

CONSIDERACIONES PRELIMINARES:

El presente documento es la desgrabación realizada del seminario organizado por CREA “Coordinadora Regional del Espectáculo de las Américas”, en base a un programa llamado “Ganarse la vida haciendo películas”.

Se ha desgrabado lo audible y traducible teniendo en cuenta que muchas intervenciones se perdían por no tener el expositor micrófono incorporado. Debe tomarse la desgrabación como un documento muy cercano al debate, pero nunca debe considerarse como un extracto exacto del mismo.

De los participantes de habla portuguesa solo fueron traducidos aquellos que tuvieron en el lugar alguna traducción simultánea de otros mismos participantes. También aquellos que por su forma de hablar clara y lenta pudo traducirse su concepto principal al castellano.

Para los que quieran una SINTESIS reducida de lo que seació en la Conferencia CREA de México (Sept 2003) por favor ver el documento reportmex.pdf o pedirla al coordinador de CREA.

CREA (Coordinadora Regional del Espectáculo)

PRIMER JORNADA

MESA DE DIRECTORES

Víctor Ugalde (Director – STPC - México)

En el arranque de la industria cinematográfica del país [la película] se elaboraba a través de un “patrón- productor” que armaba la estructura, después un escritor que trabajaba como empleado el cual elaboraba el guión.

Debido a la cantidad de películas que se estaban haciendo y la cantidad de directores que estaban surgiendo, se pensaba en la idea de hacer un sindicato intelectual de trabajadores de cine que en su formación tuvo figuras centrales como Emilio Fernández, Alejandro G[?], en fin... Y la formación de ese sindicato data de 1943/44 y que ha persistido con muchos problemas hasta la actualidad [...]

Hay que comprender que uno de los ingresos por los que sobrevivía una Sección para su operación administrativa y la prestación de los servicios sociales que otorgaban provenían de los directores y las casas productoras que aportaban esas cuotas sin excepción, sustentadas por lo que en un tiempo se denominó extraoficialmente como Patente Sindical. Es decir, ninguna película podía ser exhibida en las salas mexicanas si no tenía esta patente del Sindicato de la Industria que estaba conformado básicamente por estas Secciones: autores, directores, técnicos manuales, actores y músicos [...]

Además de esos ingresos existía lo que se llamó un “Acuerdo de paso” para producciones mexicanas o extranjeras que se internaban en el país para trabajar. [Este acuerdo era] para paliar o restituir de alguna forma a los trabajadores mexicanos desplazados.

Ahora bien, en las sucesivas crisis por las que ha pasado el país y la industria mexicana sobre todo, por políticas neoliberales que el propio gobierno ha implementado en su franca intención de desregularizar la fuerza de trabajo, desregularizó la intervención del Sindicato dentro de la producción cinematográfica. Es decir que ya no se hizo necesaria la Patente Sindical para poder exhibir las película, lo cual le dio vía libre a la industria cinematográfica para hacer lo que nosotros llamamos “Películas piratas”.

También la cuestión de los Pagos por desplazamiento [Acuerdos de paso] de los extranjeros que venían a filmar a México empezó a tener una serie de irregularidades debido a que muchos productores mexicanos asociados a productores norteamericanos, con objeto de agradar a sus empleadores extranjeros, empezaban a hacer inflaciones presupuestarias terribles. Con ello, el primero que sufrió las consecuencias fue el trabajador mexicano.

Cuando una película extranjera llega a México a filmar tiene que hacer una “internación” de algunos elementos que vienen del extranjero: actores, director, técnicos, etc. Esta internación que debe estar regulada en cualquier país sufría muchas trampas. Se internó a directores, actores y técnicos de forma irregular: se les conseguía una visa turística y ya estaban dentro, o se les cambiaba la forma del trabajo, o trabajaban sin regularizar su situación. [...] No es que este sea uno de los problemas principales, pero si es un problema y “ahorita” lo está trabajando nuestra Sección: un Convenio con el Instituto Nacional de Migración Mexicano para lograr que por acuerdo de ambas partes se regule la internación de personal.

Mucho de la imagen sindical de México ha sufrido golpes interiores. Líderes sindicales mezclados en manejos turbios de dinero, fraudes, etc. Eso ha hecho que mucha gente dedicada al cine en México no tenga mucha fe en los sindicatos. En los últimos años hemos restaurado un poco esa imagen en lo posible, dando una nueva cara hacia los futuros cineastas. Hay generaciones de cineastas que no creen en los sindicatos, y están surgiendo nuevos elementos de las escuelas de cine (Nuevos Estudios Cinematográficos y el CCC –Centro de Capacitación Cinematográfica) de donde están egresando futuros cineastas en los diferentes rangos que tiene la creación cinematográfica.

Es nuestra idea buscar la captación de esos nuevos elementos hacia los sindicatos, y ello se está logrando a través del cambio de reglamentos que eran duros con respecto al ingreso en los sindicatos. [Dichos reglamentos eran de cuando] hacían 100 películas al año, el trabajo sobraba y se podían dar el lujo de hacer reglas muy rígidas.

Eso también deterioro la imagen del Sindicato. Nos han hecho considerar nuestra política y si ahora implementamos el ingreso automático a partir del egreso de las escuelas que antes mencioné u otras escuelas de comunicación. A su vez los ascensos [dentro del Sindicato] son mucho más accesibles, más factibles para cualquier miembro dentro de las Secciones.

Otra actividad que realizamos, no es sólo la función sindical sino también la negociación bianual con la Asociación Nacional de Productores de Cine Mexicano, en la cual se renuevan los términos de los contratos. En loa años impares se hace una renovación contractual de contratos colectivos, y en los años pares se hace una revisión salarial para adaptarse a las tazas de inflación.

El contrato que tenemos con la Asociación Nacional de productores maneja cifras que no son las mismas con respecto a productores externos a esa asociación.

A veces hablo de Secciones, y el Sindicato es un sindicato nacional de la industria. Está juzgado como el más importante y el único que abarca a todos los trabajadores de la industria cinematográfica en México. Tiene cinco Secciones que se dividen de acuerdo con las ramas y actividades: Autores, Directores, Técnicos manuales (montajista, iluminador, etc.), Músicos y Actores; todos ellos tienen como fuente de trabajo el cine. La Sección para sobrevivir a estas épocas donde la producción es poca y los técnicos que se cotizan son pocos, ha brindado otras actividades como talleres de cine para capacitación. [...] Se dan de una manera muy propedéutica la iniciación a la tarea cinematográfica.

También subimos una página web donde se da la información de los reglamentos, estatutos, información general, talleres y un directorio para consulta sobre necesidades de escenografía, etc. El sitio es www.cinedirectores.com, y con esto quiero dejar aquí el panorama de las actividades del Sindicato.

Fernando Musa (Director -DAC Argentina)

Bien, de todos los discursos que he escuchado la formación de sindicatos y la lucha de los directores, la verdad que me causa envidia la situación de México.

Para entender situación particular de Argentina, con respecto al tema de Convenios y Contratos entre directores y productores, por lo menos hace falta que estén los directores (aquí presentes) y los productores (aquí presentes también) –(se señala así mismo).

En la Argentina esta problemática hay que entenderla de una manera muy particular y creo que se debe a una política de costos públicos que no entra dentro de un presupuesto nacional sino que se cobra de una Cuota de la entrada de cine, y de impuestos que tienen que ver con los canales de televisión. Así se va montando el Fomento Cinematográfico, que es la zanahoria de todo conejo que quiere hacer cine. Productoras chicas y grandes, estudiantes de cine, etc., todos buscamos este Subsidio.

Todo ese Crédito sale del Estado que después se devuelve con Subsidios.

En todo esto hay una actividad que debe cumplir ciertas pautas. Se debe responder a un costo de una película que regula el Instituto [INCAA], y para eso hay que cumplir con ciertas pautas: presentar facturas, prever que se apruebe ese costo, etc. Y dentro de ese costo [se incluye el salario del director], que era el 10% del total de una película de costo promedio, antes u\$s 1.200.000 y hoy u\$s 400.000 debido a última devaluación.

Este 10% era el ingreso del director como parte de su salario, ahora, no teníamos acceso a obra social, no teníamos ningún tipo de derecho. En Argentina los directores no están afiliados a ningún tipo de sindicato; esto quedó reservado a técnicos, músicos, actores, pero no a directores. Si tenemos la DAC, que es una de las asociaciones más antiguas de la Argentina, pero es una asociación profesional.

Ahora bien, este 10% es simbólico porque de un presupuesto de u\$s 1.200.000, al ser nosotros los productores (y esto pasa en la Argentina, que el director es el único productor de la película), la variable de ajuste es el sueldo del director. Esto quiere decir

que dentro de ese presupuesto se toma una parte simbólica como viáticos y el resto se aporta como costo al film.

Esta es la historia de los directores argentinos, por eso ustedes van a ver una industria con tantas películas pero directores pobres, con una o dos películas hechas. El director-productor aporta su salario a un sistema de alianzas locales: ¿qué significa esto?, que de ese u\$s 1.200.000, donde el director no cobra, se suman las empresas de alquiler de equipos cobran algo simbólico, así mismo los actores, etc., etc.

Es decir que tenemos muchas ganas de hacer cine y dentro de todo esto la lucha sindical parece como lejana. Cuando yo escucho esto [la lucha sindical en México], me da cierta envidia, porque aún así, a pesar de que uno pierde algunas cosas cuando pierde derechos sindicales, también nosotros no estamos obligados a hacer tanta lucha sindical para hacer una tras otra las películas.

En la Argentina en los últimos años, del 100% de los espectadores que ven cine, el 15% ven cine argentino. Lo cual nos ubica entre los países donde el público acepta su propio cine (como EEUU, Francia y España) dentro del mundo occidental.

Ahora, todo esto es producto de el Instituto de Cine. Entonces, conseguimos un crédito y salimos a ver que pasa. Algunas películas son hechas en miniDV, otras en 16mm, otras en 35mm [...]

Argentina produce 6000 estudiantes de cine en el año; en un país que está sumergido en la pobreza es una gran contradicción. Estas combinaciones se dan a todo nivel; cuando un director emprende un proyecto a veces está en el entre 2 o 3 años, y es él quien lo lleva adelante; quien pide el crédito, se dirige a IberMedia y otras entidades de fomento, etc. [...]

Esto es lo que hacemos en el Tercer Mundo, en un país subdesarrollado culturalmente. Nosotros no hacemos un “producto” sino una obra; tenemos la autoridad de decir cómo va a ser el final de nuestra película, cumplir con los códigos que nosotros mismos intentamos y hacer el cine que nos gusta. Este es un precio que tenemos que pagar, porque también el espectador es consciente, porque venimos de una gran colonización cultural de otro tipo de cine.

Por eso yo creo que esta lucha tiene no sólo que ver con lo económico sino con lo cultural. Argentina y Latinoamérica están sufriendo una colonización cultural desde hace años, y creo que estas palabras: “subsidio” o “protección”, suenan a escalofrío, pero ellos mismos [los colonizadores culturales] las aplican a sus industrias.

Nosotros estamos como resguardando la historia visual de la Argentina contemporánea; recreamos personajes que no nos impone ningún jurado nada, ni ninguna ideología. Hay treinta o cuarenta directores que se juegan la vida todos los años para hacer su película.

Entonces en este contexto y habiendo escuchado todo lo que escuche, yo podría decir que la conquista de algunos colegas son nuestra propia represión, porque es el mismo cine donde ellos han logrado conquistas, es el que nos impone cuotas de pantalla, nos traba con leyes de derecho de autor, etc., porque son las mismas salas de esos mismos productores las que deberían pagar el derecho de autor. Yo me preguntaría si está bien o está mal pagar derechos de autor; yo creo que está bien, es un derecho y deberíamos

apoyarlo todos. Porque la lucha sindical nuestra va a ser la de los derechos de autor, no si vamos a cobrar un poquito más o un poquito menos. Nuestra lucha es ser reconocidos como autores y poder cobrar algo que genere nuestra obra.

Gracias.

Víctor Hugo Gascón (MEXICO)

Tereza Trautman (Directora - ABRACI – Brasil-Rio)

[Al principio en portugués sin traducción]

En el 1975 se creó la Asociación Brasileña de Cineastas, que reunió directores y guionistas para conseguir tener una participación efectiva. En el 74 la EMBRAFilm, que fue el órgano estatal que desarrolló el cinema modelo brasileño, reunió el dinero para crear en el 75 la Asociación.

La profesión de artista y técnico en espectáculos recién fue reglamentada en 1978; antes no existían como profesionales. En dicha reglamentación también se incluyó el derecho autoral y conexo.

En el 79, nosotros, la asociación que engloba a todos los cineastas y guionistas conseguimos crear un acuerdo con EMBRAFilm, donde el 5% del ingreso bruto del productor iría para el director de la película.

En esa época el 60% del mercado lo ocupaban las películas brasileiras; se producían 100 películas por año. En el 90, el presidente Color de Mello extinguió los organismos de fomento y la producción bajó casi a 0. Como consecuencia de esto, como nuestro acuerdo era con la EMBRAFilm y desapareció, como no había ni producción ni mercado, ni siquiera había como discutir sobre el asunto.

En 1992 surgieron nuevas leyes de incentivo; estas leyes son una renuncia fiscal del gobierno para que al invertir en películas y cultura no se deba pagar impuestos. Dichas leyes pasaron a canalizar la cadena hacia la producción, porque el productor recupera los costos. Pero el derecho autoral del director es descontado en el mercado.

Cuando un cineasta habla con un empresario, éste le pregunta dónde se va a exhibir la película, cuál es el mercado, por qué quiere su marca en el mercado, si el mercado es el derecho autoral.

En el 98 se hizo una nueva ley de derecho autoral que continúa en vigor. Las entidades estaban reestructurándose. Esta ley contempla principalmente al argumentista y al director, pero no así al guionista que es visto como un técnico. El dominio público de una película se da sólo 70 años después de su lanzamiento y no después de la muerte del autor, por lo cual si alguien estrenó a los 20 años, puede ser que vea su obra en dominio público a los 90.

Esta ley de 1998 abrió el espacio para una entidad recaudadora. En el 99 se intentó la Sociedad Recaudadora de Autores Visuales creada por cineastas, escritores, etc. Esta entidad fue estimulada por [autores brasileños] de Europa que tienen recursos del cine y

la TV brasileña, y quieren recibir derechos por las películas exhibidas en Brasil. Sin embargo esta sociedad fue desactivada porque el primer acuerdo que intentó tratar fue con el sindicato de los productores, y los productores cuando vieron la primera discusión dijeron “no, no vamos a abrir la mano”. Esta ley fue llevada al Congreso y se retiró de la taquilla el derecho de autor. La sociedad fue desactivada, y los autores brasileños en el exterior siguen esperando una entidad recaudadora confiable.

En el año 2000 se realizó el 3er Congreso Brasileño de Cinema. Las entidades vieron que sus reivindicaciones eran encaminadas, se creó un Grupo ejecutivo para la industria cinematográfica, que creo una ley provisional que el P. Ejecutivo impone.

El mercado en esos años se desarrolló; en el 2000 el mercado se desarrolló de un 0 a un 10% y hoy en el 2003 llega casi a un 20%.

Esto se debió principalmente por la participación de GloboFilm que es el brazo cinematográfico de la red TeleGlobo. Usan su máquina productiva para hacer películas; TeleGlobo pone un cineasta para que lleve el proyecto, cuando se aprueba el proyecto con el aval de TeleGlobo los inversionistas ya saben que va a tener mucho éxito.

También se pueden utilizar una parte de los recursos que EMBRAFilm usaba; el 70% del fondo se puede invertir.

Así pasamos rápidamente de una posición pequeña a una mayor producción. Ya hay un mercado que nosotros conseguimos actualmente. Cabe que la Oficina Central de Recaudación de los Músicos haya ganado el derecho de cobrar un 2,5% de la taquilla, y los exhibidores están en pié de guerra. Los exhibidores dicen “nosotros estamos ganando menos”, no quieren retroceder, dicen que no pueden sobrevivir, las cuentas para ellos no son fáciles. Los 3 principales exhibidores son un grupo brasileño y dos extranjeros (entre ellos Cinemark), el resto tiene una participación pequeña.

Por otro lado los sindicatos de técnicos y cineastas también quieren entrar en el cobro de taquilla. Nos gustaría tener subsidios para poder implantar el derecho de autor para el director y el guionista. [...]

Hay ahora alguna posibilidad de que consigamos implantar esto, porque esa ley provisional de cine está en las últimas tratativas en el Congreso. Con esa medida habremos conseguido establecer el derecho de autor.

Es un momento singular el que estamos viviendo.

Tata Amaral (Directora – APACI –Brasil-Sao Paulo)

Buenas tardes, ese fue un excelente resumen del derecho autoral de los últimos años. Brasil es un país que derecho no está defendiendo su patrimonio intelectual. Por ejemplo, los descubrimientos científicos de investigadores brasileños son patentados por empresas extranjeras. [...]

Voy a tratar el tema de Contratos entre productores y directores.

Yo soy directora, no soy guionista, y comencé a hacer películas en 1995; no había mercado ni producción. Durante mi primer película me propuse garantizar el derecho

autoral para mí y para los guionistas. Pero ¿qué sucede en Brasil? El director tiene una idea, en mi caso un guión adaptado a partir de la novela de un amigo, y a partir de ahí busqué un productor. En el contrato se preveía la remuneración del autor del libro, del guionista y un porcentaje del derecho de autor para mí. Yo me preocupé por recuperar esos derechos pero debería formar parte de nuestra cultura dicha recuperación.

Cuando un director hace un contrato con un productor, el director está obligado a ceder los derechos de adaptación cinematográfica, y ningún colega se preocupa en recuperar esos derechos. Cuando se firma un contrato con el productor se entrega todos los derechos y no hay un plazo para recuperar el derecho cinematográfico. Desde un principio yo me preocuparía en establecer un plazo para recuperar este derecho.

Por ejemplo una directora muy prestigiosa, que estrenó películas también aquí en México, tuvo un problema con este tema, ya que actuó como productora también. Ella compró los derechos de adaptación del libro, a costa de su prestigio consiguió dinero para la película y después de ciertos problemas con el proyecto ella quebró. Entonces, podemos ser dañados al hacer propia la producción cuando no es nuestro el origen del proyecto.

Estos contratos [entre productor - director], a su vez, no garantiza un plazo para que el productor traiga inversores para la película, por lo cual hay una lista monstruosa de directores con proyectos aprobados pero los productores no consiguen dinero. Este es otro problema.

Otra situación es garantizar la participación patrimonial del director en la película. Esto está previsto en Brasil en los contratos entre productor y director de "co-producción". En estos casos el director está obligado a tener una empresa de producción cinematográfica, por lo tanto pasa a ser una co-producción. Este es uno de los aspectos más crueles y nefastos porque pierde todo derecho y tiene responsabilidad patrimonial. Los técnicos dentro de la industria (fotógrafos, montajistas, etc.) están más resguardados gracias al Sindicato, pero la posición del director es extremadamente confusa, sus derechos patrimoniales y autorales dependen del contrato que realice.

Una de las cosas importantes que debemos garantizar al director es lograr la mayor participación en el derecho patrimonial porque es la única garantía del director de cuidar el contenido artístico, y en algún momento de su vida poder tener participación en las ganancias de las películas. Es preciso subrayar que en los contratos de coproducción el director debe tener una participación de un 50% porque es una prerrogativa para comenzar la película, porque si o el productor incluso puede no interesarse por el director, entonces yo defiendo esa participación del 50%.

En estos contratos, que yo realizo con los productores, siempre propongo la participación de los guionistas, porque quiero participarlos en los derechos autorales, pero por decisión mía. Pero ¿qué es lo que pasa? Con respecto a los exhibidores, en una época el cálculo se hacía de la siguiente manera: el exhibidor en la exhibición y el productor en la producción, y salvo que el exhibidor se equivoque en las cuentas, el productor no gana dinero. La posibilidad de que el productor gane dinero es muy remota, salvo que el exhibidor se "equivoque" en las cuentas. [risas]

No hay muchas posibilidades, incluso con los esfuerzos en contratos que podamos hacer, cuando a un director – autor no se lo remunera, el cinema nunca va a salir adelante. Sin embargo siempre es bueno garantizar porque la situación puede cambiar y el contrato siempre está ahí. A pesar de hacer el mejor contrato entre productor y director, todo este esfuerzo cae por tierra cuando no existe una ley especial que resguarde los derechos del director y el guionista a nivel nacional.

Hugo Georgetti (Director - Brasil)

Todo se contempla a través de la TV. Perdemos a la masa de espectadores brasileiros sin poder reconquistarlos. Para la mayoría de los telespectadores brasileiros no somos ni reconocidos, ni queridos, ni mucho menos necesarios.

Vamos a plantear las cosas como son: ¿cuál cine existe en Brasil? El cine independiente. Este cine se dirige a una fracción sofisticada, pequeña de críticos de cine, estudiantes e intelectuales. Por lo tanto, somos deficientes evidentemente, ya que esto no da ninguna ganancia. No se ve nada de cine brasileño; la TV en cambio tienen mucho éxito. Ellos son los que deberían estar aquí.

El cine brasileño es otra cosa, se hace en otro nivel. Es una especie de sociedad secreta, se da en los subsuelos de la sociedad, para los subterráneos. ¿Cómo un cine hecho así puede tener reglas de pagos, contratos, etc.? Este cine rompe las reglas, es un cine que se hace por amistad de sociedades secretas, por una pasión que mueve todo.

Nosotros estamos en la “pre Revolución Francesa”, creo que recién se está comenzando con cierto resguardo para los técnicos, pero en verdad, creo que el cine brasileño prescinde de todo lo que estuvimos hablando hasta ahora, esto debería ser discutido por la televisión.

Además hay otro problema en Brasil. Todo ciudadano brasileño, y especialmente el que está bien informado, puede desconfiar de las leyes. Nosotros redactamos leyes muy buenas, muy interesantes, pero que no se cumplen. En Brasil hay una regla fundamental: si alguien consigue un cierto nivel de poder, está por arriba de las leyes. Una buena definición de Brasil es “Brasil no controla a sus ricos: si se consigue un cierto nivel de riqueza y de poder se esta fuera de la ley”. Un cineasta bien formado tienen que pensar que esas leyes no se van a cumplir.

La paradoja es que un país en estas condiciones haya escogido un presidente obrero por primera vez, lo que es bueno y esperemos que esto cambie. Pero mientras no cambie, vamos a continuar en las cavernas, en los pequeños espacios. Muchos de los que estamos aquí del cine brasileño estamos menos preocupados por la parte formal y contractual y más con el intento de aumentar el espacio de nuestra voz. Y creo que eso es fundamental. Si tiene sentido que formemos parte de una organización para ocupar por lo menos nuestro subsuelo. Esperemos que se convoque a la televisión para hablar de un cine que tenga que ver con la realidad, pero por ahora estamos fuera de eso.

Roly Santos (Director - Coordinador CREA)

Bueno, sin duda algo que comentó recién Hugo Georgetti sobrevoló en la discusión de Víctor Hugo Gascón cuando sutilmente se dijo que las leyes no sirven pero sirven.

Nuestra discusión no debe estar limitada solamente en obtener leyes sino en obtener herramientas para aumentar nuestra voz, para aumentar nuestro poder de negociación. No es el único instrumento el sistema jurídico, hay otras formas de encaminar la lucha de nuestros derechos. Es bueno a veces pensar en esas otras formas y no solamente reducirla a una discusión leguleya, de abogados.

Ustedes saben que entender las leyes de propiedad intelectual para los que no somos abogados, para los que somos creadores, es un doble esfuerzo porque las leyes tienen una estructura tan racional, tan compleja que es una zona que nosotros no trabajamos con tanta habilidad.

Sin embargo si no nos ocupamos de entender el problema de las leyes tampoco nos vamos a acercar a la solución de nuestros problemas de derecho. Es decir, yo creo que sabiendo esta situación problemática y limitada de las leyes tenemos que aprender, los que nos somos abogados, que parte de nuestra lucha proviene de este conocimiento.

Cuando comenzamos con CREA, yo creo que el año pasado aprendimos un poquito sobre derechos de autor y que cada año, cada reunión, nos va quedando un nuevo concepto sobre los derechos de autor.

Bueno, terminó la exposición de los directores, quedan 15 minutos para intercambiar opiniones. Demos paso al debate.

Pregunta Tereza Trautman (Br): - Yo quería preguntarle a Fernando [Mussa] que dice que en casi el 100% de los casos en Argentina el director es productor, lo cual por un lado me genera una duda, ya que hay una confusión con la palabra "productor". Si el productor es quien pone el dinero, en la Argentina el único productor es el INCAA. En muchos casos los directores también arriesgan en un sentido económico. Eso por un lado.

Por otro lado también quería preguntarte: a partir de la aparición de la TV y la ley que hace que las televisoras deban invertir en cine, Pol-ka y otras productoras están produciendo cine, ¿qué pasa con los directores?

Respuesta Fernando Musa (Arg): -Con la entrada de las televisoras comienza a producirse un cine de industria. Ellos contratan al director, al guionista, a los técnicos, y realizan la producción. ¿Qué pasa con esos directores, por un lado? Y por otro lado, es muy distinta la realidad de los directores de cine y de los directores de televisión. Por ejemplo, el 80% de los directores de televisión están dentro del Sindicato Argentino de TV, por lo tanto son trabajadores que tienen un convenio colectivo de trabajo y los mismos beneficios de el resto de los trabajadores de la industria. Y hay una parte de directores que trabajan en televisión en forma independiente, bajo contrato, caso similar a los directores de cine.

Pero en TV la cosa se simplifica porque es muy clara la figura del productor. Son grupos económicos muy grandes.

-De todas maneras Pol-ka es una empresa que produce películas que no son de autor, que son productos industriales. Y habitualmente los directores son directores de TV que cobran un sueldo anual y les tiran unos pesos para que hagan una película. No son todos los casos, por ejemplo "El hijo de la novia", una coproducción entre Pol-ka y Patagonik,

dirigida por Campanella, tenía al director de socio. O por ejemplo Marcelo Piñeiro. Ellos son dueños del proyecto, inclusive lo llevan adelante.

Pregunta: -¿Entonces en la Asociación de Directores en Argentina fundamentalmente se nuclean directores de cine de autor?

Respuesta: -En la Argentina fundamentalmente hay que entender el rol del productor como el ejecutor de aportes. En este caso se iguala las grandes productoras con los realizadores – productores que serían más del 80% de la producción anual. Ambos sistemas de producción actúan apoyándose en la ley de cine.

Uno, las grandes productoras, tienen una mayor capacidad de financiación. Esto no es lo que se pensaba cuando se hizo la ley de cine. Esto es un resultado de que la televisión se “avivó”, se dio cuenta de que existía la posibilidad de reciclar de sus inversiones, entonces dijeron “no desviemos un solo \$ a la producción de cine”, porque ellos pagan al CONFER por derechos de antena, etc., etc. De lo recaudado, un 25% va para el fondo de fomento cinematográfico. Entonces, con la aparición de la TV en la producción cinematográfica, se dieron cuenta de la posibilidad de recuperar ese dinero. Esta es la verdad de todo este sistema.

Respuesta: -Si nosotros nos consideramos iguales [a las grandes productoras] tenemos que pensar en la desaparición de los subsidios. Y los subsidios protegen la obra, no protegen la industria solamente, protegemos la libertad de expresión del productor. Si vos hablas del cine argentino, vas a ver directores argentinos reconocidos en el mundo: Agresti, Puenzo, etc. No estás hablando de un productor. Los directores contratados son los que aceptan en algún momento de su vida ser contratados, pero esto no es un camino, no es una elección, ellos también hacen “su” película. La mayoría de sus obras son propias, y algunas como directores contratados. La dirección en Argentina es el cine de autor, porque ahí se preserva la cultura.

[Continúa debate]

Gilberto Gascón (México): Discúlpenme que hable de Argentina o de Brasil. Para mi el concepto es una mezcla, se meten muchas cosas en una misma olla. Entendí que se iba a hablar sobre el Derecho de Autor. Se está hablando mucho del director, está muy ligado con el director – productor y el financiamiento que da el Estado para producir.

Nosotros tenemos un concepto, que es el concepto de Berna, y es que el autor es autor desde el momento en que hace la obra. ¿Quién es el director? El que dirige, ese es el autor de la obra cinematográfica. ¿Cómo están arreglados los aspectos económicos y la repartición de porcentajes? Eso es otro problema. El autor de la obra cinematográfica es el que la crea, es el director. Ese es el concepto de la Convención de Berna.

Arturo Balassa: También ha sido una comparación histórica lo que era el cine de los años 40, 50, 60, eso es hoy la televisión, donde el director en aquel tiempo era contratado a sueldo por los estudios. Ahí se cedían los derechos. Quería hacer este comentario porque creo que la situación del director en la Argentina deviene de la confusión de su posición; podría estar cobrando como guionista, como productor. Entiendo que el director

devino en productor, devino en guionistas, a partir de una necesidad de hacerse independiente. Muchas veces hasta realiza las funciones de distribución y exhibición.

Expositor ¿ (México): Una cosa es el director que trabaja como autor y otra cosa es el director que acepta un pago industrial. La desgracia de los directores y los guionistas en México es cuando los productores para ahorrar al director se convierten en directores. Nadie es independiente salvo que seas Spielberg, porque si se trabaja con dinero del Estado, no eres independiente. Entonces, si no vas a cobrar la parte del director, ¿cómo vas a tratar al guionista? ¿Le vas a pagar su parte o también lo vas a invitar a que sea parte de la producción? [...] Yo creo que hay que encontrar soluciones para todas las partes creativas del proyecto.

Fernando Mussa (Arg): En Argentina los directores tuvimos que modificar la situación para seguir filmando. El cine que hacemos desde hace 10 años está siendo protagonista del mundo; es un cine de autor, de directores que escriben su propia película, construido con ciertas reglas (Argentores, SadeM, etc.). Hay excesos en todos lados, hay directores que no cumplen con los guionistas y otros que cumplen con los requisitos. Como también hay excesos en el cine industrial. Estamos hablando de una realidad, que era el tema en principio de esta mesa: “La negociación entre productores y directores”. En el caso de Argentina, el 80% somos la misma cosa. La variable de ajuste es el salario del director, para poder hacer la película. Apostamos a la fe que la película va a ser vista por millones de personas en todo el mundo. Y esta cuestión de fe no es negativa; sólo así se da este fenómeno del cine argentino.

Nemesio Juárez (Argentina): Me parece que estamos tocando dos cosas sustanciales y creo que vale la pena detenernos un poquito a profundizar lo conceptual. En este caso del director – productor estamos poniendo el acento en el aspecto cuantitativo y no en el cualitativo. El director en la Argentina se convirtió en productor por una necesidad expresiva, motivado por su necesidad de expresión. Como el medio no le daba la oportunidad de ejercer esa potestad, el director se constituyó en gestor de su propio producto, reemplazando la inexistencia de verdaderos productores que respetaran la responsabilidad del director en la creación cinematográfica. Esto no significó que se haya subalternado las relaciones laborales en cualquier sector de la producción. Si esto ocurrió, fue en mínima medida.

Nosotros, desde que nos establecemos como productores, asumimos todas nuestras obligaciones con el sindicato de técnicos, con los guionistas, con todo el personal interviniente de la misma manera que lo haría un productor.

Simplemente el hecho de que hubo una necesidad de salir a responder a la realidad social, incluso en muchos casos en la clandestinidad con cineastas desaparecidos, es la necesidad de decir nuestra palabra frente a la realidad social.

No creemos en un cine de autor que sea excesivamente subjetivo, en general el conjunto de los directores – autores piensan en un cine con responsabilidad social, que se comunica con sus contemporáneos.

[Expositora de Brasil sin traducción]

Roly Santos-Coordinador CREA (Coordinador de CREA): Ahora vamos al coffee-break y luego entra el panel de escritores. [...] Va a comenzar Michelina Oviedo. No pertenece a ninguna asociación de guionistas, pero ella es la fundadora de una escuela de guionistas en la Argentina [Guionarte). Esta ONG que dirige Michelina es semillero permanente de guionistas, está vinculada a la comunidad cinematográfica y televisiva y sin duda tiene una potencialidad de agremiación de futuros escritores audiovisuales.

MESA DE GUIONISTAS

Michelina Oviedo (Argentina): Estoy profundamente agradecida de estar acá y de poder abrir mis reflexiones que fueron en los últimos 12 años entre mi cerebro y los estudiantes. Miles de estudiantes pasaron en los últimos 12 años. Decimos, a riesgo de ser soberbios, que vienen a “rehabilitarse” en el tema del guión. Es la única escuela que sólo se dedica a eso. Y esta es una herencia de García Márquez, porque yo estuve 4 años viviendo en la escuela de cine y televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, donde incorporé, hice propio su concepto, en el cual la gran cadencia del cine latinoamericano es el guión y la dirección de actores. En materia de dirección de actores no incursioné, pero sí en dirección de actores.

Abrí esta escuela al regresar a la Argentina. Tuve el privilegio de participar en debates internacionales acerca de la formación en cine y cómo se podía encarar la formación de un director desde el punto de vista técnico o humanístico. Fernando Birri decía: “Estamos entregando a esta población de estudiantes de cine un arma de doble filo. ¿Debemos darle o no una formación humanística para que lo sepan manejar?”

Ahí yo entendí que el cine es un arma revolucionaria, un arma de penetración cultural y seguí un lineamiento. Dentro de 10 años vamos a estar bombardeados a través de satélites de información audiovisual que va a intentar eliminar nuestra cultura. En la medida en que nosotros defendamos nuestra cultura, esto puede ser contrarrestado. ¿De qué manera? Con una formación técnica tan rigurosa que nos lleve a ser los mejores, aunque no seamos los más adecuados ideológicamente. De hecho por ejemplo, un estudiante oriundo de una comunidad indígena en Bolivia, hoy dirige allí un canal de TV. ¿Por qué? Porque es el mejor.

Entonces, con estos criterios al regresar a la Argentina decidí abrir una escuela de guión para que los estudiantes egresen no con un corto, sino con un guión cuando todavía tienen la asistencia de los profesores y con eso entrar a un mercado. Para mí, lograr que las personas logran la mejor forma expresiva, era una militancia.

El debate si el autor es el director, el productor o el guionista es un debate interno permanente en todas las escuelas. Personalmente yo pienso que el arte está siempre dentro de la política y de la cultura, y expresa las relaciones de poder. Por ejemplo, nadie juzgaría si el autor de la Capilla es Miguel Ángel o el Papa de turno. Entonces hoy estamos en una época imperialista, no sabemos por cuanto tiempo más. Por lo tanto estamos en el reinado de los productores. Ellos se van a apropiarse de la autoría de la obra como en otro tiempo ha sucedido ya.

Entonces, yo creo que no podemos desvincular la problemática del autor de la realidad política y social que nos toca vivir. Y creo que si vemos nuestra situación como conexas a ese pasado, creo que la discusión va a llevar a una resolución. También estamos

asistiendo a una época de trabajo grupal. Y creo que nos estamos peleando entre tres cabezas: director, productor y guionista, y no nos damos cuenta que la obra surge de la chispa, de la confrontación entre esas tres cabezas.

Yo creo que mi aporte es haber encontrado una metodología de enseñanza del guión. Hay egresados de otras escuelas que me dicen “esto no es que no lo vi, me lo enseñaron en la otra escuela, pero recién ahora lo entendí”. Realmente, uno lee la bibliografía y no hay una metodología. Entonces los pocos guionistas que existen son guionistas intuitivos que se formaron solos. Por eso coincido que el guionista es el peor enemigo de sí mismo porque no sabe defender sus derechos. Yo como psicóloga asistí a una situación parecida con respecto a los psicólogos. Se decía: “¿Para qué vas a ir a un psicólogo si puedes hablar con un amigo?” Esto devino en leyes de protección laboral a dicha profesión y hoy todo el mundo sabe para qué ir a un psicólogo. Hoy en día con el guionista pasa lo mismo. “¿Para qué vas a llamar a un guionista si yo tengo un amigo que sabes qué bien que escribe?”

Entonces, como decía al principio, seamos los mejores para que nos llamen a nosotros, creo que la formación profesional del guionista va a llevar a que defina su perfil de trabajo. Hasta dónde llega el guionista y dónde empieza la tarea del director. Solamente cuando su perfil sea reconocido por directores y productores, estará en condiciones de defender sus derechos. [...]

Hay como una apropiación muy fácil de la materia prima de un guionista, es muy fácil dirigir cuando tiene un guión. Hay tres guiones: el original, el que se escribe en el rodaje y el que se escribe en el montaje. Pero sin el primero, el que llenó la página en blanco, los demás no existen. Entonces yo reconozco un director – autor que pueda escribir sus propios guiones, lo felicito. Que no necesita de los 10 años que necesita un guionista para formarse, que hizo 10 años para formarse como director pero no 10 años como guionista. Lo felicito si le sale bien. Se necesitan 20 años para formarse como guionista y como director según Jean Claude Carrier. ¿Hay alguien capaz egresado de una escuela de cine o con 4 o 5 años de trabajo en el mercado de hacer las dos funciones? Genial, perfecto. Pero la formación como guionista es muy ardua, y necesita conocer mucho acerca de cómo transformar la necesidad expresiva de él mismo, de un director o de un productor en un producto concreto. Necesita saber de producción, de equipos de cine, de muchas cosas, pero además ser dramaturgo, pero dramaturgo audiovisual que es algo nuevo. Si todo eso no es reconocido en nombre de que la autoría la tiene “fulano” o “mengano”, realmente me parece una discusión primitiva. Porque el cine es un arte de equipo. Los que aún pelean individualmente están en la prehistoria.

Desde mi experiencia como docente, realizadora y guionista, propongo primero conocer de qué se trata, hacer una epistemología del guión, y cuál es el trabajo del director. Y por supuesto, sin el productor que pone límites al caos creativo, tampoco sale. Cuando el director es su propio productor, carece de ese límite, que es importantísimo. Entonces lo ideal es que haya una necesidad expresiva de tres cabezas y que la autoría sea de las tres. La ley, la reglamentación va a tener que ajustarse a esa realidad y con el tiempo se verá como se hace. Yo de leyes no sé mucho, pero va a haber que hacer un acto creativo para que las leyes vayan detrás de lo que es la realidad del proceso creativo de un film.

Entonces evidentemente ser autor debe tener mucho prestigio, sino no se pelearían todos. “Yo soy el autor”, “No, yo soy el autor” ¿Por qué esa pelea? No está a la altura del arte que queremos proponer. Tenemos que pensarlo con una perspectiva de futuro, como un arte de equipo. ¿Hasta cuando vamos a seguir tironeando de una misma pelota que hay que pasarla entre tres? Habrá un Maradona, sí, pero también hay un DT, hay alguien que juega con él. Puede ser que haya un director que sea un Maradona, que pueda garantizar el éxito solo. Puede haber uno, pero no creo que haya más de uno. Esto es todo lo que quiero decir.

Roly Santos-Coordinador CREA: Muchas gracias Michelina. Continuamos con Rafael Montero, de Autores, Escritores y Adaptadores del STPC de México.

Rafael Montero (México): Bueno, aquí en México nadie se gana la vida haciendo películas, haciendo guiones, pero a pesar de eso hay una gran producción. Yo creo que al año, se producen una cantidad de guiones impresionantes para una industria que produce en promedio 10 películas por año. Esos guiones se producen sin ningún apoyo económico, sólo por las ganas de escribir.

Participé en el jurado de un concurso; la mayoría de esos guiones eran de autores profesionales y de estudiantes, todos con una muy buena factura. Por eso, en este sentido, creo que aquí en México se escribe como si se les pagara, pero nadie lo paga. Hay una necesidad de expresarse a través de los guiones, de las películas. Todos estos guiones realmente tienen muy pocas posibilidades de convertirse en películas, pero la gente sigue escribiendo.

El guión es una parte importante de esta especie de industria, pero uno tiene que escribir fuera de los tiempos productivos para poder terminar el guión. Existen apoyos pero realmente son mínimos. El Instituto Mexicano de Cinematografía tiene becas para guionistas pero realmente puede dar al año muy pocos apoyos. Aún así se sigue escribiendo.

Hace 4 meses se llevó a cabo un ciclo en Cinemateca Nacional que se llamó “Panorama del cine mexicano”, con 18 películas producidas recientemente. De estas 18 películas, 14 de ellas era dirigidas y escritas por la misma persona. Entonces vemos gran número de directores – escritores, muchos de ellos también productores.

Definitivamente la situación del cine en México ha variado muchísimo en los últimos 15 años. Yo hace 15 años hice mi primer largo como guionista, director y productor, porque nadie apostaba nada por un director nuevo. Pero en ese momento la figura del guionista y del productor era muy diferente a la actual. Antes los productores eran gentes que habían hecho dinero produciendo películas por amor al cine, era gente muy intuitiva que realmente habían logrado interesar al público. A lo largo de esos 15 años esto se ha ido modificando; hoy vemos diferentes tipos de productores. Por un lado el Instituto brinda apoyo financiero desde el Estado, por otro lado hay 1 o 2 empresas productoras en las que puede ir uno a pedir apoyo.

Yo creo que esta gran producción de guiones se debe hay que muchas escuelas, muchos talleres que están enseñando a las personas a expresarse por medio de guiones.

El mercado ha caído mucho en esto 15 años. En el 88, cuando yo hice mi primer película, se producían 100 películas por año. Ya para el 92 se producían 10 películas. En el 2000 repuntó un poco la producción, a 20. Esto ha ido subiendo y bajando.

Es increíble que el cine mexicano que está viviendo en los últimos años su mejor momento con respecto a prestigio internacional tenga una producción tan complicada.

En los últimos 15 años la actividad que han realizado los sindicatos y las sociedades autorales ha sido importantísima. De pronto, yo salí de la escuela había una muy mala imagen de los sindicatos. Te decían que hacer una película con ellos era una burocracia tremenda, y todo está en contra y realmente iba a ser un desastre. Con esta idea mi primer película la hago en forma independiente y de pronto, veo que tengo que entrar a un mercado. Y recién entonces sentí esa necesidad de entrar al mundo de los sindicatos. No se me respetaron las formas de pago y no comprendía como así se podía trabajar en cine. Es ahí donde comprendí la figura del sindicato, que al final de cuentas no era el horror que me habían presentado en la escuela, ni tampoco la panacea. Comprendí que eran una serie de colegas trabajando para que se respeten sus derechos. Entonces, el hecho de que haya poca producción lleva a creer que la existencia de los sindicatos no tenga sentido. Pero en estos 15 años los sindicatos y las asociaciones han sido la punta del iceberg de toda la lucha que se ha llevado a cabo en relación a la ley cinematográfica, a la ley de derechos de autor y a la búsqueda de financiamiento estatal.

La situación de la industria es difícil de explicar porque el Estado no da el 100% de la financiación, sino casi hasta el 50%. Entonces uno tiene que conseguir el resto del capital, y muchas veces es a partir del aporte de los salarios del guionista, los actores, etc. Por otro lado hay una empresa como TelevisaCine, que produce películas; uno le lleva el guión, su proyecto, pero ellos tienen la decisión final, y la relación termina siendo de patrón – asalariado. Entonces en este sentido el sindicato hace que uno no se sienta solo frente a los productores. Gracias.

[Expositor de Brasil no se comprende la traducción, se escucha muy atrás]

Michelina Oviedo (Argentina): Una pequeña cosa que he olvidado decir: desde Guionarte peleamos todos el tiempo en tener un Sindicato de Guionistas. Pero lo hemos hecho de una manera doméstica: cada vez que un alumno u egresado se le ha presentado un contrato, lo hemos acompañado con abogados, representándolo. Así y todo no hemos podido evitar el “bautismo” del guionista que es cuando le roban una idea. A mi me encantaría que haya un acuerdo de confidencialidad como en EEUU. Que si se presenta un guión para su sola evaluación, que no se divulgue o se utilice después.

[Expositor de EEUU no se comprende la traducción, se escucha muy atrás]

[...]

Pregunta: -¿Qué dice la Convención de Berna sobre derecho audiovisual?

Respuesta (Expositor Brasil): De leyes entiendo poco, pero se que esa ley promulgada es una aplicación de la convención de Berna, se puede vender el derecho a copia, pero se mantiene el derecho moral. La ley en Brasil dice que sobre la obra audiovisual tiene derechos autorales el director y parece que el músico, el guionista no tiene, sino el argumentista. Yo creo que Berna no dio detalles de diferencia entre argumentista y guionista.

Coordinador de CREA: Uno de los objetivos de este encuentro es que cada cual vuelva a su país con herramientas para modificar las leyes de derecho de autor que le resulten inconvenientes. Es necesario que ustedes vayan anotando ese tipo de propuestas a medida que se van exponiendo para no ser olvidadas en la declaración final de este encuentro.

Expositor (México): En las escuelas de cine de México hay una materia que se llama Derechos de Autor, para que sepan cuales son los derechos mínimos para su producto cultural. En México la cinematografía está regida por la Ley de Cinematografía, la cual los alumnos deben conocer.

Coordinador de CREA: Así damos fin a esta primera y agotadora jornada. Queremos agradecerles a todos los que estuvieron presentes.

SEGUNDA JORNADA

Roly Santos-Coordinador CREA: Hoy es el día que vamos a dedicarle tiempo fundamentalmente a nuestras posibilidades de Organización. En la jornada de hoy es muy posible que tenga menos información pero mayor debate. De esta jornada depende que podamos organizarnos para lograr algunas reivindicaciones que hicimos ayer. En esta reunión hay dirigentes de todas las organizaciones de Latinoamérica. Es muy difícil en una convención internacional abarcar todos los temas en 6 horas, por lo cual les voy a pedir un esfuerzo de síntesis.

Nemesio Juárez (Presidente de la Asociación de Directores Argentinos)

Creo que se ha planteado el elemento central; la necesidad de arribar a consensos organizativos para poder avanzar en los objetivos comunes que nos convocan. Voy a hacer algunas referencias a la DAC. Algunas de las victorias de esta entidad hasta la fecha sintetizan que solamente se pueden obtener los objetivos estratégicos y tácticos si esta entidad no pierde de vista la necesidad de fortalecer su organización y de establecer vínculos que la unen a otras entidades del quehacer cinematográfico.

La DAC surge en 1945 por iniciativa de muchos directores. El 45 significó en nuestro país la irrupción de las masas populares que hasta ese momento habían sido excluidas de la vida social y política de nuestro país. A partir del 17 de octubre de 1945 estas masas van a tener presencia en nuestra historia. Esto significó la irrupción de un proletariado distinto, producto de la inmigración interior, los “cabecitas negras”.

En el año 56, un año después del golpe que saca al Peronismo, se constituye otra entidad de signo completamente distinto a la anterior [a la DAC], más conservadora.

Pero en el 58 ambas asociaciones se unen, ya que los directores prefirieron dejar de lado ciertas cuestiones políticas para conciliar cuestiones en el ámbito cinematográfico. Esta asociación ha concurrido muchas veces al salvataje de la producción nacional.

En el año 94 habíamos llegado a una reducción de salas que llegaban a 260 y el fondo de fomento se había visto reducido porque solo se constituía con el 10% de la entrada de cine. Toda la industria había llegado a la conclusión que el consumo masivo de cine había llegado a su punto más alto, pero que no se daba en salas, sino a través de TV, video y cable. Entonces llegamos a la conclusión de que había que modificar la ley de cine. Tuvimos la suerte de tener a un cineasta en ese momento dedicado a la política que era Pino Solanas, él convocó a un abogado especializado en cine que es Julio Raffo y desde allí impulsaron una ley de cine que hoy es una de las leyes más importantes establecidas en el mundo del cine. Esta ley amplió la posibilidad de fondos en el INCAA acordando con las televisoras y con el gobierno de que la cuarta parte de lo que las televisoras aportaban al CONFER fuera al fondo de fomento. Las televisoras nunca quisieron acceder a la reivindicación histórica de que el 10% de la facturación en los espacios de largometrajes fuera al fondo de fomento. Eso significaba poner en claro que había una evasión hacia el Estado por parte de las televisoras. En la nueva ley de cine también institucionalizamos el quehacer de las entidades cinematográficas.

También se constituyó un Consejo Asesor con representantes de cada una de las entidades cinematográficas: dos lugares para directores, dos para productores, uno para el sindicato de actores, otro para el sindicato de técnicos, otro para el sindicato de músicos y otro por delegados de cada una de las secretarías culturales del país (de cada provincia). Como también consideramos que había que descentralizar la actividad de la Capital Federal, se constituyó una Asamblea Federal, constituida por los secretarios de cultura de cada provincia y que está por arriba del INCAA. Luego viene la presidencia ejecutiva del INCAA y luego el Consejo Asesor antes mencionado.

De modo que la ley de cine fue una actividad coincidente de la política dentro del Congreso y fundamentalmente por la organización de las instituciones cinematográficas, y hasta los 10.000 estudiantes de cine que nombró Fernando Mussa ayer, participaron en esta ley porque entendían que tenía que ver con su futuro.

Lo que quiero dejar en claro con este recuerdo es que ninguno de los elementos de esta ley hubiera sido posible si no se podía organizar desde el conjunto de las entidades una acción común. En este accionar hemos tenido que postergar algunas acciones propias. Por ejemplo estábamos tratando de conseguir el derecho autoral para el director incorporándolo a la ley de propiedad intelectual, pero pasar a esta lucha quedó en segundo plano porque en ese momento luchábamos por la supervivencia del cine nacional.

No han desaparecido a nivel internacional las acechanzas que ponen en peligro nuestra actividad audiovisual. Es muy importante arribar a acuerdos que nos permitan superar nuestros intereses parciales. Hay que postergar algunos conflictos del tipo de producción que nosotros tenemos. DAC lo viene haciendo.

Creo que hay una especie de llamado a la reorganización y al fortalecimiento para arribar a consensos comunes para legitimar y profundizar las acciones legales y políticas en los países. La ley de cine Argentina tienen elementos positivos y negativos. En la receta neoliberal el INCAA perdió su autarquía, recién el año pasado lo recuperó, a pesar de que la ley lo había consagrado. Pero esta ley abre la posibilidad de intercambio con otros países.

La receta neoliberal incidió profundamente no sólo en las leyes, sino también en la educación, hemos tenido la visión patente de la desnutrición, etc. Y paradójicamente a esta crisis, lo único que tenía la Argentina para mostrar era la supervivencia de su cine. Y no es un hecho fortuito que haya quedado en pie una ley de cine de carácter proteccionista como las que fueron desmanteladas en la última década.

Hoy día aún estamos asistiendo a una muy fuerte presión de la Organización Mundial del Comercio para liberalizar nuestro mercado. Nosotros en la Argentina hemos superado un primer intento de liberalización. Me tocó a mi en Cancillería enfrentar una propuesta que se nos mostraba como muy ventajosa para acceder a nuevos mercados pero implicaba bajar la ley de cine y las protecciones.

No queremos que se cierre el mercado de bienes culturales, pero creemos que no se debe discutir solo en la Organización Mundial del Comercio donde los productos culturales se reducen a mercancía. No es lo mismo una lata de película que una lata de conserva. Gracias.-

Marcela Fernández Violante (México)

Nosotros, como sindicato, también nacimos en el año 45. Nosotros teníamos enfrente a un antepasado muy remoto de Jack Valenti, que se avecinó en México, su nombre era William O'Jacky. Fue adquiriendo salas y salas de cine con una visión muy aterradora de lo que es nuestra cinematografía: el dueño de las salas y de los canales es el dueño de la cinematografía. No importa cuanta producción haya si no se tienen las salas.

Este personaje manejaba en México un grupo de pandilleros (era aprox. 1917), este señor se auto secuestra, y el gobierno mexicano pagó el secuestro. Ese dinero le sirvió para comprar más salas. Así llegamos a los años 40, este señor yanqui es el dueño de las salas, de bancos, de periódicos, etc.

Comienzan así a formarse los sindicatos de técnicos, de autores, de músicos, etc. En 1945 se hace una fusión de todos los sindicatos y nace la necesidad de tener una ley. Pero el tipo sigue siendo el dueño de la industria. ¿Qué ocurre? Los sindicatos logran una ley contra el monopolio de la exhibición porque había una necesidad desde todos los sectores culturales de defender el cine. [...]

Tony Venturi (Brasil)

Estamos viviendo una atomización de la manera de hacer cine, cada uno intenta conseguir por su cuenta los recursos. Las políticas programáticas y colectivas se dejan de lado. Se debe volver a hacer política solidaria. Esto ha estado creciendo en los últimos 3 años; tuvimos dos Congresos Nacionales de sindicatos y conseguimos un primer plan de una política. Esta reconquista fue basada en un decreto que todavía no está aprobada por el Congreso que pretende desarrollar la ley que proteja el cine brasileño.

La entidad de la cual yo soy presidente trata de trabajar en forma colectiva con otras entidades, porque sabemos que si no caminamos juntos estaríamos perdidos.

Para concluir, a pesar de estas dificultades y de este escenario complejo y confuso, hay un nuevo horizonte para adelante, tenemos un nuevo gobierno en Brasil que entiende la importancia estratégica del audiovisual, un campo que comienza a aclararse. Estaremos perdidos si no consideramos la cuestión de la distribución, para competir con las distribuidoras norteamericanas. Necesitamos triplicar el número de salas en Brasil. La lucha es muy grande en un país donde los sindicatos aún son regionales, no son nacionales, y tenemos que enfrentar al gigante de las cinco productoras y distribuidoras norteamericanas.

Debemos entender nuestras miradas y a partir de allí montar una estrategia más próxima a nosotros. Eso es lo que quería decir.-

Tato Tabernise (Argentores, Argentina)

Estamos hablando desde que comenzó todo esto de que los medios de comunicación están cada vez en menos manos y por lo tanto el que está enfrente es cada vez más

poderosos. Es una cuestión de supervivencia, yo creo que hay que buscar los puntos en común y a partir de allí hacer una resistencia ante lo que es un avance arrasador de estos monopolios.

[...] El autor teatral, a pesar de ser el que menos problemas tiene con el cobro de sus derechos, es el más solidario. Y en materia de cine y TV, no hay grupos, no hay asociaciones. Esto tiene que ver con la características de nuestro trabajo que es en solitario.

Quienes tenemos esta idea de formar un sindicato para tener una herramienta más para defender nuestros derechos como trabajador. Es una cuestión económica, es una cuestión de conveniencia. Pero es bastante problemática en un gremio de gente tan aislada. Y sobre todo con los medios de comunicación tan concentrados. En TV cada vez son menos los dueños de los canales, y el hecho de no trabajar en un canal significa no trabajar en ninguno. Hablo también de la TV porque en mi país vivimos de ella, los guionistas netamente de cine somos pocos.

En estos momentos no hay demasiado interés en los guionistas de TV, pero me parece que estamos en un momento de posibilidades históricas, porque la calidad de trabajo de los guionistas en mi país está descendiendo de una manera vertiginosa. Estamos mucho más abajo que el nivel de los técnicos de TV, no tenemos protección como ellos.

Contamos con el apoyo de SICA, del sindicato de TV y de la DAC, pero necesitamos también el apoyo de Argentores. Entonces me parece que es una posibilidad histórica. Los pasos a seguir son para adentro y para afuera: para adentro, formar una asociación y para afuera, no perder el contacto con los compañeros de otros países. La problemática profesional es un buen argumento para reunir autores y guionistas. Gracias.

Melanie Dimantas (Brasil)

Yo fui invitada para representar a los guionistas de cine. Son personas muy aisladas, nuestros acuerdos son muy directos con los directores. Cuando encontré el cuestionario [para los expositores] lo encontré como bastante irreal, muchas preguntas no se pueden responder de forma objetiva.

Hace 18 años que escribo, me quedé pensando en varias cosas. Mi contacto con otros guionistas de cine es muy poco, a veces como consultora, a veces en laboratorios. En esos laboratorios cuando seleccionamos guiones, la mayoría ya estaban asociados a directores. Entonces me di cuenta que la relación de los guionistas con su trabajo es complicada. Cuando un director te contrata ahí comienza el trabajo, en el momento de escritura. Pero el proyecto en sí es del director. Y ahí comienzan los problemas. La mayor parte de las veces es una relación muy informal. Son amigos que te llaman para hacer una historia pero no tienen dinero para pagarte.

Al principio, la idea de tener un contrato en esta relación informal, es una barrera muy fuerte. Creo que en los últimos años esto ha mejorado bastante. Yo necesito recibir algo para empezar a trabajar, necesito recibir el medio y el fin. Yo nunca tengo un contrato base, yo adapto uno que en un momento hice, pero muchas veces, cuando el proyecto ya está avanzada surgen los problemas.

Lo que siempre me deja un poco frustrada es que no creo que en la película el guionista sea el más importante. [...] Yo creo que hay una falta de unión en nuestras acciones, yo creo que es por el propio tipo de trabajo. El primer paso es muy complicado, es muy difícil.

Enrique Fernández (Asociación de Productores y Realizadores de Uruguay)

No hay nada nuevo que yo pueda decir desde Uruguay, sólo voy a agregar algunas cifras. La población total del país es de 2.600.000 habitantes. Las películas se hacen a partir de u\$s 70.000 que es el fondo que recibimos una vez al año para hacer toda la producción. Ese dinero se da en concurso anual, el concurso se hace sobre el guión, por lo tanto el guionista es director y productor. Hay casos excepcionales de un millón de dólares con dinero extranjero.

La otra excepción es la gran respuesta del público de Montevideo al cine de Uruguay, las salas de cine del interior han cerrado todas. Todas las salas se concentran en los shoppings. Las películas salen con 8 copias. Pero por ejemplo hace 15 días, una película uruguaya estuvo por encima de Matrix. Cualquier película uruguaya está por encima de las norteamericanas en su estreno.

La idea es que nos movamos rápido a algo que un sindicato hace. Hay una gran movida en Uruguay para colocar la cultura en la agenda política del país.

La otra ventaja de Uruguay es que al ser tan chiquitos, y dar posibilidad de ganancia 0, nadie se fija en nosotros, no así como pasa en Brasil y Argentina, Jack Valenti no va a dejar que se escapen así de fácil.

Creo que si de acá sale una carta para el gobierno de Uruguay firmada por todos ustedes sería un gran logro.-

Marcelo Laffite (Asociación de Documentalistas de Brasil)

Yo creo que la militancia sindical es una de las mejores cosas del mundo, junto al cine y a enamorarse. Creo que hay que buscar los puntos en común, no quedarnos discutiendo nuestras diferencias.

Brasil es un país muy grande, su producción se divide en Río de Janeiro, San Pablo y la región de Bahía y Brasilia. Eso nos da el ejercicio diario de entender que los puntos en comunes son los más importantes y no las diferencias. Tenemos algo así como 50 entidades que reúnen a toda la gente de la actividad del cine. Ahora con la llegada de Lula al poder, comenzó a entender la relación entre gobierno y Estado: una cosa es el gobierno que se renueva cada 4 años y otra cosa es el Estado, que en Brasil existe desde 1822. Ahora se deben crear instrumentos de Estado que sean fijos y permanentes, fuera cual fuera el gobierno. Es importante que tengamos instituciones fuertes. Estamos creando foros de participación de la sociedad civil: los Consejos. Esa es nuestra gran lucha.

Existe en Brasil el Consejo Superior de Cine en el que participan siete ministros de Estado desde el área de la cultura, la economía, la educación y las relaciones exteriores, y cinco representantes de la comunidad civil organizada. ¿Cómo es que se componen esto cinco representantes? Antes los elegía el presidente Cardozo a dedo, esperamos que ahora tenga la representación del pueblo.

Otra cosa que quería señalar que el punto que nos une es la creación de una empresa productora nacional, distribuidora de productos latinoamericanos. Si un distribuidor quiere tener esa fuerza económica por sí solo no puede. La idea es generar una entidad en toda Latinoamérica para la distribución de películas latinoamericanas. Eso es todo.

Roly Santos-Coordinador CREA: Como ésta fue una presentación de organizaciones, no sé si da para un debate, sí para aclaraciones. Hacemos una pausa de 20 minutos. Luego entramos en la parte fundamental, que es cómo nos vamos a organizar. [...] Vamos a conformar ahora la Comisión de Redacción que tiene por objeto escribir en español y en portugués nuestra declaración final, todo lo que nosotros resolvamos ahora. Las asociaciones con representación tienen que estar sí o sí representadas en esta Comisión. Entramos en un proceso deliberativo. [El Coordinador CREA nombra a cada una de las asociaciones y su representante dentro de la Comisión]. Lo que vamos a discutir responde a un proceso de integración. [Luego de una discusión se resolvió que en lugar de un representante de cada entidad haya un representante de cada país]. Definamos la metodología para entrar en este debate: ¿Vamos a tener una posición por país?, ¿por asociación?, ¿o debatimos en general? Debatimos en general. [Tata Amaral (BR) y Enrique de Rentería (MX) son elegidos redactores]

DEBATE SOBRE ESTATUTO

[Los participantes leen el estatuto base y comienzan a debatir cada uno de los puntos]

Se debe incluir una invitación a países que no están aquí presentes, como Chile, Venezuela, Bolivia, etc. [...]

La idea es generar una Confederación de Asociaciones; por ahora hay tres propuestas para su nombre: Latinoamericana sola, Latinoamericana y el Caribe y Panamericana. [...] Pasemos a una votación por organización. [Luego de la votación por cada asociación los resultados fueron: 6 votos para el nombre “Federación Panamericana” y 4 votos para “Federación Latinoamericana”.]

-Hay un largo debate-Interrupciones- Discusiones Fuertes – No hay conformidad con el resultado- Se pasa a una especie de cuarto intermedio-

Roly Santos –Coordinador CREA: Sería para nosotros de una miopía política gigantesca no darnos cuenta que estamos ante una encrucijada, desde dos puntos de vista: hubo una votación, hubo una propuesta que ganó, otra que perdió. Sin embargo, este es un momento en el que estamos conformando algo que no existe; por ello una votación no termina de zanjar nuestra diferencia. En un Congreso, o en una empresa, la votación está homologada por un estatuto. Como nosotros no lo tenemos, esto no ocurre. Aquí hay presente entidades u organizaciones regionales o nacionales, y esto explica que nuestra votación no sea una votación homologable.

Hay una intención de todos de llegar a un consenso. El nombre de la confederación nos divide. Es nuestra capacidad política y organizativa de volver un paso atrás, y encontrar un punto que nos una. Como propuesta le pregunto a las asociaciones si se puede volver a discutir un acuerdo.

Tato Tabernise (Arg): Propongo que hablemos de los contenidos, y después hablamos del nombre. La propuesta de Arturo Balassa fue dejar el nombre ad-referéndum de los contenidos, y coincido con él.

Roly Santos-Coordinador CREA: ¿Hay alguna otra propuesta? ¿Reconsideramos el nombre o comenzamos con los objetivos?

Tereza Trautman (Brasil): Lamentamos no haber sido avisados que se iba a generar a partir de esta reunión una confederación con tanta importancia para Latinoamérica, ya que Brasil queda en desventaja con respecto a los votos por no haber sido avisado antes. Me gustaría sugerir que cada país y cada entidad cuando se vaya y con más tiempo leyera el estatuto y dijera en qué esta o no en acuerdo, porque aquí creo que llegamos a un punto [en esta reunión] en que la discusión no es democrática ni orgánica, y no estamos haciendo nada. Estamos aquí tres países..., perdón cuatro. [Risas porque alguien dijo "Uruguay también existe"]

Roly Santos-Coordinador CREA: No discutamos sobre por qué no nos ponemos de acuerdo. Nos quedan 3 horas, ¿por qué no nos ponemos de acuerdo en buscar un consenso? ¿Alguien tiene alguna idea para decir que nos saque de esta situación? [...] Bueno, abrimos el punto 4 [objetivos]:

"Punto 4, inciso A: Defender los oportunos derechos de propiedad intelectual para todos los directores y guionistas incorporándolos, modificándolos o adaptándolos a las normas vigentes de estos derechos y procurando una mejor administración de los mismos."

Tony Venturi (Brasil): Este artículo está muy mal escrito. Creo que una confederación internacional no puede modificar leyes nacionales. Habría que controlar la redacción: sí defender los derechos, pero no se puede hablar de modificar leyes. El objetivo de una confederación es colaborar de forma propositiva, pero no interferir, esto es una ilusión.

Expositor ¿ (Argentina): Objeto la palabra "oportunos" porque nadie duda que lo sean, e "incorporándolos, modificándolos o adaptándolos" por "impulsándolos". Ese es el carácter propositivo.

Michelina Oviedo: ¿Los derechos de los guionistas y de los directores son considerados como iguales? Yo creo que son circunstancias diferentes.

Roly Santos-Coordinador CREA: No al objeto que nos ocupa, que es la defensa de los derechos de propiedad intelectual. [...] Pasemos al punto B:

"Punto 4, inciso B: Promover disposiciones legislativas nacionales e internacionales de protección e interés (profesionales, laborales e intelectuales) de los directores y guionistas".

Tony Venturi (Brasil): Es el mismo caso del punto anterior.

Roly Santos-Coordinador CREA: Bueno, entonces se cambia la palabra “Defender” del punto A por “Promover” y se elimina el punto B. Arturo, ¿podes leer el siguiente punto?:

“Punto 4, inciso C: “Impulsar en todo el mundo el bienestar y los intereses profesionales de quienes se ganan la vida o procuran hacerlo mediante su trabajo de dirigir y escribir películas.”

Roly Santos-Coordinador CREA: En este punto se había sugerido incluir la palabra “audiovisual”. El siguiente punto (D), ¿había sido eliminado? Y el siguiente punto también lo tengo marcado... Ah, ahí fue donde comenzó nuestra gran discusión.

[La opinión del expositor brasilero acerca de dichos puntos no está traducida, dice algo así como que son muy retóricos e irrealizables]

Roly Santos-Coordinador CREA: La propuesta es eliminarlos. [...]

Expositor ¿: Tenemos que incluir resoluciones del OMPI y de la UNESCO, para darle un marco a esto.

Michelina Oviedo: Creo que se está dejando de lado al guionista que siempre es el último orejón del tarro en el proceso productivo.

Tato Tabernise (Argentina): Michelina, los guionistas ya estamos incluidos por ley en el derecho de autor, pero los directores no.

Roly Santos-Coordinador CREA: Estamos seleccionando los puntos que nos parecen obvios, para eliminarlos.

[...] Habría que definir a qué nos referimos con “Colaborar con los organismos de cine”, porque la Motion Picture Association también es un organismo.

Enrique Fernández (Uruguay): Está claro que los organismos son los afines a nuestros objetivos.

[Se propone incluir un punto sobre la protección y promoción de los conocimientos de derechos de autor en las escuelas de cine].

Roly Santos-Coordinador CREA: Hemos pasado rastrillo por lo que ya estaba escrito. ¿Hay algún objetivo que nos haya quedado afuera? ¿Alguien tiene algo para agregar? Piensen también que en toda reunión futura se puede modificar.

Ahora quedan dos cuestiones a definir: la relación de esta federación con respecto a la sigla que va a tener, y otras organizaciones que nuclea al sector ¿Tienen alguna propuesta? Es el punto 3.

Pedro Lazzarini (Brasil): CREA es una coordinadora, no es una institución en sí. Las organizaciones más organizadas ya son miembros de nosotros. [...] Dentro de UNIMEI

tenemos muchos grupos que trabajan en estos temas, debemos generar una cooperación muy grande.

Expositor (Argentina): Ser parte de esta federación implica compartir algunos objetivos. ¿Cuál es el marco internacional que le queremos dar a esta organización? Vamos a ser parte de UNIMEI, a colaborar con PANARTES, etc.

Marcela Fernández Violante (México): A mi me preocupa la falta de continuidad de estas reuniones.

Roly Santos-Coordinador CREA: ¿Hay alguna otra propuesta de redacción del punto 3? Si se declara internacional trabajaría dentro de UNIMEI, si es regional, sería PANARTES. La federación se definiría como “grupo profesional”. ¿Nuestra federación van a “ser parte de” o van a “colaborar”? [...] Entonces: “Como grupo profesional formará parte de...” Ahora vamos a leerla en español y en portugués.

“Punto 3: La Federación a nivel regional formará parte como grupo profesional de PANARTES y a nivel internacional de UNIMEI a fin de garantizar los objetivos que siguen.”

[...] Nos queda poco tiempo, avancemos. El punto 5: ¿qué tipo de organizaciones vamos a aceptar como miembros de la federación? ¿Hay alguna observación? [...] Por un lado hay una propuesta de incorporar un requisito legal y por otro lado incorporar a organizaciones de otras regiones, siempre y cuando colaboren con los objetivos de nuestra federación.

Pedro Lazzarini (Brasil): Creo que ya el punto 3 nos define como en colaboración con todas las organizaciones que forman parte de PANARTES y UNIMEI.

Enrique Fernández (Uruguay): Debemos poner que las asociaciones deben solicitar su membresía, pero no las personas individuales. Luego la federación aprobará o no su membresía. [...]

Roly Santos-Coordinador CREA: Debemos recordar que sólo estamos definiendo hasta el punto 6, muchos puntos quedan abiertos para más adelante, pero hoy no estamos discutiendo todo el estatuto.

Bueno, damos por aprobado entonces el punto 5. Pasemos al punto 6: ¿Cuáles son las organizaciones fundadoras? ¿Lo hacen como adherentes o como miembros?

Tato Tabernise (Argentores): Yo soy representante, pero no puedo firmar como Argentores porque lo tiene que ver toda la institución. Adhiero fervientemente pero no puedo firmar.

Roly Santos-Coordinador CREA: Nos queda retomar el principal conflicto, con el punto 1. El nombre y el marco de nuestra jurisdicción, el ámbito geográfico de esta federación.

[...] Hemos acordado hacer un puente a este tema para encontrar un camino de unidad, ahora retomemos este tema.

Ya se definió que sea una federación, ahora el tema es si es latinoamericana, panamericana, etc.

Marcela Fernández Violante (México): Si yo quiero cobrar derechos por mis películas que pasan en EEUU que ahora no estoy cobrando, debemos afiliarnos los dos, para que ellos me cobren. Entiendo que la posición política nuestra “latinoamericana” está en oposición a la política “económica norteamericana”, pero ese es otro cantar. Aquí lo que nos interesa es defender los intereses de directores y escritores latinoamericanos contra la ley inglesa. No excluyamos a los compañeros norteamericanos [presentes] que están preocupados en nuestros temas.

Roly Santos-Coordinador CREA: Ya hay una propuesta para zanjar esta discusión, la escuchamos?

Tony Venturi (Brasil): La definición sería Federación de Directores y Escritores Audiovisuales. La sigla sería FeDEA.

Marcela Fernández Violante (México): Esta sigla se puede confundir con FEDRA, una asociación de escritores de México.

Roly Santos-Coordinador CREA: No discutamos sobre la sigla, si estamos de acuerdo con el nombre que nos define podemos después adaptar la sigla como queramos. ¿Estamos todos de acuerdo? [...] Hay una nueva propuesta??? [si –se vuelve a pedir la inclusión de la palabra “Latinoamericana” en el título].

[Vuelve la discusión de si es Panamericana o Latinoamericana – acaloradas discusiones-varias interrupciones] [hay un nuevo cuarto intermedio de 2 horas de negociación]

Marcela Fernández Violante (México): Retiro mi propuesta de que sea Panamericana, porque es preferible la cohesión a que se vayan con un mal sabor de México, cuando nosotros somos el anfitrión. Siempre el invitado como el cliente, siempre tiene la razón. El camino es largo, hay muchos aprendizajes. Si en la DAC se conociera la generosidad de PANARTES del cual el Sindicato de México forma parte, estarían de acuerdo con la definición panamericana. Fue un primer ensayo, si por decir latinoamericano o panamericano destruimos lo que hicimos en dos días, retiro mi propuesta.

Nemesio Juárez (DAC): En nombre de DAC te agradecemos este gesto de generosidad. Nosotros nos conocemos poco, pero no empezamos ahora con nuestra actividad sindical. Sabemos que podemos aportar mucho porque lo estamos haciendo en nuestro país. Y sabemos que vas a comprender que era vital para nuestra identidad la definición como “latinoamericana” [sin incluir a EEUU]. Gracias.

Pedro Lazzarini (Brasil): Nadie me puede acusar de americanista. Llegué a Brasil y formé un sindicato. Yo lo que quiero decir es que panamericano es una cosa para no ser excluyente. No quiero que me tomen como que estoy en la vereda de enfrente. No ve voy

a enojar ni mucho menos. A mi me parece que había que escuchar una tercera vía. Me solidarizo con Marcela (México), nosotros estamos en PANARTE hace muchos años y puede ser por eso que creíamos en el panamericanismo.

Roly Santos-Coordinador CREA: Bueno, ¿cómo quedaría el nombre entonces? Federación Latinoamericana de Escritores y Directores Audiovisuales. FELEDA?? ¿Hay otra propuesta? [...] ¿Cuál es el otro? Federación de Escritores y Directores Audiovisuales Latinoamericanos. FEDALA?? [para no confundirse con FEDRA]. Pasemos a la votación. [...] FEDALA queda como nombre de la asociación. ¡Compañeros, hemos fundado FEDALA! [aplausos]

Necesitamos -antes de cerrar- que todo esto sea escrito para que firmarlo antes de irnos, y por otro lado constituir una mesa provisoria, la cabeza visible de esta federación. Demos un paso organizativo provisorio para que asumamos responsabilidades, porque el lunes cada uno vuelve a su país, y ¿quién mueve la rueda para que esto funcione?, ¿quién es FEDALA? [...]

La propuesta es una comisión provisoria organizadora para un nuevo encuentro en el que se desarrollen los estatutos. ¿Será uno de cada entidad? ¿O uno por cada país? OK, uno por cada país. Una primer tarea de esta comisión deberá solicitar a PANARTES el financiamiento de los miembros de la federación a Arrecifes (Brasil) donde se realizará la próxima reunión. Otra de las tareas es elaborar una propuesta de estatuto.

¿Quiénes formarían la comisión? Definan uno por país. [Se definen los integrantes]

La comisión provisoria quedará formada por DAC-Nemesio Juárez (Argentina), APACI-Tony Venturi (Brasil), ASOPROD-Enrique Fernández (Uruguay) y STPC-Marcela Fernández Violante (México). Entonces es “mesa directiva provisional”.

El financiamiento de la federación implica presentar a UNIMEI un programa que diga a 2 años que va a hacer la federación. [...] - Bueno, queda claro hasta acá que los miembros no son las personas sino las organizaciones. [...] ¿Cuál sería mi función? Coordinador (dicen varios)....

Bueno compañeros, hemos fundado una organización. Nos merecemos un descanso, un aplauso y... no se vayan sin firmar esto.

26 de Septiembre del 2003: Ciudad de México

[el Reporte con la Síntesis del Debate y el acta de fundación de la FEDALA puede descargarse del sitio www.crea-alianza.org]