

"Es un tipo difícil, exigente, ¡pero qué profesional! Y puedes llamar a su puerta hasta las 11 de la noche para pedirle carretes", afirman al unísono. A él, que vive en el corazón del barrio, el triunfo no se le ha subido a la cabeza. "Cuando llegué, no había nada. Colmé un vacío. Y sólo tengo a la elite. Los que son demasiado turbulentos no soportan el ambiente estudiantil del laboratorio." Y añade con su ternura un tanto hosca: "Sus fotos tienen una muy buena factura. Tienen un estilo y autenticidad en la mirada, generosidad. A su edad, yo imitaba a los maestros, mientras que ellos no sufren ninguna influencia." Sí, la suya. ■



"La ducha".

© José Dorflap, Bourtzwiller - Mulhouse



"Mi hermano leyendo el Corán".

© Nadya Krefté, Bourtzwiller - Mulhouse

Chernobil cierra, el debate sigue abierto

¿Cuáles fueron realmente los daños provocados por el peor desastre nuclear de la historia? A pocas semanas del cierre definitivo de la central de Chernobil, la polémica continúa.

FRED PEARCE

PERIODISTA ESPECIALIZADO EN MEDIO
AMBIENTE Y ASESOR DEL SEMANARIO
BRITÁNICO *The New Scientist*

Un suspiro de alivio recorre Europa al saberse que un grupo de ingenieros se dispone a cerrar el 15 de diciembre próximo la central nuclear de Chernobil. Las autoridades ucranias pueden por fin felicitarse del acuerdo gracias al cual Occidente aportará los cerca de 2.000 millones de dólares que se requieren para neutralizar y enterrar los reactores. Sin embargo, para numerosos ciudadanos, la pesadilla continúa.

Hace pocos meses, el 26 de abril, miles de personas desfilaron solemnemente por las ciudades de Belarrús, Ucrania y Rusia en memoria de los que perdieron la vida en la catástrofe nuclear de Chernobil. A la 01h26 de la madrugada las campanas repicaron marcando la hora exacta en que, 14 años antes, había estallado el reactor despidiendo precipitaciones radiactivas letales que no tardaron en cubrir campos y ciudades.

Pero a esa manifestación de duelo se sumaba el temor. Temor de la persistencia de las radiaciones, que podrían cobrarse aún miles de víctimas. Y temor de hablar. Esa noche del 26 de abril de 2000, Yuri Bandazhevsky, que hasta su detención el año pasado era rector del Instituto Médico de Gornel en Belarrús, se encontraba relegado en Minsk, la capital del país. Es uno



Después de la explosión del reactor, 50.000 "liquidadores" limpiaron por turnos su techo

de los numerosos investigadores que estiman que sus trabajos han sido censurados o ignorados por las autoridades.

Las estimaciones sobre el número de víctimas de la catástrofe van desde las 32 señaladas por algunos especialistas de las Naciones Unidas, a las 15.000 que sugieren algunos científicos ucranios. En el mes de junio, expertos del Comité

Científico de las Naciones Unidas para el Estudio los Efectos de las Radiaciones Atómicas (UNSCEAR) declararon que "no hay indicios de repercusiones importantes en la salud pública, fuera de la elevada tasa de cáncer de tiroides observada en los niños, que sólo será mortal para unos pocos". Sin embargo, el Secretario General de las Naciones Unidas,

Kofi Annan, había declarado poco antes: “La catástrofe dista mucho de haber sido superada. Sigue teniendo efectos devastadores no sólo en la salud de la población, sino en todos los ámbitos de la vida social.” ¿Cuál es entonces la verdad? ¿A qué se deben tan grandes discrepancias?

El accidente de la central nuclear de Chernobil convirtió su reactor nº 4 en una caldera infernal que despidió una nube radiactiva durante diez días. Esa radiactividad era cien veces superior a la que emitieron juntas las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Tras varios días de silencio total, las autoridades

radiactivas. En 1989, se demostró que una quinta parte del territorio belarruso estaba seriamente contaminada; 400.000 personas fueron trasladadas. Y actualmente unos cuatro millones viven aún en regiones oficialmente contaminadas.

El secreto observado por los gobiernos de la región en cuanto a la magnitud de la contaminación sigue entorpeciendo toda acción encaminada a proteger a los habitantes, afirma Tobias Muenchmeyer, especialista en Chernobil de la ONG Greenpeace. Los científicos de los diversos países afectados lo confirman. “En nuestro país se impuso un régimen de secreto desde el

Rosalie Bertell, presidenta del Instituto Internacional de Salud Pública de Toronto, estiman que también hubo razones políticas. Denuncian el acuerdo, alcanzado en 1959, entre el Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA) y la Organización Mundial de la Salud (OMS), en virtud del cual el OIEA es responsable de “estimular, asistir y coordinar la investigación sobre la energía atómica, así como el desarrollo y las aplicaciones prácticas de ésta”. Bertell resume así la situación: “Desde esa fecha, el OIEA se considera guardián de la información sobre los efectos de las radiaciones en la salud pública.” Este año, su Instituto y otras organizaciones solicitaron a la OMS que reconsiderara el acuerdo de 1959.

Muertes por omisión

Los principales isótopos radiactivos liberados en la atmósfera por el reactor de Chernobil son el yodo y el cesio. El yodo 131 tiene una semivida o periodo (tiempo necesario para que se desintegre la mitad de los átomos de un isótopo radiactivo) de ocho días. En Chernobil fue sobre todo inhalado o ingerido. En cuanto al cesio 137, su semivida es de unos 30 años. Siempre presente en los suelos y la vegetación, sigue contaminando a la población a través de los productos alimenticios.

¿Quiénes sufrieron estas radiaciones? En primer término, los “liquidadores”, es decir 600.000 a 800.000 soldados y funcionarios enviados al lugar para neutralizar el reactor y enterrar los desechos contaminados. De los 50.000 que trabajaron en el techo del reactor, 237 fueron hospitalizados, 32 de los cuales fallecieron.

Desde entonces, la Unión Soviética y los países que le sucedieron no han querido o no han sabido controlar médicamente a ese grupo de riesgo. Según el ruso Leonid Ilyn, ex integrante de la Comisión Internacional de Protección Radiológica, “ninguno de esos individuos quedó registrado con nombre y apellido. No fueron sometidos a controles regulares. Todos volvieron a sus casas.” Esta omisión es probablemente la causa primordial de las divergencias en cuanto al balance de la catástrofe. En abril de 2000, Viacheslav Grishin, presidente de la Liga de Chernobil, organización con sede en Kiev que se considera representante de los “liquidadores”, anunció que desde 1986 15.000 de ellos han muerto y 50.000 han quedado inválidos. Partía de una estimación controvertida de Chernusenko, basada en la tasa probable de cánceres calculada en función de las radiaciones a las que según el investigador ucranio habían estado expuestos los “liquidadores”.

Los cánceres representan la primera causa de inquietud. En 1991, los médicos señalaron ya numerosos casos de cáncer de tiroides entre los niños menores de cuatro



© Igor Kostin/Imago/Sygnia, Paris

contaminado.

evacuaron a toda prisa a unas 116.000 personas que vivían en un perímetro de 30 km en torno a la central.

Sólo años después del accidente el público supo que una zona más vasta, situada a unos 150 km de distancia de Chernobil, cerca de la ciudad belarrusa de Gomel, y que se extendía hasta Rusia, había recibido abundantes precipitaciones

instante mismo en que se produjo la catástrofe”, señala Vladimir Chernusenko, el científico ucranio que coordinó las operaciones de descontaminación.

Según Muenchmeyer, este secretismo contribuyó a que los organismos de las Naciones Unidas subestimaran gravemente el número de víctimas. Personalidades críticas de la industria nuclear, como



© Yam Artus-Bertrand/ La Tierra vista desde el cielo/UNESCO

Ciudad abandonada de Pripiat, Ucrania, cerca de Chernobil.

años en el momento del drama. En 1992, un grupo de investigadores occidentales del que formaba parte Keith Baverstock, de la OMS, admitió que Chernobil era probablemente responsable de esas patologías. Sin embargo, las Naciones Unidas no lo reconocieron oficialmente hasta 1995, después de que se registraran 800 casos de cáncer infantil. Ese retraso tuvo graves consecuencias para el diagnóstico y el tratamiento de la enfermedad, que no es fatal cuando se ataca en su etapa inicial.

Las reticencias de Naciones Unidas se explican en parte por los datos sobre Hiroshima y Nagasaki, que sirven de referencia y permitan prever un número de casos muy inferior. Pero la política también entró en juego. El semanario británico *The Economist* daba la siguiente explicación: "Si efectivamente se hubiese subestimado o minimizado el peligro, el Gobierno estadounidense habría corrido el riesgo de afrontar diversos procesos, para responder de situaciones que van de los ensayos [nucleares] en Nevada al accidente nuclear de Three Mile Island, en 1979."

En todo caso, actualmente se han detectado 1.800 casos de cáncer de tiroides atribuidos a Chernobil. En las regiones más contaminadas, como Gomel, la tasa de este tipo de patología en los niños es 200 veces superior a la de Europa Occidental. Las estimaciones sobre el número de futuros casos oscilan entre "algunos miles", según el OIEA, y 66.000 tratándose solamente de los niños bielorrusos menores de cuatro años en 1986, afirma Elisabeth Cardis, científica de la OMS, quien destaca sin embargo que es una estimación "sumamente aleatoria."

¿Y qué hay de ciertas formas de cáncer que se desarrollan mucho más lentamente? Oficialmente, la OMS se atiene a la posición que adoptó en 1996 al señalar que "si bien algunos informes aluden a un aumento de la incidencia de ciertas patologías malignas [...] esos informes carecen de coherencia y reflejan

tal vez diferencias metodológicas en el seguimiento de las poblaciones expuestas."

Basándose en los datos relativos a Hiroshima y Nagasaki, Baverstock pronostica un "exceso" de 6.600 cánceres mortales, de los cuales 470 serán leucemias. Un equipo de médicos belarrusos anuncia sin embargo haber descubierto tasas de leucemia cuatro veces superiores a la media nacional entre los liquidadores más expuestos. Y algunos temen, como en el caso del cáncer de tiroides, que las cifras superen con mucho las previsiones.

El muro del silencio

Las incertidumbres científicas no deben sin embargo hacernos olvidar las razones políticas subyacentes, afirma Tobias Muenchmeyer: los gobiernos, que filtran la mayor parte de las estadísticas utilizadas por los organismos de las Naciones Unidas, tienen sus propios imperativos políticos. Así, Ucrania dispone de 14 reactores nucleares y está construyendo otros cuatro, según el OIEA. "Por un lado, el país no quiere perjudicar su imagen de potencia nuclear, pero por otro las autoridades desean también obtener ayuda para sus programas de salud, de ahí que se contradigan con pocos días de intervalo", explica este experto de Greenpeace.

Las autoridades belarrusas han minimizado reiteradamente la catástrofe, aunque el país recibiera en su día 70% de las precipitaciones radiactivas. "Parten del principio de que no pueden resolver el problema, pues las zonas y el número de personas contaminadas son demasiado importantes y el gobierno demasiado pobre. Han decidido acallar todas las voces discordantes", dice Muenchmeyer. Esta actitud ha obstaculizado la investigación y, al parecer, ha impedido que estudios realizados por investigadores belarrusos lleguen a las Naciones Unidas.

Hace dos años, Rosa Goncharova, del Instituto de Genética y Citología de

Minsk, afirmó en una conferencia que desde 1985, los bebés nacidos con labios leporinos, trisomías y otras anomalías habían aumentado un 83% en las zonas más contaminadas, 30% en las zonas moderadamente contaminadas y 24% en las zonas "limpias".

Elizabeth Cardis, de la OMS, con la que tomamos contacto a los efectos del presente artículo, afirmó que no había recibido copia de la comunicación de Rosa Goncharova. Tampoco había recibido un ejemplar de los trabajos de Vasily Nestenko, director del Belrad, instituto independiente belarruso de radioprotección (ver entrevista). Cabe mencionar también la suerte que corrió Yuri Bandazhevsky, defendido actualmente por Amnistía Internacional, y lo que sucedió con sus investigaciones. Como rector del Instituto Médico de Gomel, practicó autopsias en personas cuyo fallecimiento, se pensaba, no tenía que ver con la catástrofe de Chernobil. Comparando sus órganos con los de ratas alimentadas con cereales que contenían cesio radiactivo hizo un descubrimiento alarmante: las alteraciones patológicas de los riñones, del corazón, del hígado y de los pulmones eran idénticas a las observadas en esos animales. Conclusión: el cesio hizo que esas personas enfermaran y provocó su muerte.

Las publicaciones del investigador tropezaron con un muro de silencio. Después de criticar la forma en que el Ministerio de Salud había investigado las consecuencias de la catástrofe de Chernobil, en el verano de 1999 fue detenido con una vaga acusación de corrupción y encarcelado durante seis meses. Su computadora y sus archivos fueron confiscados, y permanece en Minsk en detención domiciliaria.

Mientras vastas zonas de Belarrús continúan altamente contaminadas, la OMS admite que ciertos alimentos producidos por granjas privadas contienen una proporción de elementos radiactivos superior a la permitida, en tanto que,

gracias a que cavan la tierra a mayor profundidad y utilizan abonos, la mayoría de las granjas colectivas no sobrepasan los totos mencionados.

Pero en un contexto económico difícil, miles de personas dependen de las granjas privadas, recuerda Vasily Nesterenko. En su opinión, una cuarta parte de los cultivos

procedentes de las zonas contaminadas rebasan los máximos oficiales de radiactividad y más de 500 pueblos beben leche contaminada. Por último, recuerda Keith Baverstock, de la OMS, muchas personas recogen setas o bayas, o practican la caza, cuya carne es la más peligrosa desde el punto de vista de la radiactividad.

Por no hablar de la gente que vuelve a establecerse en la zona prohibida, en su mayoría mujeres ancianas que estiman que, a su edad, la radiactividad no puede causarles grandes males. Según fuentes no confirmadas, recientemente nació un bebé en la zona. Como recordaba Kofi Annan, la tragedia prosigue. ■

La mayor reserva radiactiva del mundo

En las semanas siguientes a la catástrofe, las coníferas y los mamíferos que comían la vegetación del lugar recibieron elevadas dosis de radiación. Los árboles murieron y fueron enterrados por los llamados "liquidadores". Las vacas que consumían la hierba muy contaminada de cerca de la central perecieron, al igual que la mayor parte de las ratas. Los científicos descubrieron con sorpresa que la mayor parte de los supervivientes eran hembras; el número de machos sólo empezó a remontar a partir de la cuarta generación.

Mona Dreicer, investigadora estadounidense que reunió datos para una gran conferencia internacional sobre las consecuencias de Chernobil, organizada en Viena en 1996, explica que el nivel de radiactividad era 100 veces inferior seis meses después de la catástrofe y que "en 1989 se había iniciado la recuperación del medio natural". Las coníferas gravemente dañadas producían nuevamente piñas de pino y la población de roedores aumentaba con rapidez.

Hoy, en la región es posible encontrar jabalíes, alces, ciervos, zorros y unos 200 lobos. La lista de animales que no regresaron es breve: incluye palomas y ratas, pues proliferan sólo donde hay desperdicios producidos por el hombre, y también golondrinas, que al parecer murieron a raíz de trastornos genéticos.

Sin embargo, en la región persiste una fuerte contaminación, sobre todo del suelo, de la vegetación y de la capa de hojas y de ramas que tapiza los bosques. Estos representan un tercio de la zona de exclusión, que se ha conver-

tido así en la primera reserva radiactiva del mundo, un auténtico laboratorio de investigación sobre el impacto de las precipitaciones radiactivas. Nicolai Voronetsky, director de la reserva, constata sin embargo que son muy pocos los científicos que se aventuran a visitarla, pues temen por su salud. "Lo que no es de extrañar cuando se sabe que de los diez botánicos que trabajaron en el lugar en 1986, tres murieron", precisa.

Por su parte, los científicos de la reserva demostraron que los órganos internos de los lobos y de la mayoría de los animales presentes siguen siendo radiactivos. Los lobos plantean un problema particularmente serio, ya que salen de la reserva para cazar corderos y caballos. "Son los jabalíes los que alcanzan cifras más altas en el contador Geiger, pues hurgan en la tierra contaminada en busca de alimento", añade Voronetsky.

Rosa Goncharova, del Instituto de Genética y de Citología de Minsk, ha observado un aumento de las "anomalías genéticas" entre los roedores y los peces. Dreicer resta importancia a esas conclusiones: "Se ha demostrado que la frecuencia de esas deficiencias es similar en las regiones altamente contaminadas y en las que no lo están (...), lo que permite

concluir que no obedecen a dosis más elevadas de radiación." Algunos ven en este razonamiento una pirueta intelectual propia de las instancias internacionales. En primer lugar, cabe recordar que no puede establecerse una correlación estricta entre las anomalías genéticas y la importancia de las precipitaciones radiactivas. Como destaca la propia Dreicer, los rumiantes que pastan en zonas con precipitaciones débiles pueden recibir sin embargo dosis elevadas de radiación debido a la propagación de sustancias radioactivas a través del suelo.

Esas sustancias se filtran de diversos modos en las regiones que no han sufrido precipitaciones directas. Así, a comienzos de año los especialistas temían que los incendios de turba, frecuentes en las zonas contaminadas, despidieran nubes de humo radiactivas. La embajada de Estados Unidos envió al lugar un equipo que, al parecer, no encontró nada.

El agua, en cambio, ha resultado ser un verdadero vector de propagación. Durante las inundaciones de primavera, las concentraciones de sustancias

radiactivas en los ríos a veces se multiplican por cuatro. La zona contaminada se ha inundado seis veces después de la catástrofe y siempre que ello ha ocurrido las sustancias radiactivas han sido arrastradas hacia las riberas del Pripiat, afluente del Dniéper que a su vez desemboca en el Mar Negro. Nueve millones de ucranios beben agua proveniente de los depósitos artificiales del Dniéper; y más numerosos aún son quienes consumen productos agrícolas cultivados gracias al agua de ese río. Según un



Un obrero trabaja en la descontaminación del suelo de la zona prohibida.

© P. Landmann/Gamma, París

informe de la Comisión Europea, el agua radiactiva es la principal amenaza ecológica derivada de Chernobil.

Han transcurrido 14 años, pero las sustancias radiactivas siguen circulando por el suelo y los ecosistemas: su movilidad es muy superior a la prevista inicialmente por los científicos. Jim Smith, del Centro de Ecología e Hidrología, un organismo oficial británico, señalaba en mayo último que "el medio ambiente no se deshace de la contaminación tan deprisa como habíamos pensado". En ciertos lugares, precisaba, el cesio "se esparce de nuevo en el ecosistema". El legado de Chernobil inicia un nuevo ciclo. ■

F.P.

Chernobil cierra, el debate sigue abierto

BELARRÚS: "UNA CATÁSTROFE NACIONAL"

**ENTREVISTA REALIZADA POR
GALIA ACKERMAN**

PERIODISTA DE RADIO FRANCIA INTERNACIONAL

Para Vassili Nesterenko*, las consecuencias de Chernobil amenazan la supervivencia del pueblo belarruso.

Usted afirma que el balance de Chernobil no sólo ha sido minimizado por las autoridades de su país, sino también por las organizaciones internacionales...

El Comité Científico sobre los Efectos de las Radiaciones Nucleares de las Naciones Unidas (UNSCEAR) se remite a los datos del Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA), que representa al lobby nuclear. Además, el OIEA se refiere a Hiroshima y Nagasaki. Ahora bien, en el Japón la reacción termoneuclear se desarrolló exclusivamente en la atmósfera, el suelo no fue contaminado. En cambio, tras el incendio de Chernobil los territorios circundantes absorbieron cientos de toneladas de partículas radiactivas. Sólo el territorio de Belarrús ya absorbió el 70% de los radionucleidos, algunos de los cuales, como el cesio 137, permanecen activos durante más de 30 años. La lenta contaminación de la población afecta a 80% de la misma debido al consumo de productos alimenticios envenenados. Desde que se produjo la catástrofe, mi instituto practica controles sistemáticos de salud en los niños por medio de espectrómetros especiales. El profesor Yuri Bandajevski fue el primero en establecer una relación entre la acumulación de radionucleidos en el organismo y las enfermedades de los genes. La contaminación es pues responsable de numerosas patologías no reconocidas por las organizaciones internacionales.

¿Cuáles son esas patologías?

Después de realizar miles de autopsias, Yuri Bandajevski y su equipo demostraron que el cesio 137 se acumulaba en los tejidos musculares, empezando por el corazón: 70% de los 2.000 niños controlados en la

* Físico, ex director del Instituto de Energía Nuclear de la Academia de Ciencias de Belarrús, director del Instituto independiente Belrad.



Manifestación en Minsk el 26 de abril de 2000, aniversario de la catástrofe.

zona contaminada de Gomel padecen dolencias cardíacas. La concentración de cesio en los riñones provoca disfunciones graves desde una edad muy temprana. El cesio acumulado en los músculos del ojo ocasiona cataratas: en 1997, en Svetlovici, cerca de Gomel, 25% de los menores de 13 a 15 años sufrían esa afección. Durante el embarazo, la placenta de las futuras madres almacena el cesio. El feto recibe radiaciones y, cuando nace el bebé, lo amamantan con leche contaminada. De ahí diversas patologías, como el llamado "sida de Chernobil", una deficiencia inmunitaria. Por último, la combinación de los radionucleidos con el plomo (material utilizado en 1986 para apagar el incendio y que se depositó en el suelo) provocó retrasos mentales y enfermedades gastrointestinales. Vamos hacia una catástrofe nacional.

¿Qué necesita su país con mayor urgencia?

Casi 500.000 niños y dos millones de adultos viven en las zonas contaminadas. Es preciso crear brigadas móviles equipadas con espectrómetros para controlarlos, a ellos y lo que comen. Por falta de medios, mi instituto sólo lo hace muy parcialmente. El gobierno presiona además para evitar que circulen informaciones que estima "molestas", y amenaza con clausurarlo. A los niños contaminados hay que enviarlos a regiones limpias al menos dos veces al año durante un mes, y tratarlos con

medicamentos a base de pectina. Eficaces y poco caros, esos comprimidos se producen en Ucrania, pero no en nuestro país. Es necesario crear centros para las madres jóvenes, donde puedan comer "limpio" durante el embarazo y la lactancia.

¿Por qué su gobierno no da la voz de alarma?

Belarrús está sola frente a una catástrofe de la que no es responsable. Ni Rusia ni Ucrania, donde se encuentra Chernobil, nos han prestado ayuda. Ahora bien, nuestro presupuesto nacional sólo permite un socorro mínimo a la víctimas y el lema de nuestros funcionarios es "después de nosotros, el diluvio". No se dieron cuenta de la magnitud del problema. Mintieron a decenas de miles de rusos venidos de "puntos difíciles" de la antigua Unión Soviética para instalarse en nuestras zonas contaminadas.¹ Siguen mintiendo a sus propios conciudadanos. Eso se llama adoptar la estrategia del avestruz. Sólo una ayuda internacional masiva y un decidido apoyo logístico del gobierno permitirían la supervivencia de mi pueblo a largo plazo. ■

¹ Tras el derrumbe de la Unión Soviética, 25 millones de rusos se encontraron fuera de las nuevas fronteras de Rusia, sobre todo en Asia Central y en el Cáucaso, donde la guerra hizo estragos y sigue arrojando. El gobierno belarruso los alentó a instalarse en las regiones contaminadas, otorgándoles vivienda, trabajo y permiso de residencia.

La errática enseñanza de los nómadas

Con demasiada frecuencia, la enseñanza ha sido utilizada para transformar la identidad de los nómadas. Esto explica los resultados irregulares que suele cosechar.

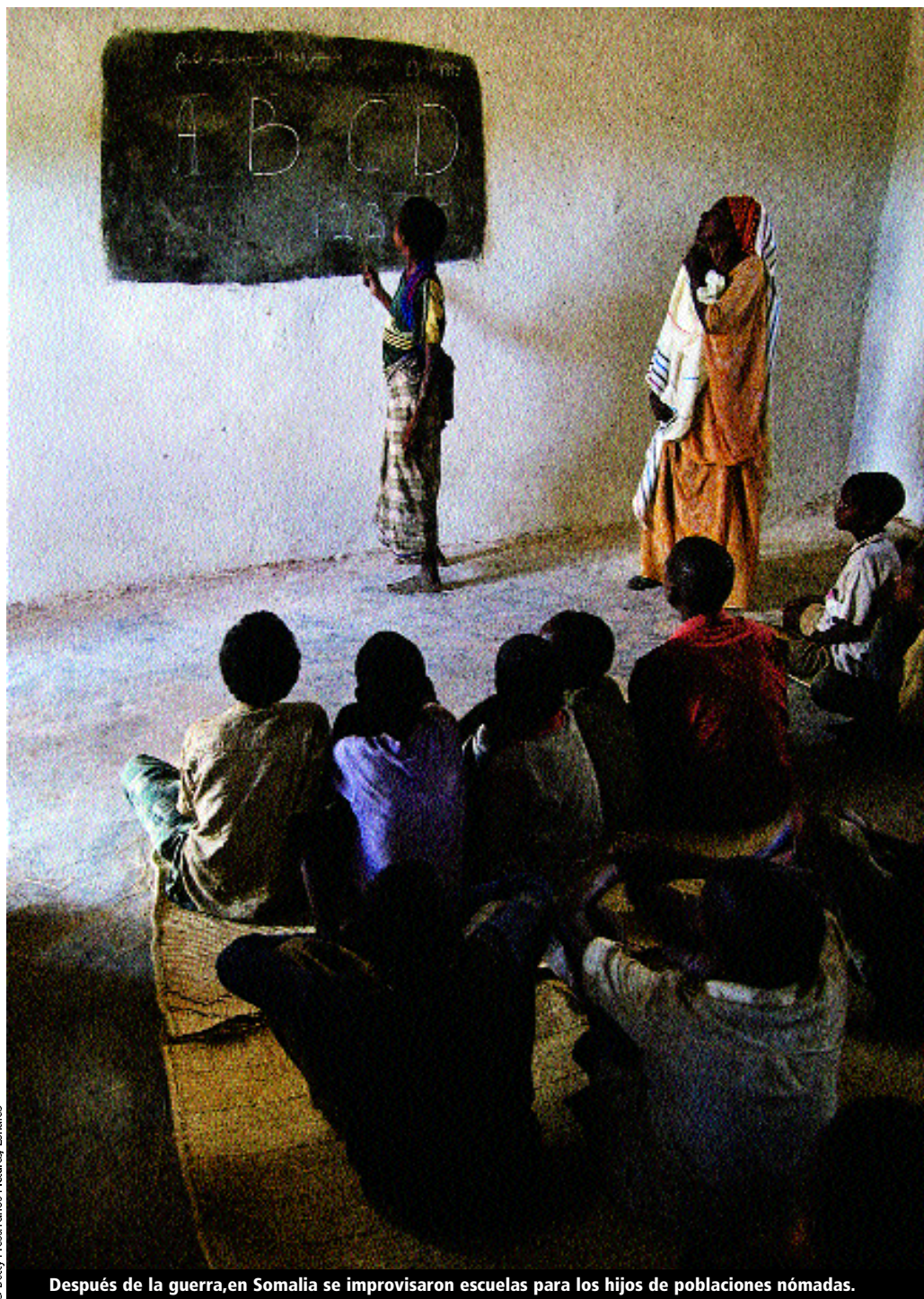
SAVERIO KRATLI

INVESTIGADOR DEL INSTITUTE OF DEVELOPMENT STUDIES
(REINO UNIDO) ESPECIALIZADO EN EDUCACIÓN DE LAS
POBLACIONES NÓMADAS.

a vida en las tierras áridas es dura. No hay sombra donde protegerse, el sol agrieta la tierra y, durante la sequía, dar de beber a los animales es una pesadilla. Pero los pastores saben cómo sobrevivir. Saben que nadie puede aguantar tanto como ellos sin beber ni comer. Cuando por fin llega la época de las lluvias, si es que llega, el pasto se pone precioso y el rebaño engorda rápidamente. Los pastores conocen a cada uno de sus animales, su color y su comportamiento, a sus "padres" y a sus "antepasados" de varias generaciones y piensan que no sólo son hermosos, sino que tienen personalidad propia.

Educar sin transformar

Cada vez que se enfoca la educación de los pastores se suele menospreciar el que pertenezcan a pueblos como, entre otros, los turkana (Kenya), los rabari (India) y los qashqa'i (Irán) que están orgullosos de su identidad y aman profundamente su duro estilo de vida, con su complejidad y su sofisticación. Sin embargo, siempre que se les quiere proporcionar una educación se los intenta cambiar. La historia de los programas educativos dirigidos a los nómadas se resume en un encuentro entre gente deseosa de adaptarse a un contexto en evolución –monetarización de la



Después de la guerra, en Somalia se improvisaron escuelas para los hijos de poblaciones nómadas.

© Betty Press/Panos Pictures, Londres

economía, transformación de la mano de obra en bien de consumo y privatización de la tierra— y un amplio espectro de actores, desde responsables políticos y de proyectos hasta maestros y funcionarios locales, convencidos de que hay que “salvar” a los nómadas de su estilo de vida. El “problema” de la educación masiva de los nómadas radica en este choque cultural.

Los pastores nómadas son decenas de millones. Se concentran sobre todo en las tierras áridas de África, Medio Oriente, y el centro, oeste y suroeste de Asia. Entre ellos figuran algunas de las poblaciones más vulnerables. Suelen contribuir de forma significativa a la producción agrícola nacional. La movilidad, las duras condiciones ambientales y el aislamiento dificultan la enseñanza formal de millones de niños nómadas, que quedan fuera del sistema.

Apoyo político

Mongolia, cuya población es mayoritariamente nómada, es un caso aparte. Desde 1940, la enseñanza pública es obligatoria de los ocho a los 18 años. Al principio, el sistema se apoyó en una red de escuelas internados que abarcaba todos los asentamientos rurales. La enseñanza era gratuita y representaba más del 15% del PIB. Los maestros—generalmente de origen nómada—eran numerosos, estaban muy motivados y, comparativamente, bien pagados. En 20 años, la tasa de alfabetización de Mongolia pasó del dos a más del 90%, llegando casi al 100% en 1990, antes de la liberalización. Este resultado sin precedentes—y a la vez único—no se puede explicar por el contenido pedagógico innovador del programa. El plan de estudios era muy teórico y estaba centrado en los educadores. El éxito se debe más bien a un entorno humano cordial y a la ausencia de roces culturales entre las escuelas y los nómadas.

Pero Mongolia no deja de ser una excepción. En los demás países, debido a la escasa documentación y la diversidad de contextos, es difícil disponer de datos concretos sobre la educación impartida a los nómadas. Sí es patente el apoyo de la clase política a las iniciativas. En Somalia, en 1974 el gobierno tomó una medida drástica: con motivo de una campaña de desarrollo rural, cerró durante un año todas las escuelas secundarias y mandó a 20.000 alumnos y maestros al campo para enseñar a leer y escribir a la población nómada. Se utilizaron métodos aprendidos en escuelas musulmanas, escribiendo letras en pizarras, leyéndolas en voz alta y haciendo repetir a los alumnos. La intención era realizar una campaña de doble sentido, como decía el eslogan: “Enseña lo que sabes, aprende lo que no sabes.” A pesar de la sequía de 1974, la

campaña sorprendió por su éxito rotundo: en tan sólo siete meses 910.000 de los 1,2 millones de alumnos inscritos se presentaron al examen final, y 800.000 lo superaron.

De nuevo, esa campaña fue una excepción. Es más común que en África se facilite una educación a los pastores nómadas al tomar conciencia de que las tierras áridas y el ganado constituyen recursos “nacionales” valiosos. Como tales, los pastores deben integrarse más en la economía, en especial a través de un aumento de la producción, y se cuenta con la educación para “modernizarlos”. El caso de Kenya es ilustrativo. En 1970, el Parlamento enmendó el acuerdo anglo-maasai, que prohibía a los no maasai el acceso a las reservas, y lanzó un programa destinado a fomentar la escolarización a través de una red de internados al alcance de las familias pobres. Pero los maasai despreciaron las nuevas instalaciones, que fueron asaltadas por grupos étnicos sedentarios. A finales de los años 70, cuando se descubrió que los internados no funcionaban a plena capacidad, el gobierno decidió dejar de subvencionar temporalmente el programa. Algunos analistas señalaron que era un error facilitar enseñanza en un entorno subdesarrollado económicamente y carente de servicios sociales. Se pensó que el

**En los últimos diez años,
con el auge
de la descentralización y
la financiación compartida
de la educación,
algunos gobiernos han
decidido asociarse
con agencias de desarrollo
internacionales en vez
de invertir a gran escala en
programas educativos.**

aumento de recursos monetarios desembocaría en una demanda de educación y se implementó el Plan de Desarrollo de 1984-1988 con el objetivo de aumentar los rebaños y facilitar el acceso a los mercados y los servicios bancarios. Lejos de examinar los defectos del primer programa, se culpó al estilo de vida “atrasado” de los pastores y se invirtió el enfoque: se dejó de ver a la enseñanza como una vía de desarrollo y se apostó por el desarrollo como vía de enseñanza.

Siempre se culpa a los pastores del fracaso de los programas educativos en las zonas rurales. En vez de reconocer que el sistema nacional es incapaz de adaptarse a las condiciones de vida de

una gran parte de sus ciudadanos, se considera que el problema radica en el modo de vida obsoleto y en el conservadurismo cultural de los nómadas. No se investiga apenas el impacto de la educación. Los datos sobre el número de matrículas y el nivel de asistencia a clase proceden de registros locales a menudo incompletos e incorrectos, que sirven de base para la evaluación de los programas. Consecuentemente, se sigue sin conocer su verdadero impacto. Las redes, normas y jerarquías sociales desempeñan un papel central en la vida de los pastores y a menudo se ven socavadas por la enseñanza. Una línea divisoria suele separar a los miembros de la comunidad alfabetizados de los demás. Según investigaciones recientes, los proyectos con un objetivo de cambio definido integrados en programas educativos para nómadas crean antagonismos entre la estructura escolar y las normas de socialización. Es posible que los gobiernos ya no traten de transformar a los pastores en agricultores sedentarios, pero siguen intentando convertirlos “en algo diferente”, por ejemplo en ganaderos “modernos”, como fue el caso en Nigeria.

Un modelo para cada realidad social

En los últimos diez años, con el auge de la descentralización y la financiación compartida de la educación, algunos gobiernos han decidido asociarse con agencias de desarrollo internacionales en vez de invertir a gran escala en programas educativos. Las poblaciones nómadas son el principal objetivo, ya que tienen las mayores tasas de analfabetismo. Actualmente, varios programas educativos no formales facilitan un servicio acorde con la vida de estas poblaciones. Al dejar de poner el énfasis en la productividad, es posible tratar temas cruciales como el acceso a los recursos, la solución de los conflictos y la defensa de los intereses locales. En Senegal por ejemplo, se imparten cursillos en los idiomas locales de los pastores. En Kenya, un programa extraescolar lanzado en 1992 ha creado centros de aprendizaje, totalmente integrados en la comunidad, donde se ofrece una enseñanza primaria no formal a los hijos de los nómadas.

Sin embargo, estos enfoques innovadores no solucionan la insuficiencia estructural de los sistemas educativos. Suelen consistir en “enganchar” a los nómadas para que se integren en el sistema y no proporcionan sino una educación paralela de segunda clase. Mientras no se trate el problema de poder que subyace entre la educación formal y no formal, sólo se conseguirá enlavar a niños nómadas en sistemas rígidos ■

La errática enseñanza de los nómadas

LA ESCUELA, NUEVA ARMA DE LOS TUAREG

YVES BERGERET

ESCRITOR Y PROFESOR FRANCÉS, FUNDADOR DE LA ASOCIACIÓN LANGUET ESPACE, ESPECIALIZADA EN LOS INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS NORTE-SUR.

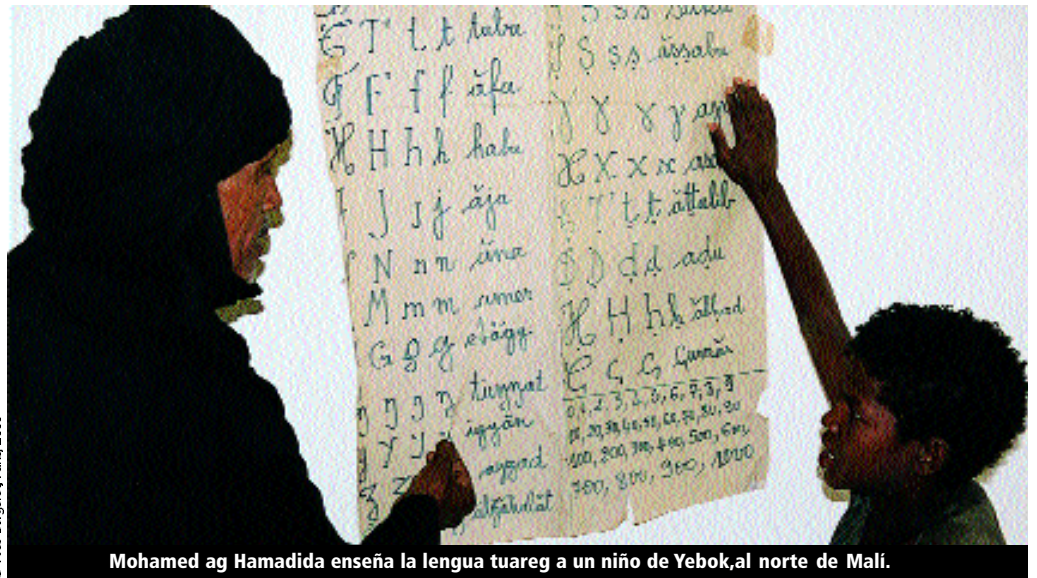
Los tuareg, que durante mucho tiempo desconfiaron de la escuela, comienzan a aceptarla. Pero, ¿qué sistema debe adoptarse, la enseñanza ambulante o la sedentarización de los alumnos? Cada Estado tiene su propia solución.

No cabe duda, la situación ha cambiado. Desde hace algunos años, en todos los campamentos, los padres valoran la escuela. Quizá nuestra cultura nómada se esté transformando”, afirma M. Khatta, representante de los padres de los alumnos de la pequeña escuela de Imbasassoten, al sur de Tombuctu (Malí), que acoge a alumnos peul y tuareg. Las seis clases que la componen cubren los dos ciclos fundamentales, de seis a 12 años y de 12 a 18 y, además, el centro propone cursos nocturnos de alfabetización de adultos. En otros lugares, la situación invita a la cautela. La escuela de Yebok, por ejemplo, a 40 kilómetros al este de Gao, cuenta este año 254 alumnos en las cuatro clases de primer ciclo y sólo 25 en las cinco de segundo ciclo. Su director, Mohamed ag Hamadida, se queja de la “evaporación” anual del 15% de los alumnos. Esto se debe, explica, a las condiciones de vida: algunos campamentos están situados lejos de la escuela y la tradición considera que la cría del ganado es más importante que la asistencia a lo que aquí llaman “la escuela francesa”. En los primeros años, la enseñanza es impartida en las diferentes lenguas maternas, conforme al sistema pedagógico “convergente”. En el primer año, el 75% de la enseñanza es en tamazight, la lengua materna de los tuareg. Paulatinamente, el francés asume un lugar cada vez más importante hasta convertirse, a partir del sexto año, en el único idioma oficial de enseñanza.

La escolarización “moderna” remonta al tiempo de la colonización francesa.

Entonces, los jefes tuareg, que no la aceptaban, reemplazaban a sus hijos con otros niños que arrebataban a las familias vasallas. Después de la independencia de los distintos países, la desconfianza respecto a esta institución, alejada de la cultura tradicional y culpable de fomentar la sedentarización, persistió. Pero los acontecimientos recientes han modificado completamente esta percepción. Las grandes sequías de 1973 y 1984, la rebelión armada de principios de los 90 y la represión han provocado éxodos repetidos. Después de los acuerdos de paz (firmados por primera vez en 1992 en Malí y en 1995

de la región de Gao, presidió en N'Djamena (Chad), un seminario de pedagogos y administradores de Burkina Faso, Mauritania, Níger, Chad y Malí. En él se constató que cada país sigue una política muy diferente. Chad mantiene las “escuelas nómadas”, cuyos profesores se desplazan junto con los campamentos. Níger prefiere una semisedentarización: los niños van a la escuela seis meses al año y pasan los otros seis en los campos de pastoreo. Malí promueve la implantación de zonas con perforaciones para el agua y edificios escolares alrededor de los cuales los pastores viven como nómadas.



Mohamed ag Hamadida enseña la lengua tuareg a un niño de Yebok, al norte de Malí.

en Níger) las poblaciones desplazadas comenzaron a retornar con la ayuda del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). Desde entonces, al constatar que la escolarización ayudaba a encontrar trabajos diferentes a la cría nómada de animales y promovía la inserción de los tuareg en la administración, los padres adoptaron una actitud nueva. Hoy, numerosas organizaciones intervienen en la escolarización de los tuareg: el Banco Mundial, la Cooperación francesa y neerlandesa, la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), US Aid, o el Banco Islámico para el Desarrollo. Por su parte, también los Estados se preocupan de este problema.

En enero de 2000, Emmanuel Sagara, director regional de enseñanza primaria

Según Sagara “en la región de Gao el índice de escolarización de los niños de 6 a 12 años es de 36%”. Las niñas representan el 18% de los alumnos. Pero no existen datos sobre el grado de escolarización de los niños nómadas, porque el idioma y el origen cultural no son considerados referencias pertinentes. También Suleyman ag Mehdi, responsable de la ONG Télouet para el desarrollo del Norte de Malí, observa un cambio de mentalidad. Consciente del riesgo de pérdida de la propia cultura de los jóvenes tuareg escolarizados, subraya que son ellos mismos quienes han de desarrollarla, creando instituciones como editoriales, periódicos, centros de investigación y documentación o museos, que hasta ahora brillan por su ausencia. ■

CÁMARA S nacen ot

Sumario

1 / De Oeste a Este

- 20 Asia en cabeza
Alain Jalladeau
- 22 Cine occidental:
el tedio como negocio
Joan Dupont
- 24 El cine en cifras

2 / Las nuevas olas

- 26 Irán exporta cine
Mamad Haghghat
- 28 Talento a bajo costo
Brice Pedroletti
- 31 Corea del Sur: Libertad o amor
I Myung-hee
- 33 El rompecabezas chino
Jacob Wong
- 34 Kazajstán, una aventura efímera
Chloé Drieu
- 34 Argentina:
Entre melancolía y resistencia
David Oubiña
- 36 Brasil, un renacimiento amenazado
Pedro Butcher
- 37 La creación en el exilio
Entrevistas realizadas por
Sophie Boukhari
- 39 La técnica nunca ha sido enemiga
del artista
Yousri Nasrallah

E

l año 2000 ha sido particularmente fasto para los cines de Oriente, pues sus películas, ya viniesen de Irán, Japón, Corea del Sur o China, han sido elogiadas y premiadas en los festivales de Cannes, Venecia o Locarno (p. 20-21), por citar los más prestigiosos. Es un éxito que se le escapa al cine occidental, dominado por la lógica del entretenimiento (p. 22-23).

Cada una de estas "nuevas olas" tiene su propia trayectoria, aunque a menudo tengan en común una inspiración neorrealista. Paradójicamente, el cine iraní, que alcanzó su mayoría de edad tras

la revolución de 1979, escapa hoy al control de ésta (p. 26-28). En el Japón, mientras se hunden los grandes estudios, los nuevos realizadores saben hacer con pocos medios el retrato de una juventud en equilibrio inestable (p. 28-30). La aparición de un cine joven en Corea del Sur es el fruto combinado de la batalla por la democracia y contra la hegemonía de Hollywood (p. 31-32). En China, mientras tanto, la "sexta generación" de cineastas encuentra en el extranjero el reconocimiento que le niegan la censura y la indiferencia del público nacional (p. 39).

También en América Latina algunos directores se inscriben en una dinámica parecida. El cine argentino, que sale a la calle para captar la realidad, es uno de los más prometedores (p. 37-38). Por último, el auge de las nuevas tecnologías (p. 39), plantea un interrogante, ¿pueden o no ayudar a crecer a estos cines emergentes?

Este Tema del mes ha sido concebido y coordinado por Sophie Boukhari y James Burnet, periodista y jefe de redacción, respectivamente, del Correo de la UNESCO.



AS E INGENIO: Otros cines

L I B R E O P I N I Ó N

DE LA VARIEDAD DE LOS CINES EMERGENTES

MARTÍN REJTMAN, CINEASTA ARGENTINO

Cuando eres cineasta y tienes la suerte de que uno de tus filmes sea seleccionado por un festival sabes que, si lo deseas, podrás viajar por medio mundo, de festival en festival, acompañando tu película. Es una gran oportunidad, no sólo para darte a conocer, algo que es básico para quienes pertenecemos a cinematografías ex-céntricas, sino también para descubrir a los demás, para darte cuenta de que no estás solo en tu soledad.

He vivido esa experiencia de cineasta peregrino y he podido descubrir colegas de Taiwan, Corea, Japón o Irán, he podido comprobar, en Berlín o en Nantes, en Rotterdam o en Sundance, que hay una corriente de renovación profunda que viene de Asia y que coincide con el despertar latinoamericano. No hay una coherencia estética o temática, cada película es distinta, pero todas participan de una misma voluntad de medirse con la realidad y parten de una cierta limitación de medios.

Una de mis películas, *Rapado*, la hice con el dinero que me concedió el festival de Rotterdam para escribir un primer tratamiento del guión. Lo que en Europa sólo sirve para pagar una sinopsis, en Argentina, para los independientes, alcanza para un largometraje. Tener poco dinero no es un ideal, pero obliga a aguzar el ingenio y a buscar soluciones narrativas acordes con tu situación. Creo que los directores japoneses comparten con nosotros, los del Cono

Sur, el aprovechamiento de la escuela como vivero de artistas y técnicos, como vía de acceso a la profesión. En Buenos Aires hay ahora más de 15 escuelas de cine y esa proliferación de centros sólo puede traducirse en ganas de hacer películas.

¿El cine occidental ha perdido interés? Puede que sea así, pero siguen existiendo grandes creadores. Pero es cierto que hoy, cuando se trabaja en el Primer Mundo, resulta difícil no sentirse ahogado por unos esquemas de género agotados y por el constante consumo y desgaste de imágenes que supone la omnipresencia televisiva. En Irán es posible aún una mirada inocente, jugar de nuevo la carta neorrealista, filmar algo como si fuese la primera vez que se muestra en una pantalla. El cine iraní está lleno de “primeras veces” y eso le confiere una fuerza especial. En Taiwan los cineastas trabajan en condiciones distintas que en Teherán, pero también han sabido encontrar su inocencia buscando en el pasado de una sociedad que duda de sí misma y en la extrañeza misma de la vida.

No puede decirse lo mismo del cine japonés, que cuenta con una larga tradición y surge de un contexto de explosión del universo audiovisual, de multiplicación de canales o juegos de vídeo. Ahí no hay lugar para la inocencia, sino para un empleo malicioso, inteligente, desviado de los códigos. En las cintas japonesas o de Hong

Kong los directores juegan con las fórmulas de la publicidad, del vídeo o de ciertos géneros bien codificados y las utilizan para contar otras cosas, otras emociones.

Es posible que esta eclosión de “nuevas olas” tenga que relacionarse con la reducción o la desaparición de las ayudas del Estado al cine. Exceptuando Estados Unidos, que no precisa de ellas gracias a su mercado interior cautivo, la mayoría de los demás países, de una manera u otra, había dejado que los poderes públicos respaldasen la propia cinematografía. Lo cierto es que los sistemas de subvenciones se anquilosan y el dinero es casi siempre para los mismos. Sería magnífico que esta vez los Estados supieran respaldar lo que ha comenzado a aflorar de manera salvaje en latitudes tan diversas.

De ese déficit de Estado nace quizás otro fenómeno paralelo a las ya citadas “nuevas olas” que es el de los nuevos productores, la aparición de personajes o instituciones que funcionan al margen de la nacionalidad que reza en su inscripción en el registro. Es otra forma de mundialización, pensada por y para proyectos concretos, para satisfacer deseos o necesidades precisas, que une a personas que tienen en común el amor por un determinado cine y comparten las ganas de ver en la pantalla unas imágenes que no sean las que distribuyen incansablemente los grandes circuitos. ■

1. DE OESTE

Asia en cabeza

Las cinematografías de Asia o de Irán sorprenden, maravillan. Su vitalidad garantiza la perennidad del cine de calidad y la resistencia a la hegemonía estadounidense.

ALAIN JALLADEAU

DELEGADO DE LA CINEMATECA FRANCESA EN NANTES,
FUNDADOR Y DIRECTOR DEL FESTIVAL DE LOS TRES CONTINENTES.

Sí, el cine conserva una vitalidad asombrosa. Todavía hoy hay creadores que nos sorprenden y entusiasman, sobre todo en Asia. La calidad de los filmes de ese inmenso continente progresa constantemente. Nuevos talentos procedentes de allí se imponen a los cineastas estadounidenses y europeos.

La edición 2000 del Festival de Cannes subrayó esa vitalidad extraordinaria. La iraní Samira Majmalbaf, con los profesores errantes de *Takhté Stah* (La pizarra), desbancó a películas más sofisticadas, como la irónica *O Brother where art thou?* de los hermanos Coen. Mientras la muy nórdica *Dancer in the Dark* del danés Lars von Trier conquistaba la Palma de Oro, el chino Jiang Wen ganó el Gran Premio, Tony Leung, de Hong Kong, fue elegido mejor intérprete masculino y el taiwanés Edward Yang mejor director.

El festival de Locarno confirmó esta tendencia, otorgando su Leopardo de Oro a

Baba, de Wang Shuo (China) y un Leopardo de plata a *Little Cheung*, de Fruit Chan (Hong Kong). A su vez, en septiembre pasado, la Mostra de Venecia reservó un lugar notable a las películas orientales y coronó otro iraní, Jafar Panahi, autor de *Deyereh* (El círculo)

La emergencia de cinematografías nuevas no es un fenómeno de ahora. A principios de los 60, la "nouvelle vague" francesa propuso la fórmula mágica. En Polonia (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski...), en Checoslovaquia (Miloš Forman, Ivan Passer...) en Japón (Nagisa Oshima, Shohei Imamura...), o en Brasil (Glauber Rocha, Ruy Guerra...) también la aplicaron. Aquel decenio y los siguientes fueron ricos en insurrecciones creadoras. Con la perspectiva que da la distancia, puede decirse que esas "nuevas olas" (puesto que este término se generalizó y se hizo mundial) fueron reflejo de una fuerte contestación, de una ruptura con la tradición. Sus pioneros reivindicaban una mayor libertad de expresión para escapar a las cortapisas que imponía la industria cinematográfica de la época.

El contexto que encuentran ahora las "nuevas olas" es distinto: la industria estadounidense ha confirmado su posición hegemónica, apropiándose de la casi totalidad de las salas de cine del mundo. Al controlar la distribución, el campeón mundial del cine de diversión aplasta a sus hipotéticos competidores con el rodillo de un marketing agresivo. En ese movimiento de conquista, la creatividad del cine estadounidense se ha erosionado singularmente. Por ejemplo, hoy es difícil encontrar en los Estados Unidos un equivalente de John Cassavetes que nos deslumbró y abrió caminos con un nuevo *Shadows* (1960).

Los críticos internacionales y los festivales siguen jugando un papel relevante a la hora de dar a

El director chino Jiang Wen tras recibir el Gran Premio del Festival de Cannes 2000.



A ESTE

conocer nuevas cinematografías y nuevos autores. En su día, los franceses Langlois, Bazin o toda la “banda” aglutinada alrededor de los *Cahiers du Cinéma* hicieron mucho por el reconocimiento de numerosos cineastas japoneses, indios, soviéticos, escandinavos, estadounidenses, etc. Los festivales –Cannes, Venecia, Berlín, Locarno, San Sebastián, Nantes...– descubren talentos y ayudan a sostener la carrera de artistas importantes. Los críticos o los certámenes no crean una realidad distinta, pero la hacen emerger.

Frescura y sensibilidad, claves del éxito iraní

La cinematografía taiwanesa nos proporciona un buen ejemplo de esa manera de funcionar. Al premiar, en 1984 y 1985, dos películas del taiwanés Hou Hsiao-hsien, el Festival de los Tres Continentes reveló a un cineasta que pronto adquiriría el reconocimiento unánime de la crítica internacional. Al mismo tiempo, los responsables taiwaneses decidían apoyar a los realizadores más prometedores, favoreciendo así la emergencia de una cinematografía nueva. Pero, lamentablemente, esa política no ha tenido continuidad. Hou Hsiao-hsien, Edward Yang y Tsai Ming-liang han podido encontrar, gracias a su renombre, fuentes de financiamiento fuera de Taiwán, pero para los directores jóvenes empezar vuelve a ser muy difícil.

La hegemonía del cine de Estados Unidos ha hecho estragos en algunos países asiáticos. En Indonesia, por ejemplo, donde a principios de los 80 existía una verdadera industria, la producción ha disminuido en poco tiempo de 60 a dos o tres películas por año. Al acaparar la distribución, las empresas estadounidenses han logrado controlar el 99% del mercado y, en consecuencia, asfixiar la creación indonesia. No es de esperar que la situación cambie en los próximos años, a menos que se extienda el ejemplo del peculiar patriotismo cultural de Corea del Sur.

El más bello ejemplo de vitalidad nos viene hoy del Irán. Cualquier cinta iraní nos sorprende, nos maravilla, nos revela más humanidad que la gran mayoría de la producción estadounidense. Frescura y simplicidad son las claves del éxito iraní. La cinematografía persa existía desde mucho antes de la llegada –1979– de los religiosos al poder. Abbas Kiarostami (por citar sólo al más célebre de los cineastas iraníes actuales), ya había realizado filmes formidables, como *Mosafer* (El viajero), en 1974 o *Gozarash* (El informe, película muy cercana al trabajo de John Cassavetes) en 1977, pero hubo que esperar a la edición de 1988 del Festival de los Tres Continentes para descubrir fuera de su país una película de Abbas Kiarostami, con *Khaheh-Ye Doust Kojast* (¿Dónde está la casa de mi amigo?). El nuevo régimen no hizo nada por exportar su cine, y pocos eran los festivales que podían exhibir el trabajo de esos cineastas. Tuvieron que transcurrir años antes de que el público

se diera cuenta de la magnitud de su creatividad o comprendiera por qué resortes, a pesar de la censura, lograban hallar una escritura personal, original y fuerte.

Otro país asiático atraviesa un gran momento: Japón. A pesar de que no siempre ha merecido la atención occidental, el cine japonés, basado en una estructura industrial calcada de la de Hollywood, producía mediados los años 50 más de 600 títulos anuales y contaba con nombres como los de Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Yasujiro Ozu o Akira Kurosawa. Su primera “nueva ola” nos reveló a Nagisa Oshima o Shohei Imamura, mientras que ahora, abordando la realidad social de manera directa, encontramos a Takeshi Kitano, Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama o Shinya Tsukamoto.

Las nuevas cinematografías garantizan la perennidad del cine y la resistencia a la voluntad hegemónica de Hollywood. En Argentina o en Corea del Sur, en Brasil o en Egipto hay cineastas que nos ayudan a ver el mundo y la realidad bajo otro prisma, lejos de ciertos moldes narrativos y de la uniformización estética que impone una industria cinematográfica que sueña con el control del planeta. Mientras los críticos y los festivales no se dejen avasallar por ese sueño, seguirán existiendo también otros espectadores, espectadores deseosos de diferencias y excepciones. Si es así, entonces no habrá razones para el pesimismo. ■

El cine, por supuesto, es el arte más internacional. Eisenstein, cineasta soviético (1898-1948)

EL FESTIVAL DE LOS TRES CONTINENTES

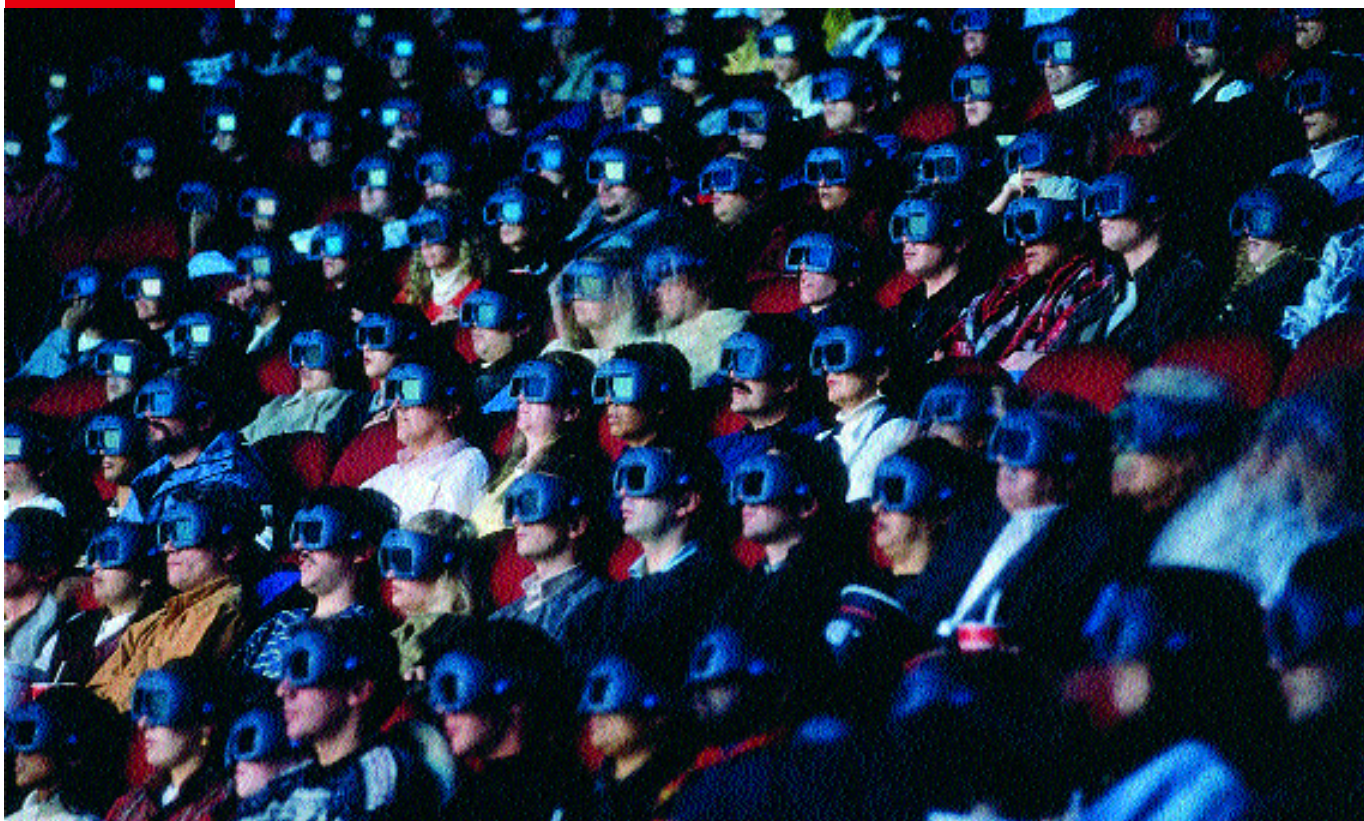
Creado en Nantes (oeste de Francia), en 1979 por dos hermanos, Philippe y Alain Jalladeau, empujados por su pasión por el cine y los viajes, el Festival de los Tres Continentes, primero del mundo dedicado a las cinematografías de Asia, África y América Latina, ha exhibido hasta ahora más de un millar de películas. A través de obras de ficción en estreno exclusivo, retrospectivas de cineastas, homenajes a un actor o una actriz, presentación del cine de un país o de una entidad cultural, el festival multiplica sus miradas.

La regla de su selección es reflejar las realidades social, histórica y cultural de esos tres continentes. De Uzbekistán a Irán, de Palestina a Egipto, de Malí a Níger, o de India a China, pasando por Corea del Sur, Brasil o Bolivia, el festival siempre se ha inscrito en la perspectiva de una expresión cinematográfica distinta. También ha descubierto las primeras películas de cineastas reconocidos después como verdaderos autores impregnados de una fuerte cultura nacional: el maliense Souleymane Cissé, el chino Chen Kage, el iraní Abbas Kiarostami, los taiwaneses Hou Shiao-hsien y Tsai Ming-liang, o el kazako Dejan Omirbaev. El festival también ha contribuido a recuperar a los indios Satyajit Ray, Ritwick Ghatak, y Guru Dutt, al japonés Shohei Imamura o al brasileño Nelson Pereira dos Santos. La cita: del 21 al 28 de noviembre, en Nantes. ■

MÁS INFORMACIÓN:

www.3continents.com y www.cinema.diplomatie.fr

1. DE OESTE A ESTE



© Gifford Benallif/Gamma Liaison/París

Cine en tres dimensiones: las nuevas generaciones están tan saturadas de imágenes que exigen sensaciones nuevas.

Cine occidental: el tedio como negocio

En Occidente, la economía gobierna en todos los ámbitos. El cine también está sometido a un imperativo de rentabilidad modelado por la televisión de entretenimiento. Pero lo cierto es que aburre.

JOAN DUPONT

CRÍTICA DE CINE
ESTADOUNIDENSE RESIDENTE EN
PARÍS

Todos los cinéfilos de Europa conocen a Paulo Branco. Este productor portugués trabaja con Manoel de Oliveira, Raúl Ruiz o Chantal Ackermann, autores exigentes cuyos esfuerzos conjugados ayudan a mantener un cine independiente. Sin embargo, Paulo Branco emite un juicio pesimista sobre el conjunto de la producción norteamericana y europea. “El cine occidental se ha estancado en un cierto confort”, afirma. “Los realizadores de China continental, de Taiwan y de Hong Kong, así como los de Corea, tienen que batallar y dar muestras de imaginación. Ello da a sus películas un tono incisivo y audaz.”

Una primera explicación es que en Occidente la falta de cualquier perspectiva que no sea la prosperidad económica agrava el marasmo de la creación. A la inversa, las profundas transformaciones políticas, económicas y sociales que se hacen sentir en Asia y las

tensiones que acarrear contribuyen a la efervescencia de su cine. “Narrar historias es una forma de analizar los cambios”, afirma Piers Handling, director del Festival de Toronto. “Recordemos lo que sucedió en Rusia después de 1917, en Alemania al término de la Primera Guerra Mundial, en Italia durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, en Cuba después de 1959 o en Francia tras la descolonización de finales de los años 50: en todos esos países surgió un cine vigoroso. Esta energía tiende a perderse cuando todo va bien. La época de oro de Hollywood, en los años 30 y 40, se debió en gran medida a la afluencia de talentos procedentes de Europa, que huían del comunismo o del fascismo.”

El crítico neoyorquino Dave Kehr, miembro del comité de selección del New York Film Festival, organizado por el Lincoln Center, comparte este punto de vista. Según él, la vitalidad del cine asiático se explica

por la resistencia que esos países oponen al humor posmoderno y rebuscado: “Toman en serio las historias que cuentan y los géneros que exploran mientras que Occidente ya no cree en las viejas fórmulas, pero tampoco es capaz de proponer otras.”

Este año en el Festival de Cannes se otorgó la Palma de Oro a *Dancer in the Dark*, del danés Lars von Trier, pero también se recompensaron tres filmes chinos y *Takhté Siah* (La pizarra), de la iraní Samira Majmalbaf. Gilles Jacob, presidente del festival, emitió un juicio menos negativo sobre el estado del cine occidental. “El cine francés está en pleno auge. Pero, ¿cómo no distinguir a la producción iraní, tan poética y sorprendente? Por fin las películas procedentes del continente asiático han obtenido una consagración oficial. Pero el movimiento se inició hace ya bastante tiempo. Abbas Kiarostami, por ejemplo, tiene cerca de 60 años.”

El relevo generacional

Tras haber desconocido las cinematografías venidas de Oriente, Occidente está ahora dispuesto a acogerlas. “Durante muchos años tuvimos la pretensión de prescindir de todo lo que no fuese norteamericano, europeo o, excepcionalmente, japonés”, afirma Marco Muller, que acaba de dejar la dirección del Festival de Locarno y que coprodujo *Takhté Siah*, de Samira Majmalbaf y *Guo nian hui jia* (17 años), de Zhang Yuan. “Todos teníamos una deuda con el cine norteamericano, el primer lenguaje que conocimos. Ahora estamos descubriendo las cinematografías de otros continentes. Los festivales de Cannes y de Toronto han consolidado su credibilidad. Esas películas relatan historias, pero las sitúan en ese mundo diferente que se ha formado en los últimos 20 años. La realidad occidental necesitaba desesperadamente sangre joven. Este aporte vino del resto del mundo, de las cinematografías que habíamos marginado.”

En Estados Unidos, la economía del cine y la omnipotencia de los estudios han contribuido a uniformar la producción. “En Europa todos somos independientes”, dice Paulo Branco. “En Estados Unidos incluso Martin Scorsese, que empezó como independiente, ha sido absorbido por el sistema, aunque él sabe utilizarlo.”

En Nueva York, en el barrio de Spanish Harlem, durante el rodaje de *The Shade*, de Raphaël Nadjari, la productora francesa Francesca Feder descubrió que en Estados Unidos no había verdaderos autores: “Es verdad que cientos de películas de alumnos son presentadas por Sundance, el festival del cine independiente. Pero esa institución funciona como una auténtica máquina de vender: todas las películas allí presentadas se asemejan a las de las majors, pero con presupuestos más modestos. Miramax compra una o dos y el realizador novel se incorpora a un gran estudio.”

Annette Insdorf, responsable de los estudios de cine de la Universidad de Columbia, no comparte este punto de vista. Destaca que, pese al entusiasmo actual por la producción asiática, los realizadores norteamericanos independientes prosperan, mientras que numerosos países —como Polonia, Hungría, Brasil, Italia o Alemania—, que antes dominaban en los fes-

tivales, se han vuelto muy discretos. “Se producen muchas películas independientes en Estados Unidos, en parte gracias al vídeo digital y a nuevas cadenas de televisión. Es una de las razones que explican que a las películas extranjeras les resulte cada vez más difícil penetrar en el mercado norteamericano.”

El productor parisense Jacques Bidou (trabajó con el haitiano Raoul Peck en *Lumumba* y con el camboyano Rithy Panh en *Un Soir après la guerre*), confirma: “Aunque sólo sea por su número, las películas norteamericanas que invaden las cadenas de televisión y los cines europeos impiden la distribución de obras de otros países. El problema no reside en la creación, sino en la distribución. La situación está cambiando en China, en Taiwán, en Japón y en Corea”, añade, “países en los que las películas nacionales tienen un público. Pero también necesitan que esas películas se distribuyan fuera del territorio nacional y eso es difícil, porque a los distribuidores, en general, no les interesa correr riesgos y las televisiones son muy reacias a comprar películas habladas en idiomas extranjeros”.

Peso pesado de la producción, la televisión ha cortado las alas a la creación dictando su ley sobre el cine, pues llega incluso a imponer en el reparto de los filmes a ciertos actores en función de su popularidad en la pequeña pantalla. Piers Handling, director del Festival de Toronto, estima que la producción occidental se preocupa ante todo de divertir y ganar dinero. Es más, la televisión ha forjado un público a su imagen y semejanza. “La nueva generación se ha criado entre imágenes; se trata de un fenómeno sin precedentes en la historia. Para esos jóvenes la vida no es más que un pálido reflejo de una experiencia visual fuerte. Esta generación no se interesa por las historias íntimas, por las personas verdaderas, sino que exige sensaciones.” Según Handling, las nuevas tendencias del cine mundial de que se ocupa el Festival de Toronto provienen de países “que aún no están saturados por los medios de comunicación y que conservan una tradición literaria u oral”. Cita concretamente a Irán y a China que, a su juicio, “dan los mejores filmes”.

Pese al eterno problema de la financiación, Gilles Jacob no ha perdido toda esperanza de que surja un cine exigente. “En general, el cine siempre está en números rojos”, resume. “Hay que inyectar dinero fresco en el circuito. Necesitamos gente nueva como Francis Bouygues, que lanzó *Ciby 2000*.” En estos últimos años esta firma de producción francesa coprodujo filmes de David Lynch, Jane Campion, Quentin Tarantino y Pedro Almodóvar. Y otros productores franceses han adoptado también un enfoque internacional: Humbert Balsan produce a los egipcios Youssef Chahine y Yousry Nasrallah, así como a Sandrine Veysset; Marin Karmitz trabaja con Jonathan Nossiter, realizador norteamericano independiente, y también con el austriaco Michael Haneke o el iraní Kiarostami; Michael Propper colabora con el israelí Amos Gitai y con Peter Brook. A su manera, el cine de autor o independiente también intenta mundializarse.

■

La fotografía es la verdad. Y el cine es la verdad 24 veces por segundo. Jean-Luc Godard, cineasta suizo (1930-)

El cine en c

A escala mundial, en los últimos diez años, el número de espectadores que van al cine se ha dividido por cinco con una excepción notable: Estados Unidos. Allí el cine progresa, dentro y fuera de sus fronteras.

LA PRODUCCIÓN

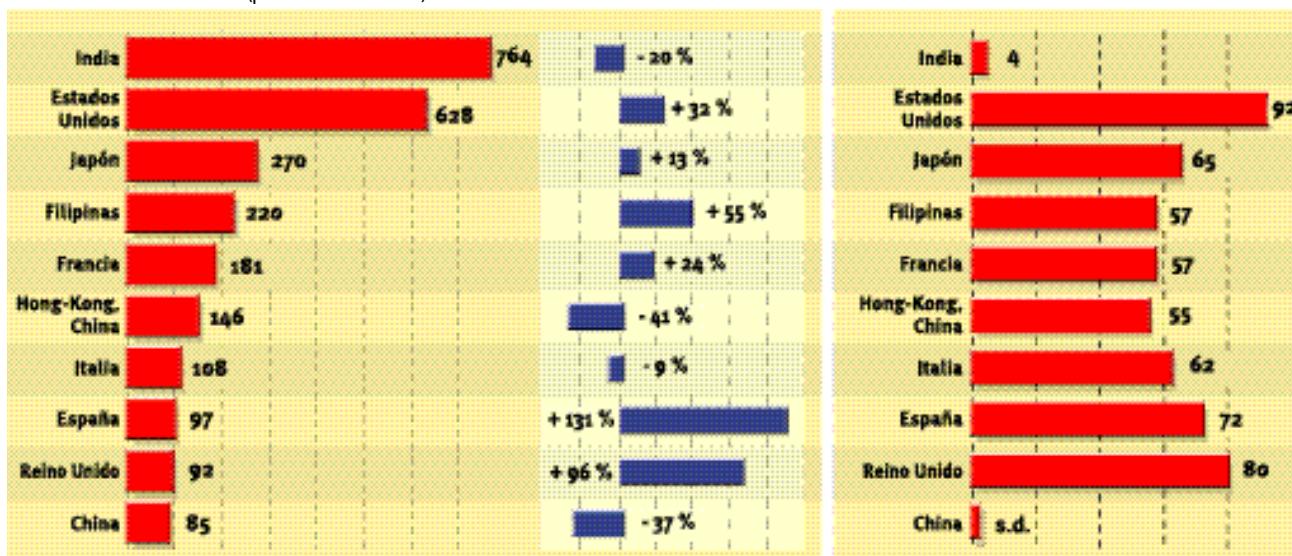
India y Estados Unidos encabezan la clasificación de los diez países o territorios que más largometrajes producen. El conjunto de la Unión Europea ocuparía la segunda plaza, con 706 títulos pero escasa capacidad

exportadora: sólo ha conquistado el 3% del mercado estadounidense. El gráfico de la derecha remite al porcentaje de mercado que controla el cine de EE UU en nueve de los diez grandes países productores.

Los 10 mayores productores en 1999 (por número de filmes)

Evolución en % respecto a 1990

% del cine de EE UU en 1999

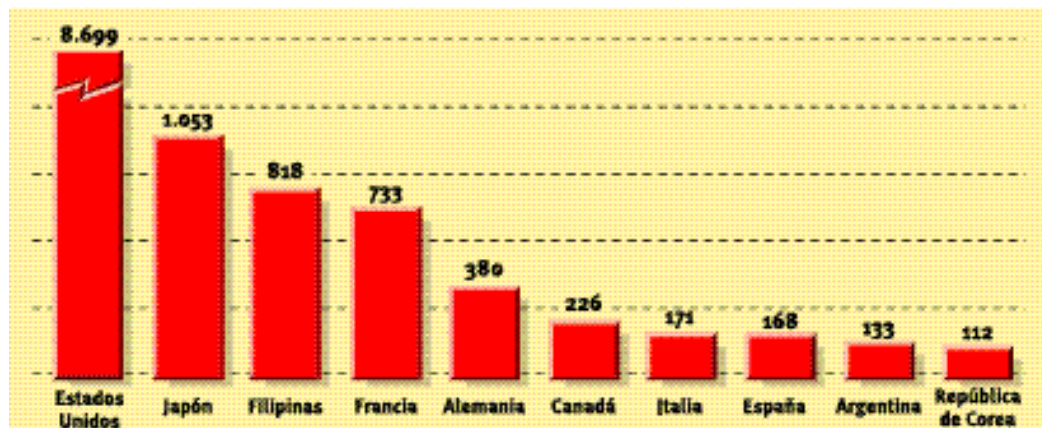


Fuentes: Screen Digest (Contacto: David.Hancock@screendigest.com)

LA INVERSIÓN

Estados Unidos invierte en cine más que el conjunto de países cuyos datos están disponibles. Con una inversión

total de 2.559 millones dólares en 1999; la Unión Europea se sitúa en segundo lugar.



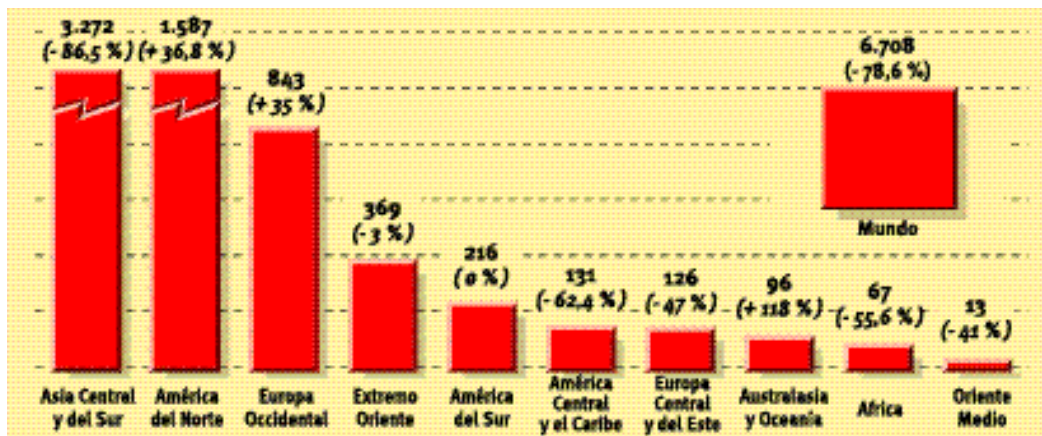
Fuente: Screen Digest (Contacto: David.Hancock@screendigest.com)

cifras

LA ASISTENCIA

El índice de asistencia al cine sigue una evolución similar a la del número de pantallas, presentado abajo. América del Norte y la zona de Australia, Nueva Zelandia y el Pacífico son los únicos lugares que ganan espectadores. Entre 1988 y 1998, la cifra anual de espectadores se dividió por siete

en Asia Central y del Sur, y por 33 en Europa Central y del Este. Estas caídas se explican por el derrumbamiento de la industria estatal del cine (en Europa Central y del Este y en China) o por la explosión de la piratería de cintas de vídeo, como ocurre en Asia.



Fuentes: Screen Digest (Contacto: David.Hancock@screendigest.com); Instituto de Estadística de la UNESCO

SALAS Y PANTALLAS

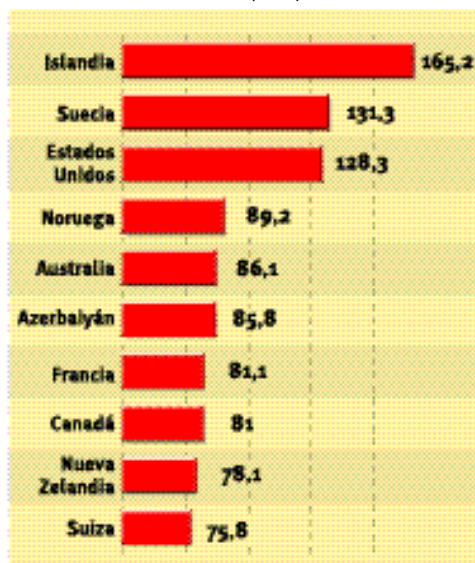
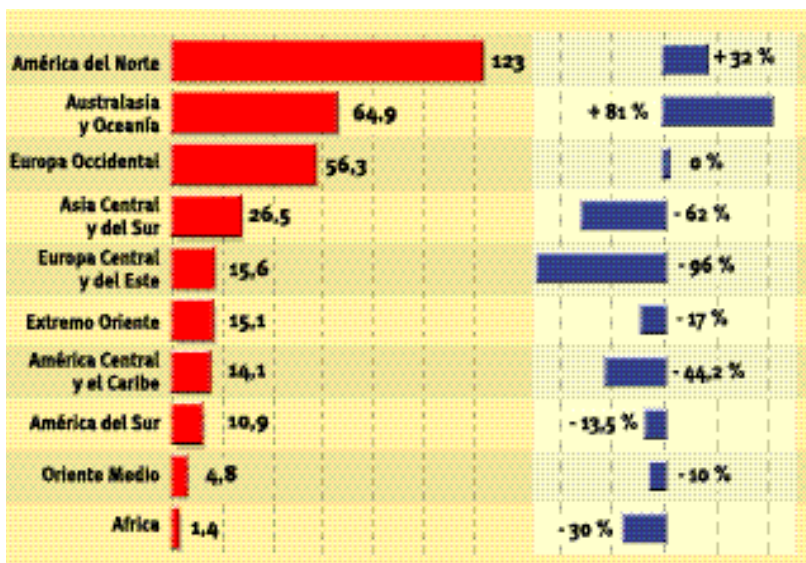
En América del Norte y en la zona Australia/Nueva Zelandia y Pacífico, el número de pantallas de cine por millón de habitantes aumenta. En la región más poblada del mundo, Asia Central y del Sur, así como

en América Central y el Caribe y Europa Central y del Este, cada vez más cines cierran sus puertas. En el resto del mundo, el número de pantallas se mantiene estable.

Número de pantallas por millón de habitantes en 1998

Evolución en % respecto a 1988

Número de pantallas en cada país por millón de habitantes (1998)



Fuente: Screen Digest (Contacto: David.Hancock@screendigest.com)

2. LAS NUEVAS



El cine cambió la visión del mundo de Moshen Makhmalbaf. En la imagen, el director iraní con su hija menor.

© Colección Mamad Haghigat, París.

Irán exporta cine

La república islámica dio carta de ciudadanía al cine con fines de propaganda, pero, al imponer una visión personal de la realidad, una generación de cineastas ofrece al mundo una imagen diferente de Irán.

MAMAD HAGHIGHAT

CRÍTICO E HISTORIADOR DEL CINE IRANÍ. AUTOR DE HISTOIRE DU CINÉMA IRANIEN EN COLLABORATION CON FRÉDÉRIC SABOURAUD, PARA LA EDITORIAL DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU, EN PARÍS.

En Irán el cine conquistó su legitimidad (a juicio de los creyentes) con la revolución de febrero de 1979. Antes de esa profunda transformación política, consecuencia del descontento popular frente al régimen del shah y que desembocó en una "república islámica" bajo la égida del ayatollah Ruhollah Jomeini, el clero siempre había estigmatizado el séptimo arte.

El cine apareció en Irán a comienzos del siglo XX. Desde la apertura de las primeras salas en Teherán, en 1904, los religiosos manifestaron su oposición. Varios cines fueron incendiados con consecuencias a veces dramáticas: en agosto de 1978, en Abadán, 400 personas perecieron en el Rex. La sala de cine, símbolo del Occidente ateo y lugar de reunión popular que competía con la mezquita, era vista por los mollahs como una amenaza directa contra su autoridad. Además, el cine aparecía como blasfemo, pues mostraba imágenes de mujeres

sin velo y, más tarde, escenas de baile con acompañamiento musical.

Los creyentes fanáticos no podían admitir la representación iconográfica del ser humano: sólo Dios es el Creador y el que da forma a los seres vivos. Toda representación figurativa está ausente de la ornamentación de las mezquitas, sobre todo en Irán. Sin tradición de expresión artística visual (con excepción de las miniaturas de los siglos XIV y XV), las representaciones "imaginativas" pertenecían a los escritores, fundamentalmente a los poetas.

Si bien el séptimo arte produjo, entre 1930 y 1979, unas 1.100 películas de ficción proyectadas en 420 salas, lo cierto es que no tenía la más mínima legitimidad a juicio de los ayatollahs. Los hijos de las familias más estrictas sufrían incluso castigos corporales si iban al cine. Ahora bien, con la llegada de Jomeini al poder se produjo un vuelco muy extraño.

De la noche a la mañana, el cine pasó a interesar

OLAS

a todo el mundo, incluso a los religiosos. El nuevo régimen decidió que necesitaba un control muy fuerte sobre la sociedad y se lo apropió, confiscó la imagen. La propia representación del poder se hizo omnipresente en la televisión, periódicos, carteles o cines. El séptimo arte, bendito y purificado de ese modo, fue legitimado. En cambio, el cine extranjero, contrario a los valores islámicos, fue prohibido. La producción iraní pasó así a reinar sin rival en el territorio nacional.

Desde su exilio en Francia, el ayatollah Jomeini había cobrado conciencia del papel de la imagen como instrumento eficaz de propaganda política. A su regreso a Teherán, descubrió en la televisión el filme de Dariush Mehrjui, *La vaca* (1969). En esa película, de un cierto realismo, el realizador evoca la vida difícil de unos campesinos modestos en un pueblo aislado, donde uno de ellos se identifica, tras la muerte del animal, con la vaca que era su único bien. Esta ficción inspiró al jefe religioso un discurso acerca del papel pedagógico del cine.

Desde el primer año de la revolución, todos los órganos del Estado se pusieron al servicio de ese arte a fin de crear un "cine islámico", que debía ir por "buen camino". Paralelamente, otro cine, que se situaba en la tradición de las películas de calidad anteriores a 1979, nació dolorosamente. En razón de una censura implacable, algunos cineastas crearon un lenguaje que eludía los tabúes y se inspiraba en la realidad cotidiana y en la poesía persa. Lograron imponerse gracias a su frescura y enfoque inocente.

Kiarostami, el pionero

La cabeza visible de este nuevo cine, Abbas Kiarostami, uno de los fundadores del departamento de cine del Instituto de Desarrollo Intelectual de los Niños y Jóvenes Adultos, creado en 1969, se opuso con la cámara a los preceptos cinematográficos de Jomeini. En el momento en que Irán e Irak se preparaban para una guerra particularmente cruenta (1980-1988), el nuevo régimen, tras pocos meses de una democracia incipiente, se endureció. A fines de 1979, en este contexto sombrío, Abbas Kiarostami rodó *Alternativa 1*, *Alternativa 2*, *alegato contra la delación*. En el filme, se valió de testimonios de personas de diversas clases sociales, incluidos unos religiosos que evidenciaban su incompetencia. Un panfleto tan directo y eficaz, que fue prohibido de inmediato y aún no ha sido autorizada su proyección. Pero Kiarostami, que se declara realizador laico, había puesto en marcha una maquinaria temible para el régimen.

En sus películas criticó el control de los mollahs sobre la sociedad. Arremetió contra el lavado de cerebro de los niños en *Mashgh-e Shab* (Deberes, 1990). Luego, con *Ta'm e guilass* (El sabor de la cereza, 1997), abordó el suicidio, contrario a la ley islámica, cuyas causas hay que buscarlas en Irán en una cierta desesperanza de la población frente a una sociedad bloqueada. Y aludió a la improbabilidad

del Más Allá en *Bad ma ra khabad bord* (El viento nos llevará, 1999).

No es el único realizador que se interrogó sobre la sociedad iraní. Bahram Beyzai, en *Bashu* (1987), denunció las terribles consecuencias de la guerra santa contra Irak, al igual que Mohsen Majmalbaf en *Arousi-ye Khouban* (La boda de los bendecidos, 1989). Amir Naderi evocó la actitud de las autoridades frente a los desaparecidos, al comienzo del conflicto. Presentó una lectura diferente de la cuestión en *La Recherche 2*, película que nunca ha podido estrenarse. Ese realizador fue el primero desde la revolución en dar papeles principales a los niños en *Davandeh* (El corredor, 1985). Desde entonces se convirtieron en los "actores" fetiches de este cine.

El tema está de actualidad, pues en Irán se registra una explosión demográfica espectacular. En veinte años, la población casi se ha duplicado y cerca de la mitad de los iraníes tiene menos de 20 años. Los realizadores parten del adagio que asegura que "la verdad sale de boca de los niños" para abordar la realidad a través de sus ojos.

De ser un cine de ensueño inspirado en parte en las series B egipcias o indias, el cine iraní se ha lanzado por un camino que se halla entre el "neorrealismo italiano" y la "nueva ola francesa". Hace tabla rasa de los tabúes y dice lo que no anda bien en Irán. Y lo que es peor, en opinión de los mollahs, seduce a los turiferarios del régimen. El caso más espectacular fue el de Mohsen Majmalbaf. Puro producto de la contestación que marcó el final del reinado del shah, fue liberado al triunfar la revolución de 1979, tras cuatro años de prisión. Se implicó a fondo en el nuevo régimen y dirigió el Centro artístico islamista del teatro, un organismo de propaganda, pero luego quiso hacer cine. Majmalbaf, que gozaba de la confianza total de las autoridades, rodó *Dastforoush* (El buhonero, 1987). En él criticaba el régimen denunciando las "mentiras de la mezquita". Fue interpelado por los periodistas: "Majmalbaf, ¿en qué te has convertido? ¿Te has apartado de la línea?". Respondió: "Descubrí el cine y eso cambió mi visión del mundo."

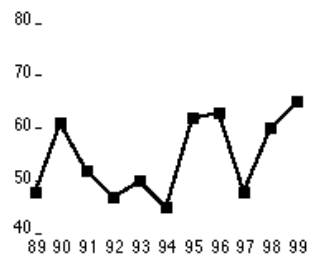
Durante una estancia en Europa, *Les Ailes du Désir* (El cielo sobre Berlín) de Wim Wenders le impresionó hasta tal punto que, de regreso a Irán, pronunció palabras blasfemas. "Si Dios envía un

IRÁN

PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN MUNDIAL DE FILMES PRODUCIDOS (1999): 13°

PORCENTAJE DEL CINE NACIONAL EN LA RECAUDACIÓN TOTAL (1998): 95%

NÚMERO DE PELÍCULAS PRODUCIDAS:



POBLACIÓN TOTAL (millones de habitantes)

1988: 51,9

1998: 65,8

NÚMERO DE PANTALLAS:

1988: 279

1998: 285

Los datos correspondientes al número de entradas vendidas y a la inversión total en producción no se encuentran disponibles.

Fuentes: Screen Digest. Correo electrónico: David.Hancock@screen Digest.com; Instituto de Estadística de la Unesco.

2. LAS NUEVAS OLAS

nuevo profeta, será Wim Wenders”, declaró. A todo esto, rodó una película que contradice algunos dogmas de la nueva sociedad. *Nobat e Asheghi* (Tiempo de amor, 1990) muestra la relación de una mujer casada con su amante. Contra toda expectativa, esa película fue exhibida en el Festival de Teherán y atrajo a muchos espectadores a las pocas proyecciones autorizadas. Este episodio costó el cargo al entonces ministro de Cultura y hoy presidente del país, Mohamed Jatamí.

1990 marcó una nueva etapa. Occidente descubrió con sorpresa, en los festivales, otra imagen de Irán. Su cine habla de cosas sencillas: la amistad, la tolerancia, la solidaridad. Y así se inició el periodo de las distinciones y los honores. “Antes Irán explotaba petróleo, alfombras y pistachos. Ahora hay que añadir películas. Irán exporta su cultura, y eso es bueno”, declaró Kiarostami, que en 1997 obtuvo la Palma de Oro en Cannes por *El sabor de la cereza*. En 2000, una vez más en Cannes, el cine iraní fue galardonado con tres recompensas: una otorgada a la hija de Majmalbaf, Samira, de 20 años, la laureada más joven de la historia de ese festival por *Takhté Siah* (La Pizarra) y la Cámara de Oro a *Bahman Ghobadi Zamani Barayé Masti Asbha* (Estación para la embriaguez de los caballos, 2000) y a Hassan Yektapanah (*Djomeh*).

En Irán existe hoy una auténtica cantera. Unos

veinte cineastas de talento, como Kiarostami, Majmalbaf, Jalili, Mehrjui, Beyzai, Forozesh, Naderi, Panahi..., realizan 15% de las sesenta películas que produce anualmente el país y aprovechan las divergencias entre los distintos organismos estatales para ganarse un espacio de libertad.

Por primera vez, una ficción, *El círculo*, presentada en el Festival de Venecia 2000, donde ganó el León de Oro, abordó el tema de la prostitución, totalmente tabú hasta ese momento en la República Islámica. Esta película excepcional de Jafar Panahi, de 40 años (agraciado ya con la Cámara de Oro, en Cannes 1995, por *Badkonake sefid*, El globo blanco), fue realizada sin presentar el guión a censura. Dicha voluntad de ir siempre más lejos existe también entre los escritores o los periodistas, algunos de los cuales fueron asesinados o encarcelados en 1999.

Con dificultades, las realizadoras han conquistado también su lugar detrás de la cámara para tratar de la condición femenina: así, Rajshan Banni-Emad, Tahminé Milani y otras diez más se afirman en esta sociedad “macho-islamista”.

Irán ha adoptado esta imagen contemporánea que es la imagen cinematográfica. Documental o de ficción, la imagen se ha liberado y forma parte de la vida cotidiana de la población. Todo iraní siente el hechizo de la imagen. ■

Talento a bajo costo

El tono pesimista de los jóvenes realizadores japoneses acompaña una mirada crítica sobre su sociedad. Mientras, los grandes estudios agonizan.

BRICE PEDROLETTI

PERIODISTA FRANCÉS INSTALADO EN TOKIO

El minúsculo bar del barrio de Shinjuku no ha cambiado desde la postguerra. Hileras de botellas de whisky tapizan los muros. La guardiana de ese templo vela celosamente sobre las botellas que llevan los nombres de cineastas del mundo entero. Las volverán a encontrar intactas cuando pasen nuevamente por Tokio. Para Masaki Tamura, es la escala favorita entre dos rodajes

Este famoso director de fotografía trabajó con los grandes nombres del documental y de la ficción de los años setenta y ochenta. Un día, a comienzos de los noventa, fue contratado por un realizador conocido. En plena filmación, no pudo más. “Estaba harto. Los criterios eran los de siempre. Quise alejarme del cine. Dejé de rodar durante tres años. Creía que todo había terminado.” Hasta que conoció a Shinji Aoyama y firmó la imagen de su primera

película, *Helpless* (1996). “Durante el rodaje todos los miembros del equipo tenían que saber desempeñar cualquier función. No hay otro remedio cuando se parte de presupuestos tan modestos. ¡Es un milagro llegar a hacer una película de tres horas en cineascope sin dinero!”, dice Masaki Tamura.

A los 61 años, tiene los rasgos finos y la voz segura de un personaje de Ozu. “Al principio no entendía el lenguaje cinematográfico que esos jóvenes empleaban. Su manera de trabajar era nueva para mí. Me adapté y aprendí a expresar y poner en común las mías”. Desde entonces Tamura sólo trabaja para esa nueva generación cuya energía creadora ha revitalizado una cinematografía en decadencia.

Tienen entre veinte y cuarenta años, realizan películas de autor con cuatro cuartos en la ciudad más cara del mundo. Proceden de la tele, de la publicidad, de la historieta, y alternan diversos tra-



Colectión Cahiers du cinéma, París



Bullet Ballet, de Shinya Tsukamoto, muestra una juventud japonesa al borde del abismo.

© Colección Cahiers du cinéma, Paris

bajos para ir saliendo adelante. A menudo intimistas, sus historias de perversión o de crímenes gratuitos escarban en el malestar difuso de una generación que rechaza los viejos principios del enriquecimiento como horizonte vital.

Al margen de los grandes circuitos, disponiendo, como única vía de distribución, de un *ghetto* de salas de arte y ensayo en el que la competencia es encarnizada, las películas del joven cine japonés nunca pueden dar grandes ganancias. Su financiación es un verdadero *via crucis*. Los presupuestos oscilan entre 100.000 y un millón de dólares. Las más de las veces, ni siquiera se tira un internegativo de la película (que permite hacer copias sin dañar el master), economía típica del cortometraje en otras latitudes.

“Para atender a los primeros gastos a menudo tengo que endeudarme. Luego comienza el rodaje. El equipo trabaja gratuitamente y, si todo va bien, cobrará más tarde. A continuación, muestro los *rushes* a editores de vídeo para tratar de convencerles de que inviertan”, dice Shinya Tsukamoto. Hombre orquesta, es a la vez realizador, cameraman, decorador, actor y productor. A los 40 años, ha sacado adelante seis películas como independiente (ha realizado otras dos con majors). Necesitó ocho meses para terminar *Bullet Ballet* (1998), su séptimo y penúltimo filme, con sus escenas callejeras rodadas casi clandestinamente. Como *Tetsuo* (1988) y *Tokyo-ken* (1995), cintas anteriores, *Bullet Ballet* respira, jadea al ritmo del esfuerzo del realizador y muestra una juventud en equilibrio al borde de un abismo de violencia.

De la misma manera en que, durante los años sesenta, algunas majors se especializaron en la serie B o en la “fotonovela pornográfica”, que sirvieron de escuela a muchos cineastas, los realizadores contemporáneos dan sus primeros pasos gracias al “pinku eiga” (películas eróticas) o al filme de gánsters, pero con medios aún más reducidos que sus mayores. Rodadas en vídeo o en 16 mm, las películas están destinadas directamente al mercado del vídeo.

Kiroshi Kurosawa sigue realizando en 16 mm cine negro distribuido como vídeo y le insufla una dimensión filosófica insólita. Las dos obras de la serie *Revenge II*, *Hebi no michi* (1997) y *Kumo no hitomi* (1998), fueron rodadas una tras otra, en dos semanas cada una, con el mismo equipo y los mismos actores. El tema es común –la venganza– pero tratado de manera diferente. “No me disgusta rodar de este modo. En realidad, es un lujo poder hacer dos versiones de una misma historia”, admite. Lo mismo vale para Takashi Miike, maestro del filme de gánsters gore, y acostumbrado a rodar cuatro películas por año.

Takeshi Kitano, hermano mayor de la generación actual, ya había debutado así: se puso detrás de la cámara porque no le era posible combinar su trabajo como actor con la colaboración que le pedía un realizador de TV. Hoy, la Office Kitano produce las cintas que Kitano dirige e interpreta con absoluta independencia, aunque su *modus vivendi* sigue siendo la televisión.

Rara vez una nueva ola habrá hecho tanto de la necesidad virtud, creando su propia red para darse a conocer y con una libertad nunca igualada en la historia del cine japonés. La “nueva ola” de los años sesenta, a falta de otras posibilidades, no había podido o querido escapar a la dependencia financiera de las majors. Y mientras el cine atrae a un público numeroso, el compromiso entre independientes y grandes estudios se mantiene, pero cuando se venden menos entradas y llega la crisis económica, la industria renuncia a todo riesgo. Preocupadas por rentabilizar sus salas gracias a las películas extranjeras (70% de los ingresos de distribución), los dibujos animados (en 1999 se produjeron unos veinte), o las propias producciones, las tres últimas majors (Toho, Toei y Shochiku) han ignorado a los recién llegados.

No hay cines nacionales, sino cineastas. Youssef Chahine, cineasta egipcio (1926-)

2. LAS NUEVAS OLAS



Eureka, de Shinji Aoyama, película fetiche de la nueva generación de cineastas japoneses

500 ancianos. Tras analizar los *rushes*, hizo su reparto ideal y entró en contacto con las personas seleccionadas para aparecer en la película. Nobuhiro Suwa, realizador de *M/Other*, se ha construido en tres largometrajes un estilo sumamente personal basado en la improvisación y en planos muy largos, de a veces más de cinco minutos. *H Story*, su tercer filme, describe el rodaje de un *remake* (imaginario) de *Hiroshima mon amour*, en el que Béatrice Dalle revive el papel de Emmanuelle Riva.

Eureka, de Shinji Aoyama, presentada con éxito en el festival de Cannes del año 2000, explota un tema recurrente del cine japonés de los años noventa, el de una nueva vida, de la transición a una nueva etapa después de un traumatismo. Este largometraje muestra a tres supervivientes de una sangrienta toma de rehenes, un hombre y dos niños que, a lo largo de toda la película, procuran salir de un laberinto de angustia. Por su madurez técnica, estilística y narrativa, *Eureka*, rodada en *cinemascope* y en blanco y negro, se distingue del resto de la producción independiente, que, pese a toda su vitalidad, suele estar realizado de manera farragosa y dar demasiada importancia a la introspección. No es casual que sea una de las primeras películas de Suncent Cinema Works, la nueva sociedad de Takenori Sentoh, el productor más prolífico de los años noventa pese a haber sufrido dificultades durante mucho tiempo.

Sentoh, de 38 años, ha cumplido un papel importante en las primeras victorias de joven cine nipón. En 1992, se incorpora a la nueva cadena codificada Wowow y da una oportunidad a principiantes como Shinji Aoyama, con *Helpless*. En total, Sentoh produjo, para Wowow y otras, más de treinta y cinco películas en ocho años, entre las que figuran las revelaciones de los festivales de los últimos años. En 1999, creó su propia firma productora, Suncent Cinema Works. Aunque distribuir en el Japón siga siendo muy difícil, los éxitos de Sentoh en el extranjero y el auge comercial de Takeshi Kitano han galvanizado toda la producción independiente (de la que forman parte, ironía del destino, las ex-majors Daiei y Nikkatsu). Los inicialmente socios ocasionales del joven cine nipón (editores de vídeo, agencias de publicidad, radios y cadenas de televisión) prefieren ahora ser coproductores, y una infinidad de sociedades de multimedia (Little More, Uplink, Gaga...) alimentan una producción alternativa.

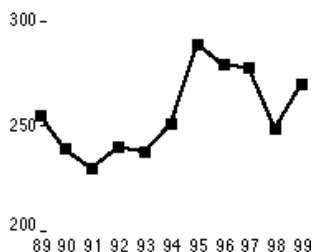
Al mismo tiempo, la descomposición del sistema de los grandes estudios se ha acelerado. Para escapar a la quiebra, la Shochiku vendió sus estudios de Ofuna. "Esto me recuerda el gekokujo", observa el director de una escuela de cine, refiriéndose al periodo de los siglos XV y XVI en que los vasallos suplantaron a los señores en el Japón feudal. Takenori Sentoh, que para su nueva firma productora ha contratado ejecutivos procedentes de la industria y de la banca con la condición de que sean cinéfilos, declara: "¡Siempre me he preguntado si, en la industria cinematográfica japonesa, había alguien a quien le gustara el cine!" ■

JAPÓN

PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN MUNDIAL DE FILMES PRODUCIDOS (1999): 3º

PORCENTAJE DEL CINE NACIONAL EN LA RECAUDACIÓN TOTAL (1998): 32%

NÚMERO DE PELÍCULAS PRODUCIDAS:



POBLACIÓN TOTAL (millones de habitantes)

1988: 122,6
1998: 126,3

NÚMERO DE PANTALLAS:

1988: 2.005
1998: 1.993

ENTRADAS VENDIDAS (millones)

1988: 144,8
1998: 153,1

INVERSIÓN TOTAL EN PRODUCCIÓN (millones de dólares)

(1999): 1053,16

Fuente: Screen Digest. Correo electrónico: David.Hancock@screen Digest.com

La nueva ola de los años noventa tuvo que construirse sus escuelas, en sentido literal y figurado, en un país en el que la formación se recibía en el seno de las majors. Además del Festival Pia –un certamen que acoge películas de aficionados y produce todos los años el guión de un laureado–, el centro de cine experimental Image Forum, o incluso el instituto de cine creado por Shohei Imamura, nuevas escuelas de cine o de vídeo aparecen en la actualidad. Como la Eiga Bi Gakko, creada hace dos años por el productor Kenzo Horikoshi, donde a menudo la enseñanza es impartida por cineastas jóvenes de los que la propia escuela produce dos películas todos los años. Akihiko Shiota rodó varios "pinku eiga" antes de realizar en 1999 el notable *Doko made ite mo*, que muestra el despertar de tres niños en una ciudad suburbial y que la escuela produjo por apenas 200.000 dólares.

"Hacemos películas sin ninguna relación con el sistema de los grandes estudios", dice Hirokazu Kore-Eda, autor de *Wandafuru raifu*. Como no deben nada a nadie, los realizadores jóvenes innovan con absoluta libertad. Para

Wandafuru raifu, Kore-Eda, procedente del documental, envió a sus ayudantes a grabar en vídeo y durante cinco meses los "mejores recuerdos" de

Corea del Sur: Libertad o amor

La democracia y las medidas de protección contra los productos de Hollywood han permitido la eclosión de un joven cine coreano.

I MYUNG-HEE

PERIODISTA SURCOREANA ESTABLECIDA EN PARÍS Y ASESORADA VARIOS FESTIVALES.



Seom, de Kim Ki-duk, es una buena muestra del nuevo cine coreano.

Soplan vientos de revuelta en el cine surcoreano. Los profesionales del séptimo arte luchan contra la apisonadora estadounidense, que trata de suprimir todo obstáculo a la hegemonía de sus producciones. Los resistentes no están todavía acorralados: su vitalidad cultural encuentra eco en un amplio movimiento de ciudadanos que defiende con uñas y dientes a la nueva generación de

cinéastas. “La diversidad de su imaginario y el éxito comercial de sus cintas merecen nuestro reconocimiento. Saben lo que quieren expresar, y eso es muy importante. Es un fenómeno nuevo”, afirma Lee Doo-yong que, a sus 58 años, ha dirigido más de 50 filmes.

Los resultados económicos del joven cine coreano son sorprendentes. En 1999, alcanzó una cuota de mercado de 37% (frente a 25% en 1998 y 18% en 1997), un resultado en el que sin duda tuvo que ver el récord de 6,5 millones de entradas vendidas por la película *Swiri* (a título comparativo, *Titanic* no superó los 4,3 millones de entradas). Gracias a los providenciales ingresos obtenidos con esa película, su autor, Kang Je-gyu, decidió producir a jóvenes realizadores, renovar la red de distribución y sentar las bases de una cooperación entre países asiáticos. Nuevas productoras como Sidus, Cinema Service, Myung Film, East Film, Bom, etc. respaldan a los jóvenes que ruedan sus primeras tomas. Fondos financieros o grupos inversores como Mirae Esset, Unikorea, CJ Entertainment, National Technology Finance, etc. han tomado el relevo de los grandes grupos industriales –los *chaebols* (conglomerados económicos)– que se retiraron del cine durante la crisis económica de 1997-1998.

Aprovechando ese clima de recesión, Estados Unidos lanzó su ofensiva contra la política de cuotas en vigor en Corea del Sur desde 1985. Esta medida, garantía de la excelente salud del cine, es una cuota de pantalla que reserva entre 100 y 146 días por año para proyectar películas coreanas. La movilización de los profesionales surcoreanos, apoyados por Francia, hizo retroceder a Washington.

A pesar de la caída de la producción que siguió a la crisis económica, en 1998 se produjeron 18 primeras películas –el total fue de 43–, siete de las cuales figuraron entre las 10 más vistas. En 1999, se produjeron 22 primeras películas –ese año se rodaron 53 títulos– y 10 segundas películas con un costo medio de producción de 1,4 millones de dólares.

La emergencia de este joven cine se remonta de hecho a la segunda mitad de la década de los 80, que marcó el final de los años de plomo inaugurados en 1961 por la larga dictadura de Park Chong-hee, a la que siguió la de Chun Doo-hwan. Sin embargo, hasta 1971, el cine coreano había conocido una primera edad de oro, con una producción de alrededor de 200 películas por año. A pesar de la dictadura militar y de los efectos perversos de la guerra fría, que paralizaban en buena medida la vida cultural, la sociedad estaba entonces en plena ebullición, y el cine lo reflejaba.

El desfile de los imbéciles (1975) de Ha Kil-jong, simboliza ese periodo. La escena final de este filme de referencia del joven cine sigue suscitando

2. LAS NUEVAS OLAS

una emoción inolvidable y ha inspirado una obra emblemática de la nueva ola, *La declaración de los imbéciles*, de Lee-Jang-ho. Describe a una juventud que aspira a la libertad y a la democracia. "Todo el cine coreano, sin excepción, padeció la brutalidad de los censores. En 1980, un funcionario de poca monta cortó, delante de mí, los negativos de media hora de mi película *El último testigo*, una de mis preferidas. ¡Qué cantidad de trabajo de creación perdido! Quise dejar el oficio."

Tras la liberalización de la producción, en 1985, y la supresión de la censura de guiones dos años después, apareció, hacia 1988, un cine joven y diferente. *Jeon tae-il* (El único destello, 1996) de Park Kwang-su y *Un pétalo* (1996) de Jang Sun-woo, películas de los dos primogénitos de esta "nueva ola" marcaron el apogeo del interés del público por un cine que gana su libertad. Abordan dos episodios clave de la vida política ocultados durante años: la prohibición de los movimientos sindicales y la masacre de Kwang-ju, en 1980 (200 víctimas según el régimen de Chun Doo-hwan y 2.000 según testigos).

El impacto causado por la película colectiva *La noche antes de la huelga* (1990) fue también determinante para el cine independiente, entonces militante y contestatario. Para poder ver en las universidades (únicos lugares que lo proyectaban) este filme menor desde un punto de vista estrictamente estético, más valía calzar deportivas y saber correr: durante una de esas proyecciones, las autoridades movilizaron a 1.700 agentes y un helicóptero para confiscar la copia. A pesar de todo ese esfuerzo, la cinta, que no obtuvo visado de estreno, fue vista por un millón de jóvenes espectadores.

Los productores y realizadores de esta película, al igual que muchos otros, como Lee Eun, Lee Yong-bae, Chang Dong-hong, Jang Yun-hyun o el crítico Lee Yong-kwan, pertenecían a una corriente que defendía el acercamiento entre el mundo cinematográfico y el movimiento obrero. Hoy ocupan un

lugar importante, incluso dentro de la KOFIC, estructura inspirada en el Centro Nacional de Cine (CNC) francés y encargada de dinamizar la creación.

En 1993, *Sopyonje* (La cantante de Pansori) supuso otra revolución: la del éxito. Exaltando en

tono melancólico el arte del canto tradicional, en vías de desaparición, Im Kwon-taek, realizador confirmado con más de 90 películas, revisita en la cinta la historia dolorosa del país desde la ocupación japonesa y provocó una verdadera conmoción. Con más de un millón de espectadores, batió todos los récords, por delante del *Parque Jurásico* de Steven Spielberg.

Desde entonces, la estima por la producción nacional se ha confirmado. La frecuentación de salas no cesa de aumentar y numerosas primeras películas superan el millón de entradas, aunque los centros de interés del público han cambiado. Los jóvenes de entre 17 y 25 años (la mayoría de los espectadores) garantizan el éxito comercial del cine. El dinamismo de la industria, unido al de los inversores, no beneficia sin embargo a todos los cineastas. *Chunhyang* por ejemplo, de Im Kwon-taek y primera película coreana presentada en competición oficial en el festival de Cannes del año 2000, ha sido un fracaso comercial. Asimismo, la generación que hoy ronda los 50 años, -Lee Doo-yong, con *Eh* (1999) o Bae Chang-ho con *Jeong* (Mi corazón, 1998)- tropieza con dificultades para terminar películas "independientes" de pequeño presupuesto. Y el anciano maestro Sin Sang-ok, de 75 años, no ha logrado acabar *La Visita*. Esa historia de un padre que se reencuentra con su hija, convertida en camarera de un bar de alterne en Seúl, ilustra el conflicto entre dos mundos

La democracia influye en los nuevos temas

El viento sopla a favor de un cine inspirado en las fórmulas hollywoodienses y en los guiones de videojuegos, pero el cine independiente no se ha rendido y algunas de sus obras más significativas han traspasado fronteras: *Areundawoon sheejul* (Primavera en mi pueblo, 1998) de Lee Kwang-mo o *Bakha Satang* (Caramelo de menta, 1999) de Lee Chang-dong. Desde la instauración de la democracia los cineastas parecen haber cambiado de lema: tras "libertad o muerte" ahora proclaman, en una sorprendente referencia a Robert Desnos, "libertad o amor".

El más conocido de estos jóvenes cineastas independientes, Hong Sang-su, autor de *Daijiga umule pajinnal* (El día en que el cerdo cayó en el pozo, 1996), es optimista: "Estoy convencido de que el cine coreano seguirá siendo muy interesante durante al menos diez años más." Este director constata que las facultades de cine atraen a estudiantes muy preparados, que los cortometrajes se han hecho con un público, que proliferan los sitios Internet dedicados al séptimo arte: "El cine va a convertirse en el principal referente de la cultura coreana en toda su diversidad", añade. "Y eso es apasionante". La hipótesis de la reconciliación entre las dos Coreas, abordado por Park Chan-ook en *Joint Security Area* (2000), que atrajo a un millón de espectadores en tan sólo tres días, prueba lo que hay de exacto en la profecía de Hong Sang-su. ■

COREA DEL SUR

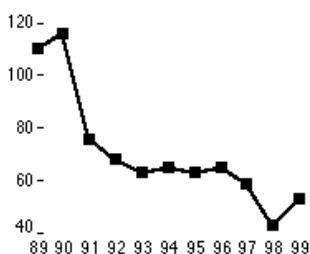
PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN MUNDIAL DE FILMES PRODUCIDOS

(1999): 14º

PORCENTAJE DEL CINE NACIONAL EN LA RECAUDACIÓN TOTAL

(1998): 25%

NÚMERO DE PELÍCULAS PRODUCIDAS:



POBLACIÓN TOTAL (MILLONES DE HABITANTES)

1988: 42

1998: 46,1

NÚMERO DE PANTALLAS:

1988: 696

1998: 528

ENTRADAS VENDIDAS (millones)

1988: 52,2

1998: 45,7

INVERSIÓN TOTAL EN PRODUCCIÓN (millones de dólares)

(1999): 111,7

Fuente: Screen Digest. Correo electrónico: David.Hancock@screendigest.com

El neorrealismo es una postura moral desde la que se observa el mundo. Roberto Rossellini, cineasta italiano (1906-1977)

El rompecabezas chino

Las películas y los realizadores en lengua china prosperan, pese a la censura y a la indiferencia del público en los países de producción.

© Colección Cahiers du cinéma, París



Yi Yi, del taiwanés Edward Yang: un enfrentamiento entre tradición y modernidad

JACOB WONG

ENCARGADO DE LA PROGRAMACIÓN DECINEASIÁTICO EN EL FESTIVAL CINEMATográfico DE HONG KONG ENTRE 1997 Y 2000.

Si obtener premios en los grandes festivales es un signo de vitalidad, el cine chino o, más bien las películas en chino, hacen gala de una salud excelente. Este año en Cannes, China, Taiwan y Corea figuraron entre los países recompensados, con *Devils on the Doorstep* de Jiang Wen, *Yi Yi* de Edward Yang e *In the Mood of Love* de Wong Kar-wai, respectivamente. En cuanto a *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, de Ang Lee, presentada fuera de concurso, lo cierto es que fue ovacionada por los asistentes al festival.

Sin embargo, ninguna de esas películas se ha estrenado en el país de producción, con excepción de la inofensiva *Crouching Tiger. Devils on the Doorstep*, que provocó la iras de la Oficina China de Cinematografía cuando se distribuyó en el extranjero sin haber pasado por los circuitos oficiales, tendrá que superar probablemente múltiples obstáculos antes de poder estrenarse en su país de origen. Por lo que respecta a *Yi Yi* y a *In the Mood of Love*, las dificultades son más bien de carácter comercial: los distribuidores, que no creen para nada que vayan a ser éxitos de taquilla, se dejan estar. Los países que produjeron este cine de calidad parecen mostrar frente a él una extraña reacción de rechazo. Y de hecho, todas esas películas, menos *Devils*, son coproducciones.

Hasta ahora, la República Popular, aferrada a la idea de que "el cine debe estar al servicio del pueblo", ha ejercido un estricto control sobre esta industria, burlado en parte gracias a la obsesión de la China moderna con su glorioso destino histórico. Así, los cineastas de la "quinta generación", Chen Kaige y Zhang Yimou, abrieron un resquicio recurriendo a la historia para mostrar los fracasos del presente. Surgidos con posterioridad a la insurrección de Tiananmen, los cineastas de la "sexta generación" plantearon una estética muy diferente. Sus primeras películas, realizadas sin autorización oficial, como

Mama, de Zhang Yuan (1991) y *Red Beads*, de He Jianjun (1993), destilan la rabia provocada por el fatalismo de la sociedad después de los acontecimientos de 1989. La locura, las desavenencias familiares y, sobre todo, la alienación ocupan un lugar destacado en este cine. Para estos artistas independientes, lo más duro es ver que sus películas triunfan en los festivales internacionales, pero que no tienen difusión en la propia China.

Esos dos estilos –histórico y contemporáneo– parecen conciliarse en la nueva película de Jia Zhangke, *Platform*, obra de gran riqueza que narra la vida y los amores de unos jóvenes músicos provincianos precipitados en el universo de la "modernización" del país. Esta película, que dura más tres horas y tiene menos de un centenar de planos, es una novedad absoluta en China continental.

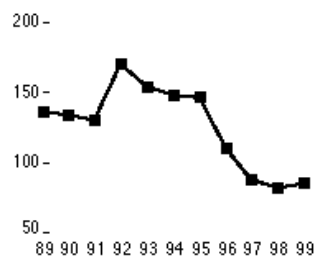
Al mismo tiempo, el cine de Taiwan logra un reconocimiento internacional, pese a que la industria se encuentra en decadencia. Aunque la producción, que se ha reducido a 20 películas al año, se financia con fondos estatales o del exterior, en la isla siguen surgiendo cineastas que figuran entre los mejores del mundo: Hou Hsiao-hsien, Edward Yang y Tsai Ming-liang, sin olvidar a Ang Lee, más popular que sus colegas, cuyas películas abordan tanto la comedia ligera (*Eat Drink Man Woman*) como la adaptación de

REPÚBLICA POPULAR CHINA

PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN MUNDIAL DE FILMES PRODUCIDOS (1999): 10º

PORCENTAJE DEL CINE NACIONAL EN LA RECAUDACIÓN TOTAL (1998): sin datos.

NÚMERO DE PELÍCULAS PRODUCIDAS:



POBLACIÓN TOTAL (MILLONES DE HABITANTES)

1988: 1.1121,9
1998: 1.255,7

NÚMERO DE PANTALLAS:

1988: 161.777
1998: 65.000

ENTRADAS VENDIDAS (millones)

1988: 18.730
1998: 121

INVERSIÓN TOTAL EN PRODUCCIÓN (millones de dólares)

(1999): 34,7

Fuente: Screen Digest. Correo electrónico: David.Hancock@screendigest.com. Instituto de Estadística de la Unesco.

2. LAS NUEVAS OLAS

KAZAJSTÁN: UNA AVENTURA EFÍMERA

El cine kazako nos hizo soñar con un futuro que ha sido cruel con él. A finales de los ochenta, ese cine fue el primero en aprovechar los vientos de libertad que trajo consigo la perestroika de Gorbachov. Unos diez realizadores jóvenes, formados entonces en el VGIK, la prestigiosa escuela de cine de Moscú, regresaron al país en 1987. Entre ellos, algunos fueron premiados muy pronto en los grandes festivales: Serik Aprymov, Darejan Omirbaev, Amir Karakulov, Talgat Temenov...

Esta aventura cinematográfica empezó con *La aguja*, rodada en 1988 por Rachid Nugmanov. El filme, que obtuvo un éxito resonante en toda la URSS, fue uno de los primeros en romper el tabú de la toxicomanía. Más adelante surgió la película con la que se graduó Serik Aprymov, *Terminus*, filme-manifiesto que describe cómo se tiñe de absurdo la vida cotidiana en un pueblo kazako.

La tónica estaba dada. Las películas realizadas a continuación, a menudo autobiográficas, compartían la misma vena realista y se inspiraban en la nueva ola francesa. El cine pasó a ser una suerte de desahogo, en el que la realidad se describía de manera casi documental, sin artificios.

Los años consecutivos a la perestroika y a la independencia (1991) fueron relativamente propicios para la creación. El Estado siguió financiando el

cine, a la vez que surgieron más de treinta estudios privados. Pero pocos de ellos sobrevivieron a las dificultades económicas. En 1994, Kazajstán (16 millones de habitantes) produjo unas diez películas, pero menos de la mitad en el 2000.

Las condiciones de trabajo son difíciles: no hay un marco legislativo que facilite la producción privada, los equipos de los estudios son anticuados, la red de distribución casi inexistente y el público cada vez más pobre. Los cineastas han perdido prestigio. La homogeneidad de tono y de temática que los caracterizaba en sus comienzos se ha esfumado poco a poco. En vista de ello, los filmes norteamericanos reinan en solitario.

Cada cual se adapta a su manera a la nueva situación. Los más afortunados, como Omirbaev o Aprymov, encuentran coproductores extranjeros (franceses o japoneses), otros realizan filmes publicitarios o hipotecan su apartamento. ■

CHLOÉ DRIEU

INVESTIGADORA Y ASISTENTE FRANCESA DE DAREJAN OMIRBAEV

- novelas clásicas (*Sense and Sensibility*, Sentido y sensibilidad), o incluso el estilo guerrero tradicional (*Crouching Tiger*).

En Hong Kong, patria de realizadores como Fruit Chan y Stanley Kwan, también se acumulan los problemas financieros. Es tal vez aquí donde son más frecuentes las relaciones entre la producción comercial y la independiente: Chan y Kwan surgieron del cine comercial en los ochenta, cuando la industria vivía su

época de oro, pero hoy deben buscar financiación de otras fuentes. Como es improbable que la República Popular suavice su control y que Hong Kong financie proyectos con escasas perspectivas comerciales, el cine en chino podría orientarse hacia el modelo taiwanés de financiación internacional. Será muy interesante observar las repercusiones de este proceso en la "cinematografía nacional china" e incluso en el propio concepto de cine nacional. ■

Entre melancolía y resistencia

Filmar en la calle, captar lo real, amar a los personajes... la simplicidad es el arma del nuevo cine argentino.

DAVID OUBIÑA

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DEL CINE Y DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. COLABORADOREN REVISTAS ESPECIALIZADAS Y AUTOR DE VARIOS LIBROS, EL ÚLTIMO DE ELLOS "FILMOLOGÍA" (2000).

El presente es una consecuencia absurda del pasado", dice el joven cineasta Pablo Trapero. "Es absurdo que un tipo, cumplidos los cincuenta, tenga que empezar de cero como un pibe. Ese absurdo crea una tensión que utilizo para contar la historia de Rulo." *Mundo grúa* (1999), primer largometraje de Trapero, presenta a un obrero peleando por la subsistencia que de joven tuvo quince minutos de fama como miembro de una banda de música, pero hoy acepta la evolución de las cosas de manera fatalista. Le enseñan a utilizar grúas y se convierte en maquinista, pero no consigue el puesto porque no supera el examen médico. Su única opción es aceptar un trabajo en el interior: manejar una excavadora a cientos de kilómetros de Buenos Aires, de la familia y los amigos. Rulo lo soporta todo hasta que comprende que siempre topa con lo mismo y regresa a Buenos Aires dispuesto a enfrentarse a un futuro incierto.

Hay algo de admirable en ese hombre que se mantiene a flote aferrándose a lo poco que tiene: afectos leales e incondicionales.

Trapero, de 28 años, estudió cine en la Universidad y, antes de dirigir *Mundo grúa*, sólo había realizado cortometrajes. El rodaje se prolongó un año, ya que sólo trabajaba cuando había dinero para reunir material y equipo técnico. Esas interrupciones le permitieron montar secuencias y reescribir el guión de acuerdo con lo que la moviola le descubría. "Quería un filme que funcionara como una cámara oculta, que robara pedazos de la realidad", dice.

Con un estilo cercano al documental, el filme presenta una visión de lo cotidiano exenta de todo costumbrismo. "La grúa es para todos nosotros un icono de la construcción del futuro. Rulo quiere tener un lugar en ese futuro, pero no se lo dan", resume Trapero. La cotidianidad, los personajes reconocibles, una narrativa austera y la producción

independiente son características heredadas de John Casavetes, del neorrealismo y de los "nuevos cines" de la década de los 60 que *Mundo grúa* comparte con otras películas recientes

En la Argentina, el referente más cercano de estos nuevos filmes hay que buscarlo en la llamada Generación del 60, un conjunto de cineastas formados en el cineclubismo y el cortometraje. Si durante los 60 se postuló una ruptura con los géneros, el star-system y la noción misma de "entretenimiento", los jóvenes de los 90 presentan las contradicciones de la vida moderna en un país del tercer mundo y libran su batalla contra el discurso estandarizado de la televisión y de los medios de comunicación. El éxito de crítica, público y festivales de *Mundo grúa* permite entrever el potencial de los nuevos filmes.

Aunque fugaz, el entusiasmo renovador del cine argentino de los 60 alumbró a dos cineastas fundamentales: Leonardo Favio y Hugo Santiago. Pero para aprovechar su herencia hubo que esperar años, porque el golpe militar de 1976 anuló cualquier posibilidad de hacer cine. A partir de 1983 y del regreso de la democracia, el grueso de la producción optó por adular la buena conciencia del espectador. Es un cine oportunista y amnésico que encuentra su quintaesencia en *La historia oficial* (1984), de Luis Puenzo, Oscar a la mejor película extranjera, que cuenta cómo una mujer empieza a sospechar que su hija adoptiva puede que lo sea de desaparecidos.

De ese período inmediatamente posterior a la dictadura sólo *El amor es una mujer gorda* (1987) y *Boda secreta* (1988), ambas de Alejandro Agresti; *Las veredas de Saturno* (1985), de Hugo Santiago; *El ausente* (1985), de Rafael Filippelli; *El exilio de Gardel* (1986), de Fernando Solanas; *La deuda interna* (1987) de Miguel Pereira; o *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic, asumieron el desafío del horror del pasado inmediato. Mientras Puenzo sostiene que la gran mayoría de los argentinos desconocía las atrocidades de los militares, la película de Stantic acaba con la imagen de la hija de un desaparecido que interpela a la cámara mientras su madre le asegura que "todos sabían".

Aprobada en 1994, la Nueva Ley de Cine creó dos nuevos impuestos (uno sobre cada videocassette y otro sobre cada filme emitido por televisión) que, sumados al ya existente -un porcentaje sobre cada entrada vendida- pretendían acrecentar el fondo destinado a financiar la producción argentina. La crisis económica terminó reduciendo ese fondo a un tercio de su cuantía, al tiempo que la nueva ley no tardaba en traducirse en aplicaciones perversas: las ayudas a las cintas estrenadas no se hicieron en función de sus méritos, sino de su recaudación. Es así como *Manuelita* (1999), gracias a sus dos millones de espectadores, recibió una subvención mucho mayor que *Mundo grúa*, con 68.000.

Pero Trapero no está solo. Martín Rejtman, Esteban Sapir o la pareja Adrián Caetano/Bruno Stagnaro, bajo la etiqueta de "Nuevo Cine Argentino", han hecho las obras más estimulantes de los últimos

años. "Hay que hacer películas sobre lo que sucede todos los días", sostiene Sapir, "hay que filmar de otra manera, encontrar la crudeza en la calle. Hay que transformar el cine poetizando la realidad".

Todo comenzó en 1995, cuando *Historias Breves* reunió cortos premiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. La fórmula se repitió, permitiendo el debut de varios directores jóvenes cuyo entusiasmo rompe con el academicismo en que se habían encerrado Raúl de la Torre, Eliseo Subiela o Juan José Jusid.

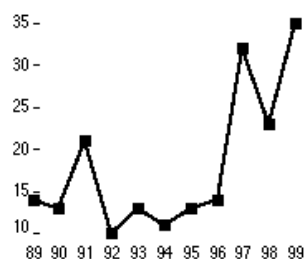
En los últimos años, la producción nacional ha oscilado entre 20 y 30 títulos anuales. Con sólo el mercado interior es imposible amortizar filmes de uno o dos millones de dólares, un presupuesto al que los consagrados no quieren renunciar. Rejtman los critica, porque "es importante que los cineastas dejen de pensar en una estrategia de mercado y lo hagan a partir de una estrategia cinematográfica. No digo que no hagan cine comercial, sino que dejen de pensar sólo en eso". *Mundo grúa* o *Mala época*, con costos cuatro o cinco veces inferiores a los citados, son apuestas más equilibradas entre inversión y recuperación. La estrategia de los jóvenes pasa por las cooperativas y los rodajes discontinuos durante fines de semana, en escenarios naturales, con actores no profesionales y equipos técnicos formados por estudiantes.

ARGENTINA

PUESTO EN LA CLASIFICACIÓN MUNDIAL DE FILMES PRODUCIDOS
(1999): 19º

PORCENTAJE DEL CINE NACIONAL EN LA RECAUDACIÓN TOTAL
(1998): 13%

NÚMERO DE PELÍCULAS PRODUCIDAS:



POBLACIÓN TOTAL (millones de habitantes)

1988: 31,6
1998: 36,1

NÚMERO DE PANTALLAS:

1988: 647
1998: 810

ENTRADAS VENDIDAS (millones):

1988: 28,38
1998: 32,40

INVERSIÓN TOTAL EN PRODUCCIÓN (millones de dólares)

(1999): 133,33.

Fuente: Screen Digest. Correo electrónico: David.Hancock@screendigest.com



Garage Olimpo, de Marco Bechis, muestra la crueldad de la dictadura militar argentina.

© Colección Cahiers du cinéma, Paris

2. LAS NUEVAS OLAS

Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, dos de los participantes en *Historias Breves*, se unieron en 1997 para codirigir *Pizza, birra faso* y lo hicieron desde esos supuestos. El reconocimiento entusiasta hacia este filme o hacia *Mundo grúa* dio visibilidad a una tendencia que llevaba tiempo gestándose con obras como *Rapado* (1991) y *Silvia Prieto* (1998), ambas de Martín Rejtman, que construyen una poética de insólita densidad a partir de situaciones insignificantes; *Picado fino* (1996), de Esteban Sapir,

que combina los experimentos de Godard con las innovaciones del videoarte; *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, una mirada lúcida y dolorosa a los centros de detención durante la dictadura; *Mala época* (1998), de Mariano De Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno y Salvador Roseli, que enlaza una serie de historias en un paisaje urbano hostil donde nadie encuentra su lugar; o *Que vivan los crotos* (1995), de Ana Poliak, *Hijo del río* (1995), de Ciro Capellari, *Patrón* (1995) de Jorge Rocca, y *Dársena Sur* (1997), de Pablo Reyero, que narran historias sobre los olvidados por la globalización.

“Filmamos lo que nos gustaría ver como espectadores”, resume el novel Andrés Tambornino. A Lucrecia Martel, que también se estrena con la cámara, lo que le molesta de “los dinosaurios” de la generación anterior es que “se volvieron tibios, y por eso terminaron recurriendo a metáforas falsas en lugar de salir a la calle y mostrar las cosas como son”.

Aún no es posible pensar en términos de movimiento: las películas no ni presentan una homogeneidad estética; su vitalidad nace de la variedad. Si comparten la historia padecida por un país y tienen en común el espíritu generacional, el modo de producción, la impronta “de autor”, la huida de la retórica y la preocupación por la identidad. Insisten por igual en un relato despiadado y apasionado sobre la Argentina posterior a la dictadura militar, la de Alfonsín y Menem. El éxito de *Mundo grúa* se debe a que traza un retrato melancólico de quienes resisten a perder sus ilusiones. Esa combinación entre melancolía y resistencia es una de las claves del cine argentino de este principio de siglo. ■



© Colección Cahiers du cinéma, Paris

Un fotograma de *Mundo grúa*, primer largometraje de Pablo Trapero.

BRASIL: UN RENACIMIENTO AMENAZADO

En 1992, cuando Itamar Franco fue elegido presidente, el cine brasileño había casi desaparecido. Un año después, una nueva ley audiovisual inventó una vía de financiación: la posibilidad para las empresas o sociedades de deducir hasta un 3% de los impuestos a cambio de invertir en cine. Además, las inversiones podían resultar rentables.

El efecto fue inmediato. Si en 1992 sólo dos filmes brasileños fueron distribuidos, en 1999 han sido 33. Ese auge va acompañado de renovación temática y descentralización. Los nuevos talentos han surgido en Río de Janeiro, pero también en São Paulo, en el Nordeste y en el sur del país.

En varias cintas (*Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, *Os Matadores*, de Beto Brant, *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, *Lamarca* de Sérgio Rezende, *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati) se habla de la violencia, de la pasada dictadura o de la historia del país y en todas ellas revive un paisaje, el sertão, esa sabana semiárida marco de los clásicos del cine brasileño de los años 60 (*Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, y *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha).

“Las nuevas películas brasileñas llevan la marca de un diálogo entre el cinema novo y la producción de melodramas televisivos durante los 70 y los 80” dice

el crítico José Carlos Avellar. *Central do Brasil*, de Walter Salles, *Oso de Oro* del Festival de Berlín de 1998, ilustra ese diálogo con su historia de un niño que, ayudado por una maestra, busca a su padre a través del sertão.

La crisis económica pone en peligro este resurgir creativo. “Mi nueva película no ha recibido ni un real proveniente de la ley sobre el audiovisual” declara Salles, que adapta al sertão la novela del albanés Ismail Kadare *Abril quebrado*.

“Con el correr del tiempo, la ley se ha revelado poco satisfactoria”, declara Paulo Caldas, autor del documental *O rap do pequeno príncipe* contra las almas sebosas. En sus cinco años de aplicación, 368 millones de reales (184 millones de dólares) se destinaron a la producción y sólo 25 (12,5 millones de dólares) a la distribución. ■

PEDRO BUTCHER

PERIODISTA DEL JORNAL DO BRASIL

La creación en el exilio

Tres cineastas extranjeros que viven en Francia, el camboyano Rithy Panh, la argentina Alejandra Rojo y el mauritano Abderahmane Sissako, se refieren a sus trayectorias y a lo que los

ENTREVISTAS REALIZADAS POR SOPHIE BOUKHARI

PERIODISTA DEL CORREO DE LA UNESCO.

© Colección Cahiers du cinéma, Paris



Abderahmane Sissako (a la derecha) en *La vida en la tierra*.

¿Cómo llegó a dedicarse al cine?
Rithy Panh: No fue algo que decidí. El cine vino a mí a raíz del exilio y de lo que me había ocurrido en Camboya. Si hubiera permanecido allí lo más probable es que no fuera cineasta. ¡En mi país, ése no era un oficio! Pero siempre tuve conciencia del poder de la imagen. En Camboya vivía al lado de un estudio y espiaba el rodaje de las películas.

El genocidio khmer rojo es un genocidio sin imagen, salvo algunas fotos. Pero todo quedó impreso en las conciencias y lo visto y vivido asalta una y otra vez la memoria. Lo que me llevó al cine fue la memoria. El afán por hacer películas me vino aquí, en Francia. Cuando llegué, en 1979, sabía que mi trabajo guardaría necesariamente relación con lo que había sucedido en Camboya. Después de la guerra, o te callas, o tratas de reconstituir lo que se destruyó. Intenté pintar, escribir. Luego, un buen día, alguien me prestó una cámara, con ocasión de una fiesta en un taller donde seguía un cursillo de carpintería. Algunos prepararon dulces; por mi parte, rodé una película breve. A los 20 años, supe que sería mi oficio. Seguí los cursos del IDHEC (escuela oficial francesa de cine, hoy rebautizada FEMIS) e hice mi primer docu-

mental, *Site No 2*, acerca de un campo de refugiados camboyanos.

Alejandra Rojo: Cuando era niña, quería ser pintora a pesar de un entorno familiar—padre abogado, madre psicoanalista— muy politizado. A los 15 años, cambié de idea. Terminé el bachillerato e inicié estudios científicos. Pero a los dos años, después de un verano en Argentina, interrumpí todo y me dije que iba a hacer películas. Estudié cine y me lancé.

Abderahmane Sissako: Después de una infancia transcurrida en Malí, regresé a Mauritania para terminar mis estudios secundarios. Inmediatamente después, partí a la URSS, al igual que miles de estudiantes africanos: era más fácil ir allí que a Francia. Obtuve una beca para realizar estudios de cine y empecé a rodar.

¿En qué circunstancias llegó a Francia?

R.P.: A causa de los khmers rojos. Tenía 17 años. Gran parte de mi familia pereció; los demás nos refugiarnos en Francia.

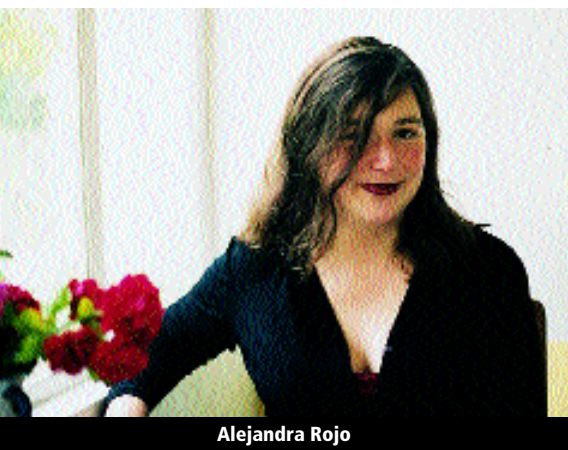
A.R.: Llegué a los 12 años. Mi padre defendía presos políticos. Toda la familia tuvo que abandonar la Argentina. Era la época de los escuadrones de la muerte, de los 22.000 desaparecidos... Al parecer, estábamos en la lista.

A.S.: Vine en 1993 porque mi película *Octobre* fue seleccionada en el Festival de Cannes. Me propusieron que prosiguiera mi actividad artística aquí. Pasé 12 años en Rusia; hoy me encuentro en Francia. ¿Por cuánto tiempo?

¿Cuáles son los inconvenientes y las ventajas del alejamiento de su país de origen? ¿Influye en su manera de hacer cine?

R.P.: Cuando se vive el exilio, no se tiene una verdadera identidad. En Camboya o en Francia, me siento bien y mal, en casa y forastero, lejos y cerca de todo. Esta distancia me interesa, permite una cierta perspectiva, ver más lejos, distinguir la forma. Un

Las películas son como balizas que marcan el terreno emocional e intelectual para indicar cómo evitar el dolor.
John Cassavetes, cineasta estadounidense (1929-1989)



Alejandra Rojo

© Marjón Bartel, Paris

2. LAS NUEVAS OLAS

exiliado ha de saber aprovechar esto. Voy y vengo de Camboya como si se tratase de un ciclo natural. En mi estudio de París me siento como en una celda monacal, aprovecho para cargarme de energía. Camboya vive en plena sequía cultural.

A.R.: El exilio es un cambio de destino y ahí siempre hay algo que se desgarrar. Pero yo vi cómo asesinaban a la mitad de mi familia o la internaban en campos de concentración. Sólo hice un viaje de 15 días para, al llegar, descubrir lo que es bajar de categoría. En tu país eras alguien y, bruscamente, ya no eres nadie. En el fondo no es algo tan negativo. Dependes menos de tu medio social, ves las cosas desde un prisma más personal.

Comencé a hacer cine para que mi madre, que no fue a la escuela, pudiera leer en imágenes. Safi Faye, cineasta senegalés (1943-)

El hecho de no trabajar en el propio idioma crea un estilo a partir de una cierta falta de adecuación entre lo que se dice y el cómo se dice. Tienes conciencia de la diferencia, de que lo que aquí es de una manera allá sería de otra. Esa impresión de desdoblamiento, de doble vida, es uno de los gajes del oficio de emigrado. Pero mi condición de artista va más allá. Un filme, un cuadro, una música, son un país en sí. Cuando se tiene eso ya no se necesita un país.

El exilio no es vitalmente muy interesante, pero es apasionante en el plano cinematográfico. Crea la novedad, es una fuente de ficciones. Nuestro planeta recuerda ciertos relatos de ciencia-ficción en los que hay poblaciones intergalácticas que se mudan, que protagonizan grandes éxodos. Cuando me pongo a escribir, no me digo "voy a contar una historia de exilados" pero ahí están, vienen solas, de un lugar recóndito, inconsciente. No haces las películas que quieres, sino las que tienes que hacer.

A.S.: El exilio es siempre una desventaja. Pero el alejamiento permite que uno pose sobre su país, su pasado y su historia, una mirada un poco extranjera. Cuando uno habla de su tierra, titubea, va a tientas. Uno se siente frágil ante una situación que en todo momento puede escapársele. Tal vez se sienta más temura. Otras veces se opta por el silencio, por la libre interpretación.

¿Cuáles son sus vínculos con su país de origen?

R.P.: Acabo de rodar mi primera película en Francia, un documental sobre la comunidad camboyana. También filmé una vez en Malí.

Mis demás películas las hice en Camboya. Lo que me interesa es ir a vivir con la gente. En cierto modo, la película pasa a segundo plano. Aquí me siento cansado, tenso. Allá, las personas que pelean me transmiten su fuerza.

Los supervivientes siempre se sienten culpables. Para superar esa sensación extraña, necesito estar con los demás. La cámara me permite hacerlo, decir que tengo una palabra, una fantasía, un pensamiento, que realmente formo parte del mundo. El cine me ha ayudado a recuperar una cierta dignidad.

En Camboya ayudo también a formar a cineastas y técnicos, en colaboración con el Ministerio de Cultura.

En 10 años hemos constituido un buen equipo.

A.R.: No vuelvo a la Argentina con frecuencia. La última vez tuve la impresión de vivir en una colonia de Estados Unidos. En Francia no notas la velocidad con la que avanza la mundialización. Los países del Sur, en cambio, se están convirtiendo en colonias, en centros de vacaciones o campos militares del gran imperio estadounidense. Habría que hacer una película sobre el tema. Podría regresar a la Argentina para trabajar, sin más, pero hay algo de rechazo a la familia. Ser argentina no me parece algo tan extraordinario. Es muy difícil sentir una identidad cultural en ese país. Es una especie de patchwork reciente del que soy un buen ejemplo. Mi abuela materna era lituana y su marido un egipcio, cuya lengua era el yiddish. Mi abuelo paterno, católico español, se casó con una rusa alemana protestante.

A.S.: Suelo ir Malí y a Mauritania, por término medio dos veces al año, a menudo para hacer localizaciones. Se trata de un ir y venir. Cada viaje enriquece y transforma la historia; cada reparto da una nueva dirección a la película.

¿Tiene ganas de vivir en su país de origen?

R.P.: Muchas ganas. Pero en Camboya no existe una economía del cine. Es más fácil buscar dinero en Francia. Encuentro financiamiento aquí, aunque se trata de presupuestos modestos, a escala camboyana.

A.R.: Pienso que en América Latina hay algo en lo que vale la pena ahondar, pero aún no lo he descubierto. Algún día abordaré el asunto.

B.S.: Sé que algún día volveré. Estoy en Francia por razones económicas. Empiezo a ser conocido, a recibir propuestas interesantes de un productor o de una cadena de televisión, según los casos. Es muy difícil trabajar en nuestros países. Los cineastas están aislados. No hay dinero, ni industria nacional, ni escuela de cine. En África siempre ha habido esta escasez de producción y la situación va de mal en peor. Como máximo, en el continente, se hacen diez películas al año. No puede haber un campeón de esquí en un país donde no existe la nieve.

¿Cuáles son sus proyectos?

R.P.: Además de las obras de ficción y los documentales, tengo sobre todo el proyecto de crear un fondo audiovisual acerca del genocidio en Camboya. Dentro de 20 años, los testigos habrán desaparecido o sus recuerdos estarán deformados. Vivimos en una sociedad de la imagen. Si uno no fabrica sus propias imágenes, deja de existir. Tras haber sido saqueados económicamente, los países del Sur también perderán de eso.

A.R.: Trabajo en la historia de una mujer que se desdobra. Un robot que reemplaza a una mujer.

A.S.: Mi próxima película hablará del exilio. Voy intentar narrar la vida de candidatos a la emigración que esperan emprender viaje. Quisiera mostrar que el exilio es anterior al viaje mismo. Mi cine está ligado a mi vida; procuraré al mismo tiempo contar cómo llegué al cine. ■



John Vink/ Magnum, París

Rithy Pan

La técnica nunca ha sido enemiga del artista

¿Las nuevas tecnologías? Todos los realizadores pueden aprovecharlas, afirma el cineasta egipcio. El riesgo sería que perturbaran los circuitos de distribución.

YOUSRI NASRALLAH

CINEASTA EGIPCIO. SU ÚLTIMA PELÍCULA, *EL MEDINA* (LA CIUDAD), FUE PRESENTADA EN EL FESTIVAL DE LOCARNO (SUIZA) EN 1999.

He rodado mi cuarto y último largometraje, *El Medina*, en vídeo digital, en las calles del Cairo y en París. Era el primer cineasta egipcio que realizaba una ficción con esta nueva técnica. Después del cine sonoro, el color y la aparición de la televisión, muchos estiman que el vídeo digital es la cuarta revolución en la historia del cine. Ha encontrado propagandistas de talento, como Lars Von Trier y los cineastas daneses que adhieren a su manifiesto, *Dogma*. ¿Sus preceptos? Filmar con la cámara al hombro, sin iluminación artificial, lo más cerca posible de la realidad. La idea sólo podía nacer en un país rico, donde los artistas para estimular su creatividad tienen que imponerse límites. A nosotros nos basta con los que supone vivir bajo un régimen autoritario y de censura fuerte. Si dejé de lado la cámara de 35 mm, no fue por aplicar un dogma, sino, al contrario, por pragmatismo. Mi presupuesto no me dejaba otra posibilidad.

No hay imagen fácil

El pragmatismo consiste en primer lugar en no lamentarse por la película que uno habría podido rodar. ¡Hay que realizarla! Por todos los medios. Me fijó un solo límite: conservar mi independencia. En mi primer largometraje, *Sarikat Sayfeya* (*Robo de verano*) en 1988, quería confiar a una vedette del star system egipcio el papel de la mujer de un terrateniente, en los años cincuenta, que detestaba a Nasser. No quiso participar. Su público, decía, no se lo hubiera perdonado. Modificar mi guión, era perder mi independencia. Rodé entonces con no profesionales: una arquitecta, una guía turística, una periodista.

Trátese de actores aficionados o de vídeo digital, una vez aceptados los imperativos que no he elegido, debo resolver los problemas resultantes. Y eso me estimula. Ahí comienza la creación.

La técnica nunca ha sido enemiga del artista. Un pintor va a probar la gouache, el óleo, la aguada... El operador jefe y yo queríamos sacar el máximo partido de nuestra cámara. Contrariamente al filme de 35 mm, el vídeo no define la profundidad del campo: cerca o lejos, la imagen es nítida. Para volver a crear planos, relieve, tratamos de añadir el mayor número posible de colores pintando muros o eligiendo tonos vivos para los trajes. El estilo visual de la película tenía que estar en consonancia con una historia de personas que se espían de un balcón a otro.



Una escena de *Dancer in the Dark*, de Lars von Trier, filmada con cien cámaras digitales.

Cuando una nueva tecnología aparece, uno empieza por plantearse preguntas inadecuadas: el menor coste del vídeo, ¿va a convertir a la creación en algo banal? Está claro que la respuesta es negativa: la aparición del lápiz no uniformizó la creación literaria. Los realizadores jóvenes deben entender que no existen imágenes fáciles, sino sólo una manera más económica de abordar un problema. El temor a la estandarización a través de la técnica sigue siendo, sin embargo, una preocupación legítima. Con el vídeo digital ha surgido un efecto de moda: como las cámaras son ligeras, hay que correr y agitarse. Pero recuerden *La Grande Valse*, de Julien Duvivier: la cámara, del tamaño de un armario, se mueve con una ligereza increíble porque la película lo exige. De la misma manera una película de vídeo puede requerir planos fijos.

Si una inquietud despierta las nuevas tecnologías, es en cuanto a la distribución: se habla de enviar cine a las salas vía satélite. Para las grandes producciones, proyectadas en miles de cines, el procedimiento se justifica. Pero los gigantes de las telecomunicaciones tratan de asegurarse el monopolio de este mercado. ¿Qué ocurrirá entonces con las "pequeñas" películas de los países del Sur?

El imperio de las tecnologías siempre tiene ciertos límites. Durante mucho tiempo, la televisión nos aisló. A todos: espectadores, realizadores, guionistas. Veán las fichas técnicas de las películas de Fellini o Youssef Chahine en los años cincuenta. Los autores eran numerosos. La gente tenía ganas de conocerse, de hablar sobre la vida, sobre el cine. Era magnífico. Y por todas partes, hoy día, los cineastas jóvenes se asocian, trabajan juntos, combaten el aislamiento. Se manifiesta el mismo deseo. También en mi caso: para cada película, quisiera movilizar el mayor número posible de personas. ■



Manifestación de júbilo tras una ejecución junto a la prisión de Huntsville, Texas.

© Andrew Lichtenstein/Sigma, Paris

LIBERTADES

Urnas y pena de muerte

A pocas semanas de las elecciones presidenciales de Estados Unidos, la pena de muerte –condenada por la mayoría de los países democráticos– brilla por su ausencia de los debates. Una nueva generación de abolicionistas está aprendiendo a luchar contra un tema del que no se habla.

IVAN BRISCOE

PERIODISTA DEL CORREO DE LA UNESCO

Al final de una larga y difícil batalla jurídica, el 17 de enero de 1977 Gary Gilmore acabó saliéndose con la suya. Atado con cuerdas de nilón a una silla y con una diana blanca prendida en el pecho, el ladrón de poca monta y asesino enamorado tenía frente a sí el cañón de cinco rifles. Tras diez años de inactividad, el pelotón de ejecución de una cárcel de Utah envió al mundo un mensaje: la pena de muerte había vuelto a Estados Unidos.

La muerte de Gilmore –él la prefirió

a la cárcel– hizo época. Tras él, otras 663 personas han sido ejecutadas con inyecciones letales, descargas eléctricas o gases tóxicos. Lo que empezó a finales de los 70 como un goteo de muertes de infelices se ha convertido, 30 años más tarde, en un elemento más de la vida pública nacional, caracterizada por el silencio de los políticos estadounidenses y los llamamientos desesperados de la Unión Europea, Amnistía Internacional y otros baluartes occidentales de los derechos humanos

La diferencia entre Estados Unidos y el resto del mundo democrático –del cual los primeros se consideran líderes– es más marcada en lo que respecta a la pena de muerte que en cualquier otro tema de política nacional. Si bien Estados Unidos basa su política exterior en los “Estados malévolos”, sus verdugos trabajan a un ritmo comparable al de los de Irán e Irak (aunque muy por detrás de los del líder mundial, China); sus delegados en la Comisión de Derechos Humanos de la

ONU luchan contra una moratoria internacional sobre la pena de muerte: en abril de 1999 votaron contra la propuesta junto a otros 12 países, entre ellos Cuba, China, Pakistán y Sudán. En el otro campo, el de los abolicionistas de hecho o de derecho, están 108 Estados, (Turkmenistán y Ucrania fueron de los últimos en unirse).

Para la mayoría de los políticos estadounidenses de primera fila, la pena de muerte sólo tiene, como mucho, leves defectos administrativos. Los cuatro candidatos a presidente y vicepresidente en las próximas elecciones del 7 de noviembre están todos a favor de la pena de muerte—desde el demócrata Al Gore al republicano George Bush, quien en sus cinco años como gobernador de Texas concedió un solo indulto y autorizó 144 ejecuciones. Tras la última e innovadora ofensiva de los abolicionistas, el apoyo a la pena de muerte se ha reducido del 80% al 60%.

Los abolicionistas cambian de estrategia

“Yo lo llamo la bala de plata, como en *Lone Ranger* [serie de televisión estadounidense ambientada en el Oeste]”, explica Robert Bohm, profesor de criminología y experto en pena de muerte de la Universidad de Central Florida. “En Estados Unidos, un gran número de personas que temen la criminalidad, ya sea de forma racional o no, esperan que todo se solucione con una bala de plata; la pena de muerte es la bala perfecta.”

Numerosos argumentos, utilizados anteriormente por filósofos tan respetados como Tomás de Aquino o Jean-Jacques Rousseau, han logrado convertir la pena de muerte en el símbolo de la justicia pura y dura. A pesar de que manejan datos no comprobados, los defensores de la pena capital en Estados Unidos sostienen que el sistema es barato y disuasivo e impide que jueces supuestamente “liberales” pongan en la calle a asesinos que suponen un peligro para la sociedad—una práctica que, según Dudley Sharp, del proyecto Justice For All (Justicia Para Todos), se ha saldado con 10.000 asesinatos desde 1971. Por encima de todo, la pena de muerte es considerada la única solución por una sociedad harta de crímenes odiosos. Como escribió Rousseau, “al matar a un criminal, no destruimos a un ciudadano, sino a un enemigo”.

Frente a esta actitud, los abolicionistas han cambiado de estrategia. Asociaciones como el Death Penalty Information Centre (Centro de Información sobre la Pena de Muerte), se apoyan en la prensa para lanzar su mensaje: ya no se trata de salvar a toda costa la vida de asesinos en serie o de inadaptados, sino de destacar las injusticias vinculadas a la aplicación de la pena capital subrayando la desigualdad racial.

Según el director del centro, Richard Dieter, esta estrategia tiene como objetivo conquistar a las numerosas personas que apoyan la pena de muerte sin gran convicción ni pasión. “Hay demasiados problemas vinculados a la pena capital—ejecución de inocentes, oposición internacional, injusticia, problemas raciales—y esa práctica se justifica cada vez menos”, afirma Dieter. Para su satisfacción, en enero, el gobernador republicano de Illinois (antes ferviente partidario de la pena de muerte) abolió la pena capital alegando que existía un riesgo real de ejecutar a inocentes.

Miguel Angel Martínez es uno de los casi 3.600 presos cuya vida está en peligro. En 1992, un tribunal de Texas declaró culpable al futuro cadete de la Air Force del asesinato de tres hombres en un ataque con arma blanca—en el que, insiste su nuevo abogado, su papel fue sólo secundario. Fue condenado a muerte con 17 años, es decir cuatro antes de poder beber cerveza legalmente.

En sus textos sobre lo que denomina el “infierno creado por los hombres” de la cárcel Terrell Unit de Texas, Martínez ve con esperanza la nueva campaña de abolición. Pero el corredor de la muerte ha destruido todas sus creencias. Considera la religión un “recipiente vacío” y la sociedad un lugar de odio: “los individuos suelen aceptar el castigo aún cuando existen otras opciones... Todos somos un poco sádicos y masoquistas”.

Para la mayoría de los políticos estadounidenses de primera fila, la pena de muerte sólo tiene, como mucho, leves defectos administrativos.

El concepto de crueldad innecesaria es precisamente lo que, fuera de Estados Unidos, lleva a numerosas personas a condenar la pena de muerte. Sin embargo, en muchos países que hoy día reniegan de esta práctica hubo épocas en las que la guillotina, la soga y los verdugos eran moneda corriente. La legislación británica—con gran repercusión en sus colonias—recurría abundantemente a la pena capital. En el siglo XVIII en Inglaterra, por ejemplo, un total de 222 crímenes, incluidos el robo de una conejera o la tala de un árbol, fueron castigados con la muerte. Las ejecuciones públicas congregaban multitudes. En 1807, 40.000 personas asistieron en Londres al ahorcamiento de un asesino famoso, al que luego siguió un alboroto en el que murieron cien personas.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la codificación de los derechos humanos, numerosos países renunciaron a dar la muerte. Estados Unidos no fue uno de ellos. En los diez años que precedieron la ejecución de Gilmore, los tribunales y los estados, aprovechando un receso provisional de la popularidad de la pena de muerte, descartaron el uso de lo que un Tribunal Supremo llamó la “maquinaria de la muerte” en vez de desmantelarla totalmente. Es más, cuando, en 1972, en la sentencia del caso Furman contra Georgia el Tribunal Supremo tachó la pena capital de “cruel e inusual”, los legisladores de los estados del Sur, furiosos, tuvieron que enmendar sus estatutos para acatar ese principio. Con el importante aumento de la tasa de criminalidad durante la recesión de los 70, la legislación de varios estados contempló de nuevo la pena de muerte. Hoy día, unos 38 estados la aplican y aproximadamente el 3% de los asesinos presos acaba en el corredor de la muerte.

Castigar la muerte con muerte

El apoyo a la pena capital—especialmente fuerte en ocho estados del Sur, donde se han dado el 90% de las ejecuciones más recientes—se basa en un sentido muy arraigado de la venganza como justicia. Cuando Alan Wolfe, profesor de política de la Universidad de Boston, viajó a Texas para recoger opiniones sobre la ejecución de Karla Faye Tucker, en 1998, quedó asombrado por las respuestas: en vez de sentir compasión por la risueña condenada, arrepentida de su crimen y a quien Dios se le había “aparecido”, la mayoría de la gente pensaba que merecía la muerte por haber asesinado a un antiguo novio a golpes de zapapico.

“Descubrí que la gente tiene una visión simple y elemental de la sociedad. Algo que no tiene nada que ver con la política ni la religión y que está vinculado a una percepción inherente de la justicia”, apunta Wolfe. “Hay que crear una especie de equilibrio a través del castigo de los pecados: una vida truncada requiere otra vida truncada.”

Los partidarios de la pena de muerte—y especialmente los familiares de las víctimas—carecen de compasión por los asesinos y piensan que no merecen sino ser castigados. El primer familiar autorizado a asistir a la ejecución de un asesino, tras la aprobación de una nueva ley en Texas en 1996, recuerda: “me hubiera gustado que se le humillara. Tenían que haberlo traído frente a nosotros y atarlo ahí mismo”. Y programas de radio emitidos en todo el país reciben llamadas pidiendo que se “fría” a los asesinos para que se “encuentren con Hitler”.

La ironía radica en que este sentido atávico de la justicia está en contradicción con otras peculiaridades de la cultura estadounidense. Los principios cristianos que la mayoría de la población dice respetar suelen destacar la importancia del perdón. La televisión popular ha convertido en terapia la confesión de los pecados y el empezar desde cero en el pan de cada día. Pero el asesinato y su castigo, sobre todo en los estados del Sur, siguen regidos por la ley del “ojo por ojo, diente por diente”. En las últimas dos décadas, esta filosofía primaria de la venganza ha ganado popularidad, al tiempo que un vertiginoso aumento de los crímenes violentos –medio millón de asesinatos con una media actual de 17.000 por año– ensangrentaba los medios de comunicación. Hoy día, la defensa de la pena de

federalismo de la pena de muerte (confinada a los crímenes locales) y la ausencia de propuestas como el control del uso de armas o programas contra la pobreza, desechados por su coste y la presión de ciertos grupos, han impedido todo debate significativo. Pero lo que más ha impulsado a los políticos a dar la razón a los electores es lo que los expertos llaman la naturaleza frenética de la democracia estadounidense (partidos políticos débiles, constantes elecciones y excesiva sensibilidad frente a los sondeos de opinión).

Recordemos las desventuras de Michael Dukakis, candidato demócrata a la presidencia en 1988. Insistió repetidamente en su oposición a la pena de muerte cuando se le preguntaba cómo reaccionaría si su mujer e hijos fueran asesinados. Se le acabó reprochando su

centro de Dieter tiene una lista de 87 casos de condenados a muerte posteriormente indultados. Además, por primera vez se llevan a cabo pruebas de ADN que permitan confirmar científicamente que algún inocente ha sido ejecutado.

Los motivos raciales inherentes a la pena de muerte constituyen otro punto fuerte de los abolicionistas. Aunque el porcentaje de asesinatos negros no es mayoritario en el corredor de la muerte, las estadísticas demuestran que la pena capital se impone en más del 80% de los casos cuando la víctima era blanca. En Georgia, señala Mears, sólo uno de los 159 abogados de distrito es negro. Según Bohm, numerosos abolicionistas consideran que la pena de muerte no es más que “una nueva forma de control social que sustituye a la esclavitud”.

Prejuicios raciales

En el caso de Martínez, los prejuicios (es de origen hispano), la pobreza y el hecho de que el padre de uno de sus cómplices era juez se unieron para vedarle cualquier posibilidad de clemencia. Es más, su historia acumula las iniquidades: su juicio sólo duró cinco días, sus supuestos cómplices están libres y gran parte de los empleados de su abogado de distrito fueron despedidos por haber aceptado sobornos. Recuerda su juicio como “una partida de ajedrez en la que un jugador juega muy bien y el otro está aprendiendo a mover las piezas”.

Los abolicionistas esperan que su caso, entre otros, desemboque en una moratoria, ya que la “bala de plata” está empañada por defectos de procedimiento. Los escépticos señalan que la maquinaria de la muerte puede ser reparada con toques más suaves y “justos”. Pero una cosa está clara: si la pena capital desaparece, no será debido a una revolución ética. Como apunta Wolfe, “dejando de lado las razones morales, creo que los estadounidenses no se opondrían a que la aplicación de la pena de muerte desapareciera o se hiciera menos frecuente”. ■



Manifestación contra la pena de muerte en Houston, Texas.

© Hovell/Liaison/Gamma, Paris

muerte se basa en el concepto de víctima, tanto en el juicio mismo, cuando comparecen los familiares afligidos, como en la retórica de los políticos. Dieter lamenta “un debate que no va más allá del estar a favor o en contra de la pena de muerte, lo que equivale a que te pregunten si estás a favor de los criminales o de las víctimas”.

En el pasado, la opinión pública de países como Inglaterra o Francia era similar. A pesar de la gran popularidad de la pena capital, los líderes políticos decidieron abolirla. Sus homólogos estadounidenses no han sido capaces o no han querido seguir su ejemplo. La generación vinculada a la era de los derechos humanos –la de los Kennedy o Martin Luther King– podría haberlo conseguido, pero sus líderes murieron jóvenes. El

debilidad frente al crimen. Los demás políticos entendieron que les convenía apoyar la pena capital. A su vez, los fiscales de distrito acostumbran a abordar la cuestión. “Es la mejor manera de aparecer en la televisión y los periódicos,” afirma Michael Mears, del Georgia Indigent Defense Council (Consejo de Defensa de los Indigentes de Georgia). “Actúa sobre el público como un placebo, como cuando le damos a un paciente un terrón de azúcar a modo de pastilla.”

Dado que las víctimas reciben el apoyo incondicional del público y los políticos se muestran incapaces de renunciar a todo lo que pueda favorecer su popularidad, los nuevos abolicionistas han sabido elegir la estrategia adecuada. Parecen haber convencido a la opinión de que se han cometido errores judiciales. El

MÁS INFORMACIÓN

- www.miguelangelmartinez.com
Sitio web de Miguel Angel Martínez
- www.knoware.nl/users/annegr/deadman/talking.htm
Artículos de Dean Carter, residente del corredor de la muerte
- www.prodeathpenalty.com
Sitio web a favor de la pena de muerte
- www.deathpenaltyinfo.org
Death Penalty Information Centre

La danza cambia África

Para el coreógrafo e investigador de Côte d'Ivoire Alphonse Tiérou, la danza, elemento esencial de la cultura africana, constituye un factor de desarrollo económico y social.

ENTREVISTA REALIZADA POR
JASMINA SOPOVA

PERIODISTA DEL CORREO DE LA UNESCO.

Su última obra se titula *Si la danse bouge, l'Afrique bougera*. (Si la danza cambia, África cambiará) ¿Qué quiere decir con esa frase?

Que el desarrollo económico de un país no depende sólo del capital y del trabajo, como sostienen los economistas y la tradición liberal. La cultura es igualmente decisiva. En *La société de confiance* (La sociedad de la confianza. Ed. Andrés Bello) libro publicado en 1995, el académico francés Alain Peyrefitte explicaba justamente que las grandes teorías que estiman que el eje del desarrollo reside en los recursos económicos (materias primas, capitales, mano de obra, producción, inversión, tasa de crecimiento...) se habían quedado desfasadas. Según él, los factores de orden cultural, relegados a la categoría de "pequeños satélites", debían ser considerados como el motor esencial del progreso.

En efecto, los elementos intangibles e inmateriales de la cultura condicionan las mentalidades. Por eso pueden ser una auténtica locomotora para la sociedad. Si eso no se tiene en cuenta, si no se les sitúa en el centro del problema del desarrollo, corren el riesgo de transformarse en obstáculos insuperables.

¿Cuáles son los factores culturales que pueden representar obstáculos al desarrollo de África?

Los tabúes, la superstición, la poligamia, el tribalismo... Una mujer, ¿cómo puede realizarse si está obligada constantemente a luchar contra rivales para conservar el afecto de su marido? ¿Cómo puede uno criar adecuadamente a sus hijos si tiene que someterse a la voluntad de los mayores? ¿Cómo lograr

la distancia necesaria y reflexionar con serenidad cuando la costumbre obliga a diez o veinte personas a vivir bajo el mismo techo? Esta práctica constituye a mi juicio un abuso de los valores tradicionales de fraternidad y generosidad, pues frena todo proyecto individual. No es posible ahorrar dinero ni hacer planes personales pues prevalecen las exigencias del grupo. Esta percepción "gregaria" del hombre, arraigada en la cultura tradicional, no concibe la existencia del individuo al margen de la comunidad cuando, justamente, la fuente del progreso es la individualidad.

Pero de todos estos problemas, el más grave es la dimensión y extensión que ha adquirido el complejo de inferioridad. Genera una cultura del subsidio en detrimento de una cultura de la responsabilidad. Este depender de la asistencia

exterior paraliza y asfixia a todo un continente y destruye las bases del vínculo social. Estoy convencido de que la causa primordial del subdesarrollo de África es la falta de confianza de los africanos en sí mismos.

¿Qué quiere decir?

El africano no confía en el africano. Basta ser blanco para disfrutar de mayor consideración y mayores medios que un negro. Voy a dar un ejemplo personal. En 1987, durante una gira de conferencias en África negra, fui detenido en un país y llevado ante el ministro de la Juventud, Deportes, Cultura e Investigación Científica, que había considerado sospechoso mi discurso sobre la cultura africana. Al cabo de un interrogatorio interminable, un blanco entró en el despacho. Intervino en mi favor. El ministro cambió de tono inmediatamente. Con unos pocos telefonazos, ►

Un pionero de la teoría sobre la coreografía africana

Pertenciente a una de las grandes "familias" herederas de las llamadas máscaras de sabiduría del Oeste africano, el coreógrafo e investigador independiente Alphonse Tiérou, 43 años, muy pronto conoció el entorno de los grandes jefes tradicionales y de los altos dignatarios. Tras una formación clásica en dialéctica y retórica africana, realizó estudios en el Instituto de Artes de Abidján, capital de Côte d'Ivoire, su país natal.

Su primer libro, *Le Nom africain ou langage des traditions*, publicado en 1977, está dedicado a la civilización oral. Un año más tarde, apareció su obra sobre las máscaras africanas, *Vérité première du second visage africain*. En 1983 publicó *La Danse africaine c'est la vie*, seguido de su principal obra sobre la coreografía tradicional, *Doplé: loi éternelle de la danse africaine*, de la que ha habido tres ediciones desde 1989. Su primera novela, *Ségoulédé*, apareció en 1992. Su nuevo libro para la misma editorial parisiense, *Maison neuve et Larose*, se titulará *Si la danse bouge, l'Afrique bougera*.

Alphonse Tiérou es también autor de una exposición itinerante presentada en junio de 2000 en el Museo del Hombre en París: "De la danza a la escultura: una mirada diferente en la estética africana."

Actualmente dirige el Centro Doplé de recursos, pedagogía e investigación sobre la creación africana, en París. Para más información, llamar al (33 1) 44 73 42 01.



Nelson Mandela bailando en la octava asamblea del Consejo Mundial de Iglesias, celebrada en diciembre de 1998.

© Howard Burdett/Reuters/Max PPP, París

me abrió las puertas de todos los medios de información y puso a mi disposición la más hermosa sala de conferencias de la capital, la del único partido político de su país. Situaciones semejantes se producen todos los días en nuestros países.

Ese complejo de inferioridad se observa también en la relación con la danza tradicional. Ocurre que artistas africanos que han adquirido un barniz de formación en danza occidental rápidamente empiezan a denigrar sus raíces. De la misma manera, muchos intelectuales africanos, en vez de hacer su propio análisis, se contentan con repetir lo que dicen y escriben acerca de nuestra cultura ciertos pseudoespecialistas extranjeros. El discurso de estos últimos tiende a encerrar la danza africana en un *ghetto* y a negar al continente el derecho a la evolución, a la modernización: ven Africa como un museo viviente de las tradiciones del pasado.

¿Puede la danza cambiar esta mentalidad?

Estoy convencido de ello. Es sabido que el acto creador es fundamental para la emancipación del individuo. Pero lo es más en el contexto africano, en el que la individualidad, fuente del progreso, a menudo es aplastada por la presión de la conformidad con el grupo.

En ese plano puede intervenir la danza como factor de desarrollo. Es capaz de arrancar las raíces muertas, de destruir las causas del mal, profundamente arraigadas en el subconsciente humano, de dar al individuo la posibilidad de

reconciliarse consigo mismo, de realizarse. Es así como puede ayudar a que la sociedad cambie. Pues sólo una sociedad constituida por individuos libres y seguros de sí mismos puede encontrar soluciones adecuadas a sus dificultades.

Elemento esencial de la cultura africana, la danza moviliza una suma considerable de energía que habría que encauzar mejor. En Africa, todo el mundo

Desde que la danza africana se ha difundido a través del mundo, ha hecho más por el acercamiento entre la juventud del Norte y del Sur que todas las políticas, por buenas y generosas que sean.

baila: los faraones, los reyes y las reinas, los santos, los sacerdotes, las mujeres embarazadas, los bebés, los ancianos, los jueces, los generales, los jefes de Estado... ¡Acuérdese de Mandela!

Los poderes públicos en Africa deberían tener más en cuenta el aspecto emancipador de la danza y dar, tanto a los creadores como a los investigadores, medios para proseguir su misión con mayor eficacia. No deben olvidar que el mero hecho de interrogarnos sobre nuestros bailes, que condicionan toda nuestra existencia, es un gran paso en la propia

autoestima para liberarnos de complejos, mostrarnos equilibrados y confiados en nuestras posibilidades y en las de todos los africanos.

¿Cómo contribuye la danza africana a estrechar lazos con el mundo?

La creación coreográfica es un producto cultural "exportable". Programada en gran escala, podría convertirse en un arma para la modernidad africana. Desde que la danza africana se ha difundido a través del mundo, ha hecho más por el acercamiento entre la juventud del Norte y del Sur que todas las políticas, por buenas y generosas que sean. La danza sigue siendo el camino más corto entre un ser humano y otro. Es pasión y seducción. En tiempos de la colonización, los occidentales lo habían entendido perfectamente y evitaban bailar con los aborígenes.

En estos últimos decenios, gracias a la diáspora africana y a los múltiples cursos de baile organizados en todas partes, la tendencia se ha invertido. Se han creado verdaderos intercambios, se han trabado amistades sinceras y profundas, en un clima de confianza, dignidad y respeto.

El creciente interés por la danza africana exige una respuesta adecuada de parte de sus depositarios, a fin de que la oferta se desarrolle con tanta rapidez como la demanda. Pues, retomando la fórmula del filósofo francés Albert Jacquard, en la pista de baile, "el único combate que vale no es superar a los demás, sino superarse gracias a los demás". ■

La danza cambia África

DIME CÓMO BAILAS Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

ALPHONSE TIÉROU

DIRECTOR DEL CENTRO DOOPLÉ DE RECURSOS, PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN SOBRE LA EDUCACIÓN AFRICANA, PARÍS.

En África la danza y la economía están intrínsecamente ligadas:

las raíces del dooplé, primero de los diez movimientos esenciales de la danza africana, provienen del ir y venir de la mano del mortero.

El gran poeta y presidente senegalés Léopold Sédar Senghor decía que al emplear la palabra "paso" los europeos hacían de la danza algo abstracto "para sacar al hombre de la tierra y proyectarlo hacia el cielo". Los africanos prefieren la expresión "movimiento de base", pues lleva implícita la adhesión del bailarín a la tierra. Una frase famosa del mismo poeta expresa perfectamente esta simbiosis entre el ser humano y la tierra: "Somos los hombres de la danza cuyos pies recuperan su vigor golpeando el suelo duro."

El primero de los diez movimientos de base, que he podido observar en todas las regiones y en los distintos pueblos africanos, es el *dooplé*. Es una palabra compuesta, tomada del ueulú, lenguaje secreto de las *glaé* del pueblo weon, que vive en el Oeste de Côte d'Ivoire. *Gla* (singular de *glaé*) designa la máscara, en el sentido africano del término, o sea que comprende tanto el traje y los accesorios como al hombre que la lleva. Elegí la lengua de esta comunidad de máscaras de sabiduría pues es sagrada, espiritual, divina y, por consiguiente, no pertenece a ningún pueblo en particular. Además, los weon (conocidos también con el nombre de *gueré*) son depositarios de la única oración de las *glaé*, cuyo contenido expresa claramente los aspectos a la vez espirituales, técnicos y estructurales de la danza.

En ueulu, *doo* significa mortero y *plé*, la mano de éste. Se trata de utensilios de cocina comunes a todo el continente africano, que ocupan un lugar destacado en la vida diaria. Los gestos de una persona que maja constituyen el fundamento de la danza africana. Por un lado, el contacto de la mano con el mortero produce sonidos,

percusiones, una cadencia, un ritmo, en suma, una música. Por otro, el vaivén del *plé* en el *doo*, lo pone en movimiento, lo hace temblar, vibrar, menearse... bailar, en definitiva. Así, el *doo* se convierte en instrumento musical, el *plé*, en objeto que baila y la persona que maja, en compositor.

La danza transmite nuestra visión del mundo y condiciona toda nuestra existencia. Todos sus movimientos básicos arrastran una fuerte carga simbólica. Expresan la relación del hombre con la Tierra, con Dios, con la comunidad de los vivos, con la de los muertos... Por lo demás, cada gesto tiene un significado preciso: bailar agachado, con los brazos cruzados sobre el plexo es un símbolo de elevada iniciación; dar pataditas en el suelo permaneciendo en su sitio es la expresión de un enorme júbilo; golpearse mutuamente frente contra frente es un acto de comunión... Lenguaje codificado, la danza permite así entablar un diálogo entre los

La danza transmite nuestra visión del mundo y condiciona toda nuestra existencia. Todos sus movimientos básicos arrastran una fuerte carga simbólica.

bailarines y los espectadores, que conocen el simbolismo que encierra. Ello explica que no pueda calificarse con criterios occidentales, como ha sucedido a menudo. Por ejemplo, en la danza africana presentar las dos manos abiertas es un signo de honradez, de conciencia tranquila y de hospitalidad. En la danza contemporánea, ese mismo gesto simboliza la densidad física del aire que el artista aprehende o rechaza con sus manos. Unir las manos palma contra palma es un signo de oración en el mundo cristiano. Para el africano, es una forma de concentrar todas las energías de su cuerpo, ya que la mano derecha tiene una polaridad negativa y la izquierda, una polaridad positiva.

El simbolismo de los gestos arranca de un contexto ético, estético y social, que no es posible ignorar si se quiere captar el sentido profundo de la danza africana. Y, con mayor razón, si se quiere juzgarla. ■



El bailarín en dooplé está de pie, con las rodillas dobladas, los pies paralelos firmemente puestos en el suelo, separados por una distancia igual a la existente entre los hombros. Ligeramente inclinado hacia adelante y con los puños cerrados, su imagen recuerda a la de una persona que maneja el mortero.



© Mark Edwards/Still Pictures, Londres

© Documentación de Alphonse Tiérou, París

Desaparición digital

En la era de Internet, miles de páginas nacen y mueren cada día ¿Cómo conservar el inmenso patrimonio digital mundial? Archiveros y bibliotecarios ensayan nuevos métodos.

**SARA GOULD
MARIE-THERÈSE VARLAMOFF**

RESPECTIVAMENTE, ENCARGADA DEL PROGRAMA PARA EL ACCESO UNIVERSAL A LAS PUBLICACIONES DE LA IFLA (FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ASOCIACIONES DE BIBLIOTECARIOS Y BIBLIOTECAS) Y DIRECTORA DE PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA, PARÍS.

Los pasos tambaleantes de Neil Armstrong en la luna están grabados en la memoria de al menos una generación. Sin embargo, 30 años después, la mayor parte de los datos relacionados con aquella misión se ha perdido. Al parecer, a la Nasa no se le ocurrió conservar el equipamiento y el software necesarios para leerlos. Si la plaga de la obsolescencia tecnológica puede causar tal pérdida a la agencia espacial más importante del mundo, es fácil entender el reto que supone para las bibliotecas nacionales preservar el patrimonio mundial digital.

Hace tan sólo unos años, los archiveros veían las nuevas tecnologías digitales como un regalo de los dioses. Con la popularización de Internet y del correo electrónico, no faltó quien profetizara la desaparición de las obras impresas. Las bibliotecas que se lo podían permitir empezaron a digitalizar sus preciosas colecciones. En vez de someterlas al deterioro infligido por los eruditos en su búsqueda incesante de información (páginas desgastadas, lomos estropeados), grabaron sus principales obras en CD-ROM consultables en unos minutos. En un abrir y cerrar de ojos, las bibliotecas mejoraban de forma significativa el acceso a sus colecciones.

Sin embargo, es posible que al digitalizar a diestro y siniestro se hayan destruido recursos valiosos. Al carecer de una estrategia coordinada, algunas organizaciones hermanas hicieron copias digitales de los mismos materiales cuando, con un poco de orden, podrían haber ofrecido una selección más amplia.

Algunos, convertidos al culto de las nuevas tecnologías, han pecado de exceso de celo al seleccionar —por no decir tirar— documentos antiguos, como los periódicos. Finalmente, algunas de las instituciones más prestigiosas, tras exhibir orgullosamente lo mejor de sus colecciones en la Red, están empezando a ver la otra cara de la moneda. Las versiones digitales incitan al gran público a conocer la obra en sí, físicamente, y eso significa que documentos como la Constitución corren peligro al querer ser consultados por muchas personas.

Resulta irónico que, en la lucha por constituir y preservar archivos, la digitalización no sea la supuesta salvadora. En efecto, la tecnología es tan nueva que no se sabe cuál es la longevidad de, por ejemplo, un CD-ROM. Un riesgo más inmediato es la velocidad del progreso tecnológico. “El gran creador se convierte en gran destructor”, advierte Stewart Brand, futurólogo estadounidense. Podemos leer manuscritos de más de mil años pero hemos perdido ya algunos materiales que no cumplieron los 20.

Este es el caso de los primeros disquetes. Es prácticamente imposible encontrar las macizas máquinas, las piezas de recambio, el software y los técnicos especializados que requieren. Hoy día, el software capaz de leer las versiones anteriores suele estar limitado a una o dos generaciones; es insuficiente ya que el ciclo de vida medio del material no supera los 18 meses. En un estudio realizado en 1998, el Research Libraries Group estadounidense descubrió que la obsolescencia impedía a casi la mitad de sus instituciones miembros (15 de cada 36) acceder a parte de sus datos digitales. A la

espera de una solución a largo plazo, los archiveros siguen dependiendo de una auténtica reliquia para permitir la consulta de las colecciones dañadas en soporte de papel: el microfilme. Sin embargo, este recurso tradicional no resuelve el problema que supone la nueva generación de documentos 100% digitales, aquéllos totalmente creados en el ordenador, como los sitios web y los boletines electrónicos.

Consideremos el caso de los documentos continuamente actualizados en la Red. ¿Se deben preservar todos los borradores o sólo la versión final? Los manuscritos de las grandes obras literarias son auténticos tesoros para los eruditos

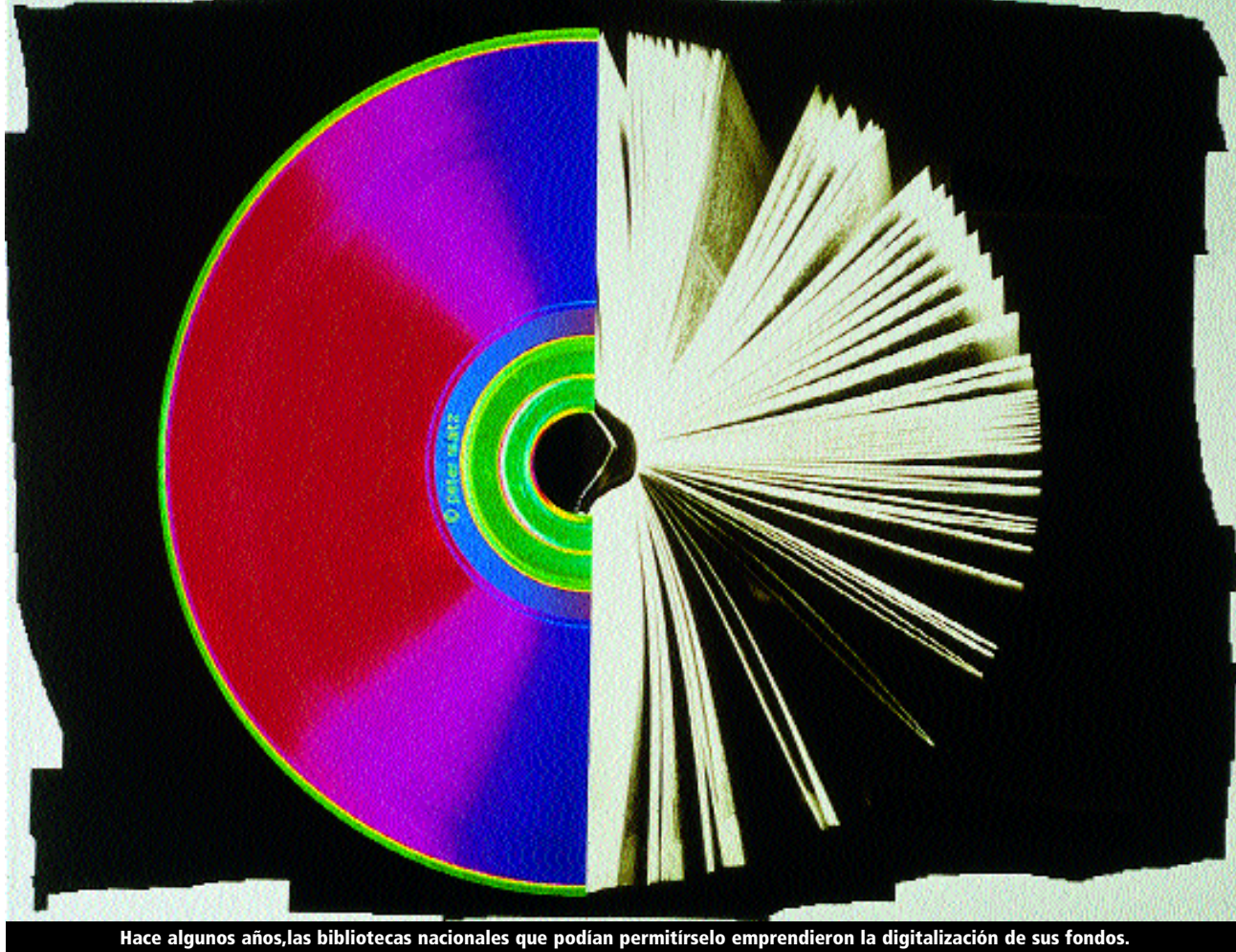
En un futuro próximo, los estudios de historia de la literatura se verán frustrados si todo el material disponible se limita a un disquete con una versión final “perfecta” sin borradores, dudas, notas, dibujos o garabatos.

Por ejemplo, la magnífica letra de Victor Hugo y los impresionantes dibujos con los que llenó los márgenes de su papel azul pálido favorito tienen un gran valor histórico. En un futuro próximo, los estudios de historia de la literatura se

verán frustrados si todo el material disponible se limita a un disquete con una versión final “perfecta” sin borradores, dudas, notas, dibujos o garabatos.

Lo mismo pasa con el correo electrónico. Hace un siglo, los escritores famosos comunicaron sus movimientos, descubrimientos y emociones a sus amigos y familiares en unas cartas que a menudo han sido preservadas como parte de nuestro patrimonio cultural, permitiendo situar las obras literarias en el contexto de la vida y el pensamiento de su autor. El almacenamiento de e-mails se considera cada vez más como una carga para el sistema informático. ¿Los ordenadores van pues a impedir que se conserve la memoria de los genios literarios actuales?

Otro ejemplo es el de los numerosos



Hace algunos años, las bibliotecas nacionales que podían permitírselo emprendieron la digitalización de sus fondos.

© Peter Maltzoff, Paris

enlaces de las publicaciones electrónicas. La euforia que invade al internauta cuando navega por la Red se convierte en angustia cuando se trata de preservar ese mar de informaciones.

Las bibliotecas nacionales están probando dos enfoques diferentes. Debido al extraordinario volumen de material almacenado en el web, los archiveros australianos se están convirtiendo en “seleccionadores” que examinan y escogen los materiales destinados a un registro electrónico nacional. Para ser elegido, un documento debe tratar del país o ser particularmente relevante para los intereses del mismo. También puede ser obra de un australiano considerado una eminencia en un tema de importancia internacional. Si bien este enfoque parece ser el más práctico, puede resultar demasiado selectivo. Cuando en 1810 Napoleón saqueó los archivos del Vaticano y los envió a París, los franceses sólo salvaron los documentos con un interés inmediato y evidente. El segundo enfoque consiste en salvar el dominio electrónico entero de un país. Suecia, en colaboración con otros países nórdicos, ha iniciado este ambicioso proyecto. Gracias, en gran parte, a un robot que toma “fotos instantáneas” de la red, el registro electrónico central sueco ya dispone de más de 58.000 elementos —desde publicaciones on-line hasta actas de conferencias. Ambos

enfoques plantean dos problemas: el coste y los conflictos sobre propiedad intelectual. En algunos países, los editores deben entregar una copia de cada nueva publicación a las bibliotecas nacionales. Sin embargo, esta normativa no siempre es aplicable en el ámbito electrónico. Si bien algunos editores entregan de forma voluntaria una copia de obras “móviles”, como los CD-ROM, las obras efímeras como los boletines electrónicos son prácticamente intocables por motivos legales. Al suscribirse a un boletín, las bibliotecas o los particulares no compran realmente una “copia”, sino un derecho de acceder al material. ¿Están autorizados a ofrecer este acceso al público? ¿Qué pasa si una biblioteca cancela una suscripción? No siempre están autorizadas a publicar u ofrecer un acceso público a ediciones antiguas por las que pagaron. Tanto las bibliotecas nacionales como los editores se ven abocados por motivos financieros a allanar diferencias, asociarse y crear nuevas prácticas. Los editores no quieren asumir la responsabilidad de la preservación pero, a la vez, no pueden permitir que sus colecciones se vuelvan obsoletas.

Por su parte, a los archiveros les cuesta más caro adquirir una publicación electrónica que una tradicional. Por ejemplo, la biblioteca nacional de Australia estima que una persona necesita un día de trabajo completo para lograr la primera

versión de una publicación en línea, es decir, cinco veces más que en el caso de una obra impresa. Según un estudio de la British Library, resulta aproximadamente 20 veces más caro preservar una publicación digital durante 25 años que una edición impresa.

Una gran parte de los costes se dedica a “refrescar” los documentos digitales. Cada cinco o diez años, las colecciones electrónicas deben “migrar”, según la jerga de los archiveros, hacia una configuración informática actualizada. Lamentablemente, dicha “migración” conlleva riesgos. Los formatos y la presentación pueden cambiar y algunas secciones desaparecer. ¿Es realmente importante que el aspecto y el estilo de un sitio web cambien si el contenido se mantiene?

Para algunos archiveros, la “migración” no es más que una solución provisional en espera de que se pueda realizar la “emulación”, en la que una combinación de software y equipamiento conseguirá imitar el comportamiento de plataformas y sistemas operativos obsoletos. En definitiva, se trata de desarrollar una especie de mini-archivo para “recordar” a los ordenadores su pasado. Sin embargo, las maravillas tecnológicas sólo son una parte de la solución para preservar los documentos digitales, que sigue necesitando, sobre todo, de una mejor relación entre bibliotecarios y editores. ■

Tuenjai Deetes:

“El materialismo socava la identidad cultural”



Tuenjai Deetes (a la izquierda), en la región de Chiang Rai.

© White House Photo / Washington

Con voluntad férrea y ánimo sereno, esta activista prosigue el combate por la preservación del patrimonio cultural y del medio ambiente que libra desde hace 25 años con las tribus de las montañas de Tailandia.

A comienzos de los años setenta, cuando numerosos tailandeses estimaban que las tribus de las montañas del Norte¹ constituían un peligro para la seguridad del país, usted empezó a trabajar con ellas. ¿Por qué?

Yo era estudiante en Bangkok y oía todo tipo de historias sobre las tribus. Se las acusaba de tráfico de drogas, de prostitución y de incendiar bosques para transformarlos en tierras cultivables. Algunas de ellas habían huido de los conflictos étnicos de los países vecinos, Birmania, Lao, China y Camboya. Quise enterarme por mí misma de la situación y me incorporé a un programa de enseñanza de la lengua tai a cargo de voluntarios. Vi enseguida que esas acusaciones carecían de fundamento.

Primero pasé una temporada con los lizu, en la provincia de Chiang Rai. Nacida en Bangkok, yo era una joven de la ciudad que jamás había escalado una montaña. Nunca olvidaré lo grato que resulta, tras trepar horas por los senderos, encontrarse en una aldea apacible en medio de la inmensidad del bosque.

Descubrí asombrada que la gente de la montaña llevaba una existencia simple y tradicional, en armonía con el entorno. No entendía su idioma, pero sabía, sentía que su corazón era puro. Su espíritu fue una inspiración para mí. Quise entender y compartir su filosofía, su manera de vivir que permite a los mayores transmitir su saber a los jóvenes.

El jefe de la primera aldea donde residí se portó conmigo como un padre. Me invitó a quedarme allí y me propuso construirme una choza, a cambio de lecciones de tai a los niños y a los adultos. A causa de su aislamiento, eran muy pocos los lizu que hablaban tai. Llegamos a un acuerdo: hasta que dominaran el idioma, yo les serviría de intermediaria con las demás tribus, con el gobierno y con la sociedad en general.



© Barry Lewis/Newsweek/Rapho, Paris

Cerca de la frontera de Myanmar, los Akhas emplean la técnica de la chamicera.

¿Qué problemas tenían estas tribus?

Casi la mitad no tenía la nacionalidad tailandesa, aunque sus miembros vivieran en el país desde varias generaciones. Así sucedía con los lizu, por ejemplo. En consecuencia, carecían de todo derecho legal sobre las tierras que cultivaban. A causa de la deforestación, el gobierno trataba de proteger regiones enteras, creando reservas naturales. Existía un conflicto entre las tribus y las autoridades sobre esta cuestión.

En las montañas no había ningún servicio público: ni carreteras, ni escuelas, ni hospitales... Alrededor de 90% de la población era analfabeta, el índice de natalidad era tres veces más elevado que en el resto del país, y la mortalidad infantil, dos veces superior. En resumen, los habitantes de las montañas eran los más desfavorecidos de Tailandia. Sin embargo, no se consideraban excluidos, ya que la naturaleza les permitía cubrir todas sus necesidades, incluso de medicamentos.

¿No se acusaba a las tribus de estar implicadas en el cultivo de opio?

Durante generaciones, los lizu, los hmong y otras tribus cultivaron opio. Las personas mayores fumaban en las reuniones familiares y en las fiestas de los pueblos. El opio entraba también en la composición de numerosos remedios tradicionales. A esa altitud, hay que subsistir con sus propios recursos. Pero puedo asegurar que ninguna tribu se ha enriquecido con el tráfico de opio.

La situación cambió al producirse un fuerte aumento de la demanda en Occidente. La zona fronteriza entre Tailandia, Lao y Birmania fue explotada al máximo por los traficantes de opio (a partir del cual se fabrica la heroína). Se dio entonces a la región el nombre de

Triángulo de Oro. Pero la represión arreció sobre las tribus: las Naciones Unidas y el gobierno tailandés decidieron sustituir el opio por cultivos comerciales de frutas y verduras. Estos proyectos, muy nocivos para el medio ambiente, no contribuyeron a que las tribus alcanzaran un nivel de vida mejor y más digno.

Los hmong sufrieron duramente los efectos de estas medidas. Para aumentar el rendimiento de los cultivos de verduras, tuvieron que desviar el agua de los ríos y utilizar abonos. Al reducir los recursos de agua y contaminar los cauces entraron en conflicto con los granjeros tailandeses que vivían en las tierras bajas.

¿Y la deforestación? ¿No se ha acusado a las tribus de las montañas de causar grandes daños a los bosques, desbrozando primero y quemando luego los campos después de la cosecha para regenerar los suelos?

Tradicionalmente, las tribus utilizan poco la chamicera, sólo para procurarse el sustento. Pero con la introducción de cultivos comerciales se ha desbordado la capacidad natural de los suelos, ya degradados por la deforestación y la erosión. Los akha, por ejemplo, empezaron a sembrar arroz en zonas escarpadas. En la actualidad ensayan otros métodos.

En todo caso, no creo que los cultivos en campos incendiados sean la causa principal de la deforestación. Las empresas forestales y otros grupos comerciales procedentes del Sur tienen una gran responsabilidad en esta situación. El desarrollo de Tailandia exige la explotación del bosque y de los demás recursos naturales. Pero, ¿a qué precio? Por desgracia, en la actualidad nadie debate públicamente este problema.

Usted fue inicialmente portavoz de las tribus. ¿Cómo fue cambiando su misión?

Primero me ganó su confianza, estudiando su lengua, su historia y su régimen de parentesco. Pude así elaborar proyectos de enseñanza elemental. El programa inicial de alfabetización, aplicado durante un año por voluntarios de la Universidad Thammasat de Bangkok, culminó en la creación de la Fundación para el Desarrollo de las Zonas Montañosas –HADF– (ver recuadro). A partir de entonces, gracias a la ayuda de diversos organismos de financiación y del gobierno tailandés, pudimos fundar escuelas para los niños y para la formación de adultos.

Nuestra meta fundamental era brindar acceso a la educación formal a los niños de las montañas. Pero para ello es indispensable lograr que se sientan orgullosos de su historia y de sus valores. No se trata de que se adapten a los cambios sin perder su propia cultura. En las escuelas dirigidas por la Fundación, conjugamos el programa escolar nacional con una enseñanza específica que recoge el saber tradicional.

Por otro lado, nos esforzamos por inculcar métodos de cultivo que favorezcan una agricultura sostenible, como el de las curvas de relieve, o las tecnologías para las tierras agrícolas inclinadas (SALT). Estas nuevas técnicas, al reemplazar las chamiceras, regeneran los suelos, además de evitar la erosión.

Los grupos de defensa del medio ambiente tenían razón al combatir la deforestación. La reacción del gobierno es más criticable: en vez de buscar otras soluciones, decidió expulsar a las tribus de las zonas forestales. Nuestra meta no es sólo introducir técnicas novedosas o



Tuenjai Deetes: "El materialismo socava la identidad cultural"



importadas, sino adaptar y revivir prácticas agrícolas tradicionales. Los karen, por ejemplo, siguen empleando un sistema de rotación ancestral. En vez de desbrozar íntegramente, se contentan con cortar las ramas en la parte baja de los árboles. Luego alternan los cultivos entre diversas parcelas, y los suelos pueden así renovarse.

Los proyectos de formación de esta índole apuntan también a evitar los conflictos entre grupos que explotan los mismos recursos limitados. ¿Puede hablarnos de las tensiones entre las tribus de las montañas, que viven en las regiones húmedas, y los campesinos de las llanuras?

En los países tropicales como Tailandia, las aguas pluviales son drenadas hacia los ríos gracias a los bosques. Se trata de un proceso natural complejo y frágil. Cuando el bosque retrocede, el agua se escurre por la pendiente y, como no alimenta los ríos, se pierde. Hay que adoptar medidas inmediatas de preservación: el bosque húmedo engendra los ríos, pero también resulta indispensable para numerosos ecosistemas.

Lamentablemente, toda la responsabilidad de la conservación del bosque recae en las tribus de las montañas, sin que los que viven más abajo, en los campos o las ciudades, modifiquen para nada sus hábitos. De hecho, éstos últimos utilizan más agua que los primeros, por lo que es sumamente injusto que las autoridades impongan restricciones a las tribus y las obliguen a abandonar la región.

¿Por qué imponer a las tribus solamente todos los sacrificios? Preservar el

entorno es obligación de todos: ¿No queremos que esas tribus exploten el bosque? Entonces busquemos con ellas otras soluciones. Nunca podré insistir lo suficiente en la necesidad de instaurar entre las dos partes una relación armoniosa.

En los últimos años el gobierno ha invertido en proyectos de desarrollo en el Norte. ¿Cuáles son los resultados conseguidos hasta ahora?

Las infraestructuras esenciales, como las carreteras y la electricidad, han mejorado, pero se ha invertido mucho menos en proyectos de educación o relativos al medio ambiente porque los políticos no obtienen beneficios de ellos. Cuando una empresa se presenta a una licitación para construir una nueva carretera, por lo general la autoridad competente en la materia recibe una comisión.

Con el desarrollo de las infraestructuras, los contactos entre las tribus de las montañas y los habitantes de las llanuras se han multiplicado, dando lugar a nuevos problemas. El aislamiento en las alturas favorecía una visión del mundo común, basada en la armonía con la naturaleza. Ahora las tribus se enfrentan con los símbolos del materialismo. En cierto modo, tropiezan con los mismos problemas que los países en desarrollo.

El contacto con la publicidad despierta afanes de consumo. Los jóvenes, en particular, quieren llevar vaqueros y conducir una moto o un coche como los habitantes de la ciudad. Ya no les interesa trabajar la tierra, y sólo desean ganar dinero. Muchos emigran a las grandes ciudades, lo que origina múltiples tensiones sociales. Por ejemplo, en las urbes suelen verse obligados a prostituirse y regresan a la montaña aquejados de enfermedades como el sida.

Poco a poco, el materialismo socava la identidad cultural. A este paso, temo que las culturas tribales desaparezcan para siempre. Por eso, tribus, ONG y gobiernos hemos de encontrar juntos los medios de mejorar las condiciones de vida de los pueblos de las montañas y garantizarles derechos similares a los de los habitantes de las llanuras, pero preservando su identidad cultural propia.

A propósito de derechos, muchas de esas personas ni siquiera tienen pasaporte tailandés. ¿Por qué la nacionalidad plantea tantos problemas?

Desde hace siglos, por razones

económicas y políticas, numerosas tribus procedentes de países vecinos se instalaron en Tailandia. Por regla general, los pueblos indígenas no respetan las fronteras nacionales. Conflictos políticos o exigencias derivadas del entorno son la causa de sus desplazamientos.

Hasta 1992 era relativamente fácil conseguir documentos de identidad si uno había nacido en Tailandia. Pero la legislación fue modificada a raíz de las grandes corrientes de inmigración hacia la región provocadas por razones económicas y políticas. Hoy los postulantes deben probar que han nacido en Tailandia, y sus padres también. Pero, en la práctica, los certificados de nacimiento no se conocen en las tribus. También tenemos que pensar en la suerte de los que no han nacido en el país. ¿Cómo podemos devolver personas a Myanmar, país donde la justicia es inexistente?

Es un asunto muy complejo. El gobierno tailandés no puede otorgar la nacionalidad a todo el mundo. Dadas las circunstancias, hace todo lo que puede. Las migraciones fronterizas provocan también tensiones en las tribus. Los hmong, por ejemplo, carecen de espacio suficiente en el bosque para sus propias familias. Por eso, cuando los conflictos étnicos obligaron a los hmong de Lao a cruzar la frontera, la asociación de los hmong tailandeses los conminó a regresar a su país en cuanto se estabilizara la situación.

Las tribus montañosas constituyen una atracción turística. ¿Han aprovechado esa situación?

El ecoturismo y el turismo cultural deberían mejorar el entendimiento entre personas de diversas partes del mundo. Pero, en realidad, las agencias de viajes sacan partido de las tribus sin ni siquiera darse cuenta de ello. El Estado percibe los ingresos del turismo, pero son muy escasos los fondos que se reinvierten en la región. Sólo las agencias de viajes y algunos intermediarios sacan beneficios.

Los turistas tienden a tratar a los pueblos indígenas como curiosidades exóticas. Deberían aprender a respetar a las poblaciones locales y su cultura, pero sólo vienen a tomar fotos. En las aldeas lahu y karen, a orillas del Mekong, los niños se abalanzan hacia los barcos, con la esperanza de que los turistas les arrojen chocolatinas o dinero. Y los que buscan turismo sexual también se aventuran en las montañas. La comunidad interna

UNA VIDA EN LAS MONTAÑAS

cional debería adoptar medidas eficaces para impedir estas prácticas.

¿En qué consiste la labor de una ONG que defiende la causa de los pueblos indígenas de Tailandia? ¿Mantiene contactos con otras ONG en el extranjero, y en torno a qué aspectos?

Muchas personas critican a las organizaciones no gubernamentales y su labor o estiman que practican la oposición sistemática al gobierno. Algunos periódicos nacionales acusan a las ONG de vender la miseria del país en el extranjero para obtener financiación exterior. A mi juicio, la función primordial de las ONG, en un país como el mío, es brindar a los sectores desfavorecidos la oportunidad de expresarse: al dar a conocer un punto de vista diferente, abrimos otras perspectivas a nuestra sociedad. Estoy convencida de que la mayor parte de los miembros de las ONG se dan cuenta de que no pueden cumplir su misión aisladamente y que necesitan la cooperación

En 1973, los estudiantes universitarios de Tailandia organizaron manifestaciones masivas por el restablecimiento de la democracia y el fin de la dictadura militar. En respuesta, las autoridades sometieron a vigilancia todas las actividades estudiantiles que se desarrollaban en el país. La labor de Tuenjai Deetes, profesora voluntaria en Baan Pangsa, una aldea en las montañas, no constituyó una excepción. Pese a la intimidación de que fue objeto, Deetes prosiguió su misión. En 1976, después de una revuelta estudiantil brutalmente reprimida por las autoridades militares, que habían tomado el poder en octubre de ese año, la fuerza pública fue a detenerla. Ella recuerda haber contestado: "Creo en la paz y en la no violencia. Deseo proseguir mi labor con las tribus de las montañas." Inicialmente escépticas, las autoridades le permitieron continuar sus actividades y finalmente logró el apoyo del gobierno. Durante todo su combate, tuvo la prudencia de no tomar partido en los conflictos étnicos y de evitar todo enfrentamiento directo con los barones de la droga en esa zona fronteriza, particularmente sensible.

Menuda y vivaz, Tuenjai Deetes, que tiene 48 años, viaja de una aldea a otra. Con el correr del tiempo, se ha granjeado el respeto y la admiración de la población, que la ha elegido ahora senadora independiente en Chiang Rai, capital de la provincia mon-

tañosa del Norte de Tailandia en la que trabaja.

En 1986 Tuenjai Deetes creó la HADF, cuya misión es ayudar a las tribus a hacer frente a los problemas ambientales y de desarrollo social. La HADF trabaja actualmente en 27 aldeas a orillas de los ríos Mae Chan y Mae Salong, en la frontera birmano-tailandesa. Casada y madre de dos hijos, su labor le valió el Goldman Environmental Prize en 1994, otorgado anualmente a quienes realizan actividades en favor del medio ambiente. En 1997, con motivo del XXV aniversario del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, fue designada como una de las "25 activistas femeninas destacadas" por su dedicación a la protección del planeta.

El objetivo de Deetes para los años venideros es formar a nuevos voluntarios que trabajen con las tribus de las montañas y crear una red de organizaciones en la región. "Sola, no puedo cambiar los gobiernos del mundo. Pero los grupos pequeños son capaces de influir en las grandes decisiones y de señalar la orientación adecuada", afirma sin alzar la voz. ■



© Barry Lewis/Network/Rapho, Paris

Una mujer akha hace la compra en Chiang Rai

muchos aspectos, en Malasia, Filipinas e incluso Nigeria, estamos empeñados en una misma lucha, con poblaciones deseosas de que se reconozca su derecho a la tierra y a los demás recursos, a vivir decentemente y que requieren protección contra las multinacionales que saquean sus riquezas, como la madera, el petróleo y los minerales

En nombre de la investigación científica, las empresas ganan fortunas patentando los conocimientos y medicinas tradicionales de los pueblos indígenas. Actualmente se utiliza incluso a las tribus con fines de investigación genética, sin la más mínima retribución. En Tailandia son sobradamente conocidos varios casos de explotación de los conocimientos tribales por empresas occidentales. Pero la complejidad de la legislación no permite hacer nada para poner coto a estos abusos.

También son criticables las políticas estatales de gestión de los recursos. Como sucede, por ejemplo, cuando los países asignan a ciertas regiones forestales el estatuto de zonas protegidas, ignorando los derechos de los pueblos aborígenes que han vivido en ellas desde tiempos

inmemoriales. Hasta hace poco, las grandes campañas de defensa del medio ambiente y los tratados correspondientes no tenían en cuenta la existencia de los pueblos indígenas. A comienzos de los años noventa, las Naciones Unidas proclamaron el Decenio Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo (1995-2004), pero los resultados obtenidos son insignificantes. Sólo unos pocos países han adoptado medidas dirigidas al reconocimiento de sus derechos.

Esta iniciativa tiene no obstante un aspecto positivo: los distintos grupos coordinan sus esfuerzos en el plano internacional e intercambian experiencias. Pero ha llegado el momento de que se integren en las organizaciones internacionales, como el Banco Mundial o la Organización Mundial del Comercio, para participar plenamente en el debate sobre el futuro del planeta. ■

ENTREVISTA REALIZADA POR ETHIRAJAN ANBARASAN

PERIODISTA DEL CORREO DE LA UNESCO.

1 En su mayoría dichas poblaciones emigraron de China, de Birmania y de Lao en los últimos 200 años.

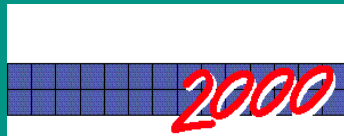
de otros sectores de la sociedad.

La labor con grupos indígenas a nivel internacional me ha enseñado mucho, sobre todo a través de la Red de Acción de los Bosques Húmedos. En

www.educatec.com

Para saber todo sobre las exposiciones EDUCATEC 2000 y EDUC'MAT 2000, para exponer, visitar, participar en las conferencias, etc.

18a Feria Profesional de Equipos, Sistemas y Servicios para la Educación y la Formación



Segunda Feria de la Escuela de Párvulos y Escuela Primaria

Educatec y Educ'mat forman la parte reservada a los profesionales de la educación, de la inmensa

"Feria de la Educación " que el año pasado acogió a 440 000 visitantes de 62 países.

Es el acontecimiento del año para los profesores y actores de la educación, franceses y extranjeros.

EDUCATEC 2000 y EDUC'MAT 2000 son organizados por EDIT EXPO INTERNATIONAL / Groupe TARSUS 12, rue Vauvenargues 75018 París (Francia)
Tel. 33 (0)1 42 23 13 56 - Fax 33 (0)1 42 23 13 07 - Email : editexpo@tradedefairs.worldnet.fr - <http://www.educatec.com>

En el próximo número



Todas las voces de un solo mundo

Tema del mes:

- ¿La enseñanza va a convertirse en un gran negocio?
- Economía y educación, una relación con una larga historia
- El gobierno surafricano ante la eclosión de la universidad virtual
- La alianza entre universidades y empresas de programas informáticos y de comunicación
- Nueva Zelandia: el severo balance de la liberalización total
- La escuela, entre educación y empleo
- Enseñanza mundializada e identidades locales

Tema del mes
noviembre 2000:

La escuela frente al mercado

diálogo entre dos escritoras del Caribe

Y en las secciones:

- Los centros comerciales como nuevos espacios de ocio
- Proteger la Amazonia: los brasileños cambian de parecer
- La escuela renace en Timor
- Las mil caras del racismo en el fútbol
- ¿El precio único del libro es bueno para el lector?
- "Televisión basura": el éxito de lo peor
- Maryse Condé y Elizabeth Nunez:

El Correo de la UNESCO puede consultarse en Internet:

@ www.unesco.org/courier

Publicado en 27 idiomas