

año 4 número 12

BUTACA

s a n m a r q u i n a

Vanessa Robbiano, protagoniza Muerto de amor de Edgardo "Cartucho" Guerra.



D´jango • Forza Italia • Ley de cine • Cine africano

Formación cinematográfica • Billy Wilder

UNMSM-CEDOC



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD INGENIERÍA INDUSTRIAL

"Alta Calidad al alcance de todos"



**La oportunidad
está en tus manos**

aprovéchala en tu formación

**12 Alumnos
por Laboratorio**

**Inicio permanente
de cursos**

**Capacitación a
empresas e
instituciones**

**Solicite un
representante
y lo visitaremos**

Con más ventajas:

- Certificación progresiva a nombre de la U.N.M.S.M.
- Computadoras de última generación
- Enseñanza personalizada
- La mejor plana docente
- Horario al escoger

Experto Profesional en Microsoft Office XP

- WINDOWS ME
- WORD XP
- EXCEL XP
- POWER POINT XP
- ACCESS XP
- OUTLOOK XP
- FRONTPAGE XP
- PUBLISHER XP

Experto en Diseño Gráfico Digital

- WINDOWS ME
- COREL DRAW 10
- PAGEMAKER 7
- PHOTOSHOP 6
- ILLUSTRATOR
- FREEHAND

Experto en AutoCad

- INICIAL
- INTERMEDIO
- AVANZADO
- MECHANICAL DESKTOP
- VISUAL LISP

Ensamblaje en Computadoras

- ENSAMBLAJE
- DIAGNÓSTICO
- REPARACIÓN Y MANTENIMIENTO

Diseñador Multimedia

- 3D STUDIO MAX
- ADOBE PREMIER
- MACROMEDIA DIRECTOR
- AFTER EFFECTS
- SOUND FORGE
- AUTHORWARE

Experto en Redes de Computadores

- WINDOWS 2000 SERVER
- INTERNET INFORMATION SERVER
- EXCHANGE 2000 SERVER
- ISA 2000 SERVER
- NOVELL NETWORK 6.0
- LINUX RED HAT

Experto en Diseño de Páginas Web

- MACROMEDIA DREAMWEAVER
- MACROMEDIA FIREWORKS
- MACROMEDIA FLASH
- GO LIVE
- LIVEMOTION
- PHOTOSHOP

Experto en Programación de Sistemas

- PROGRAMADOR EN VISUAL BASIC Y SQL SERVER
- DESARROLLADOR DE WEB SITES
- PROGRAMADOR DE APLICACIONES DISTRIBUIDAS
- UML - METODOLOGÍA DE DESARROLLO DE SOFTWARE

Otros Cursos

- PROJETC 2000
- POWER BUILDER
- SQL SERVER
- LINUX RED HAT

INFORMES E INSCRIPCIÓN

Facultad de Ing. Industrial - Pabellón de Máquinas y Herramientas, 1er Piso.

Ciudad Universitaria Av. Venezuela Cdra. 34 ☎ 452-0703 Fax: 452-0349 E-mail: ceupsii@unmsm.edu.pe



ÍNDICE

ÍNDICE

En la versión anterior de **BUTACA sanmarquina**, a la par que lucía otro aspecto, se anunciaba la creación de un Consejo Editorial y modificaciones sustantivas en la estructura y el contenido.

El flamante Consejo Editorial, conformado por Balmes Lozano, Ichi Terukina y Christian Wiener se ha echado a andar y no solamente ha contribuido a la nueva concepción de la revista sino también enriquecido su contenido con artículos de significación.

En términos conceptuales, **BUTACA sanmarquina**, aparte de seguir con su firme propósito de promover la cinematografía peruana, centrará su atención en la realidad fílmica latinoamericana y tratará de rescatar la producción marginada por la distribución internacional, como lo testimonia en esta oportunidad el artículo sobre cine africano. También tenemos la intención de bucear en la memoria con nuestra nueva sección "Los olvidados", la que esta vez nos trae a Ricciotto Canudo, el teórico italiano que acuñara el término "séptimo arte".

A partir de este número, **BUTACA sanmarquina** presentará ensayos breves y artículos con una orientación teórica más pronunciada. En esa línea sitúa el aporte de Balmes Lozano, con "Temporada azul".

Proseguiremos con nuestra función crítica, aunque los lectores podrán verificar que la crítica asume ahora un sesgo algo diferente, y con nuestra vocación informativa, sin olvidar las clásicas entrevistas. Obviamente, siempre habrá lugar en la revista para las actividades del Cine Arte que merecen ser destacadas, como por ejemplo el ciclo de cine referido a Luchino Visconti de mayo último, acontecimiento que contó con la presencia del crítico italiano Micheli, gracias al valioso apoyo de la Embajada de Italia y el Instituto Italiano de Cultura. Proyectándonos hacia agosto, podemos anunciar un interesante ciclo sobre Serguei Eisenstein que contará con el apoyo de la Embajada de Canadá y con la presencia del cineasta canadiense Renny Bartlett, quien presentará un biopic sobre el genial cineasta y un documental sobre **El acorazado Potiemkin**.

Por último, queremos saludar y felicitar al Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica por la organización del Sexto Encuentro Latinoamericano de Cine, *elcine*, un evento que crece año a año y se ha convertido en una infaltable y genuina fiesta cinematográfica.

René Weber

3 editorial

4 rincón cinéfilo

- Forza Italia
- D'jango, la otra cara*
- Infidelidades*

11 interiores

- Entrevista a Ricardo Velásquez
- Ley de cine: Volver a empezar
- Sobre la distribución de *La espalda del mundo*: Zapatero a tus zapatos
- Ofensiva cultural

- Me enamoro de ella: *Muerto de amor*

20 los olvidados

- Ricciotto Canudo

22 nuestra casa

- Entrevista a Sergio Micheli: Grupo de Familia

24 ensayo

- Temporada azul

28 lejos de tus ojos

- Cine Africano

30 miscelánea

32 in memoriam

- Wilder
- Frankenheimer
- Jurado
- Steiger

34 butaca virtual



rincón cinéfilo



interiores



los olvidados



nuestra casa



ensayo



miscelánea

UNMSM

- Rector- Dr. Manuel Burga Díaz • Vicerrector académico - Dr. Raúl Izaguirre Maguñá • Vicerrectora administrativa - Dra. Beatriz Herrera García
- Director General del Centro Cultural - Prof. Gustavo Buntinx • Directora Ejecutiva - Mg. Carlota Casalino

BUTACA sanmarquina, agosto 2002, número 12, año 4

• Director - René Weber • Director fundador - Ing. Fernando Samillán

• Consejo editorial - Balmes Lozano - Ichi Terukina - René Weber - Cristian Winer. • Editor - Rony Chavez.

• Escriben en este número - Sophia Durand - Balmes Lozano - Mbare Ngom - Gabriel Quispe - Miguel Rosas - Ichi Terukina - René Weber - Cristian Wiener - Carlos Zevallos

• Fotografía - Claudia Ugarte - Sophia Durand - Luis Narro. • Diseño y diagramación - Sophia Durand. • Asistente de diagramación - Manuel Alvarez. • Agradecimientos - Inca Cine

• Foto portada: Vanessa Robbiano en *Muerto de Amor*.

• Canje y distribución - Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos - Jr. Lampa 833 - Centro Histórico de Lima • Telf - 4271156 • Telefax - 4280052 • e-mail - cinececu@unmsm.edu.pe

BUTACA sanmarquina es una publicación trimestral. La revista no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en los artículos, las que son responsabilidad de sus autores.

UNMSM-CEDOC



Forza italia

Escribe Gabriel Quispe

de tulipanes, habitaciones y outsiders

Del mismo modo que otras cinematografías, la italiana hace mucho tiempo dejó de verse en nuestra cartelera debido a la hegemonía de la industria hollywoodense, y algunas muestras de cine europeo no son suficientes para seguir su actual producción. Sorpresivamente, en el 2002 se han estrenado con cierto éxito, entre marzo y junio, tres cintas italianas de interés, coincidiendo con la llegada al Perú del embajador Sergio Busetto, quien ha colaborado en su promoción haciendo gala de una cinefilia poco habitual en los ámbitos diplomáticos.

El trío gira alrededor de la familia como frustración, como ausencia definitiva o cuerpo imperfecto que roza la disolución. La primera fue la comedia *Pan y tulipán* (*Pane e tulipani*, 2000), decimocuarto de quince largometrajes de Silvio Soldini (entre otros, *Antonio y Cleo*, 1992; *Las acróbatas*, 1997; *Brucio nel vento*, 2002). Se trata de un relato de aventura, casi una historia de aprendizaje, que lleva a Rosalba (Licia Maglietta), abnegada madre y esposa, abandonada por marido e hijos en un paseo turístico, a escapar de la vida doméstica que soporta en la localidad de Pescara y visitar una Venecia bizarra y sorprendente, llena de personajes fascinantes –un florista anárquico, un *gentleman* de paporreta y plagiaro, etc.– que le ampliarán los horizontes.

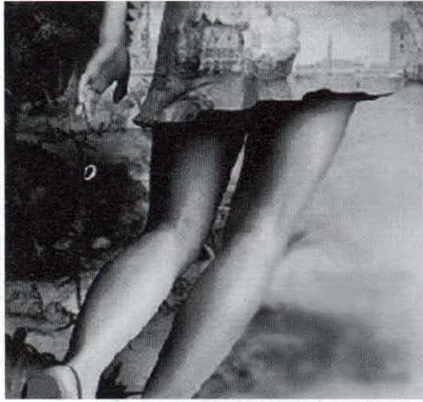
Ganadora de nueve premios David de Donatello (film, dirección, guión, fotografía, sonido y actuaciones principales y secundarias), *Pan y tulipán* es, recordando en parte, salvando toda distancia, *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood, un sacudimiento del tedio pueblerino y una colisión con la gran ciudad exacerbada, contraste que Soldini consigue gracias a la dinámica del guión y la inspiración de sus intérpretes.

Luego vimos *La habitación del hijo* (*La stanza del figlio*, 2001), del director, actor y argumentista Nanni Moretti (*Caro diario*, 1994; *Abril*, 1997). *La habitación del hijo*, Palma de Oro del Festival de Cannes, es el prototipo de pesadilla que persigue a la clase media bien instalada, exitosa en lo profesional y familiar. ¿Qué podría sucederle al cuarteto, sumario pero compacto, del matrimonio maduro y dos descendientes de rebosante juventud, para que lo pierda todo? Justamente, dejar de ser cuarteto, volverse un triángulo desequilibrado a causa de la fatalidad, el azar que desbarata esa vida tan venturosa como sistemática y desentierra los fantasmas aparentemente exorcizados o incluso inexistentes.

Acaso el filme ha sido para Moretti, padre pocos años antes de realizarlo, interrogante a quemarropa y ensayo de respuesta. ¿Qué hacer frente a la pérdida de un hijo? ¿Cómo se puede vivir sin, literalmente, lo más



La habitación del hijo



Pan y tulipán



Fuera del mundo

entrañable? El autor se reserva el rol de psicoanalista para explorar alguna salida, en una postura de dirección desde afuera y desde dentro. La transparencia de la mirada, traducida en la quietud de la cámara y la moderación de los escenarios, comparten la frecuencia del tono interpretativo de su personaje y el reparto completo, antes y después de la desgracia.

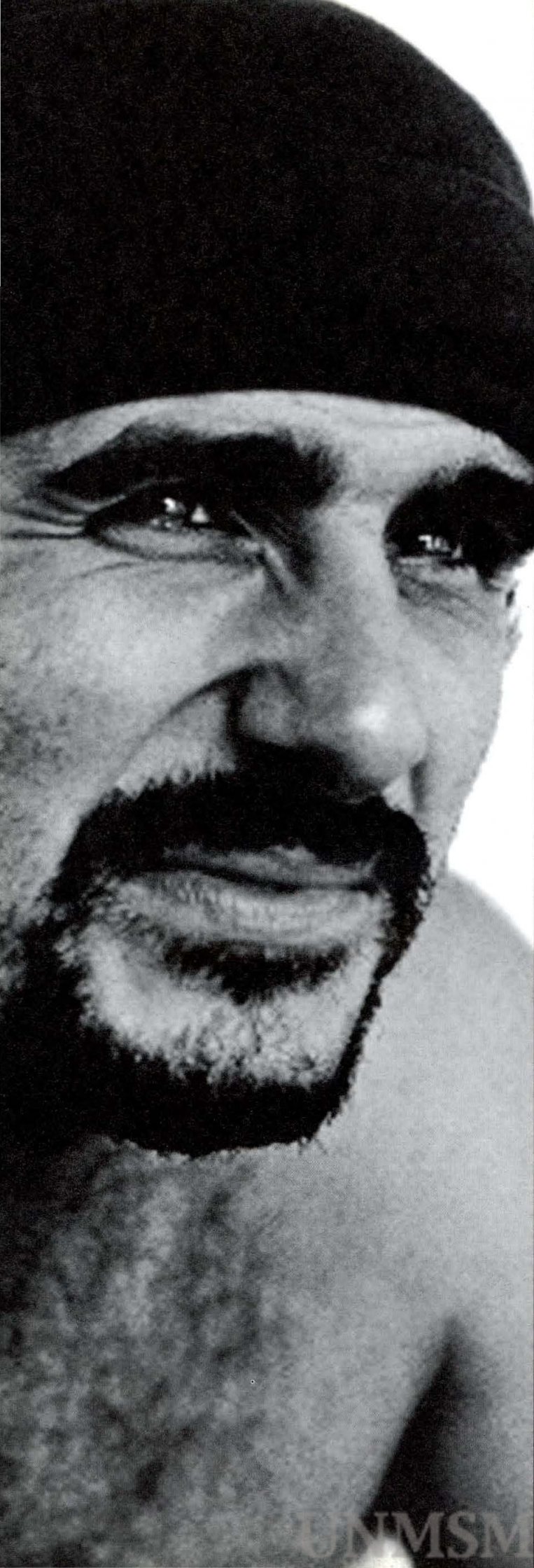
En realidad, el hogar y el consultorio son una sola dimensión. Giovanni escucha inmutable tanto las explicaciones de Andrea (Giuseppe Sanfelice), acusado de robo en el colegio junto a un amigo, como las inquietantes confesiones de sus pacientes, quienes llegan incluso a la agresión verbal y física que él aplaca sin problemas. La muerte de Andrea corroe ambos espacios, y es que Moretti se las arregla para relacionarlos inevitablemente: una llamada imprevista lo separa de su hijo en la fecha fatal, día de descanso, cambia los planes que tenían y en adelante será la espina que nunca podrá sacarse de encima, replanteando el pasado una y otra vez. Es decir, los dos grandes campos de comunicación se vuelven inhóspitos y sólo queda renunciar a ellos, al menos temporalmente, y se confunden con la calle, la cancha de básquet, el parque de diversiones y, por supuesto, el mar.

El círculo se cierra cuando Moretti convierte esta última figura, tumba del hijo y de la antigua versión del clan, en punto de reencuentro de la nueva parentela, guiada por una ex enamorada fugaz, elemento foráneo que

los acerca a Andrea y entre sí, aunque físicamente –y no es casual– sea Giovanni/Moretti quien conduzca toda la noche hasta la frontera con Francia.

Finalmente, llegó a la cartelera **Fuera del mundo** (*Fuori dal mondo*, 1999), de Giuseppe Piccioni (*Condenado a casarse*, 1992; *Corazones indigentes*, 1995), retrato de dos personalidades en crisis a partir de la aparición de un bebé abandonado: una monja con algunas dudas, a punto de profesar los votos perpetuos, y el dueño de una lavandería acostumbrado al laconismo y la frialdad con su personal y todo prójimo. Piccioni alterna y va acercando uno y otro encierro, escarbando en la soledad y los mecanismos de defensa que han aprendido a desarrollar frente a sus respectivos entornos.

Fuera del mundo, también victoriosa en cinco categorías del premio **David de Donatello**, incluida la de mejor film, es una historia básicamente de personajes, convertidos en posturas existenciales no tan antagónicas como podrían aparentar al principio, una caritativa y el otro metalizado. Por lo tanto, pone el acento en su composición, a la que aportan en notable medida Margherita Buy y Silvio Orlando –el paciente inoportuno en **La habitación del hijo**, otra excelente actuación–, dosificando el interés mutuo y la turbación que ello significa para sus rígidos estilos de vivir. Las vocaciones maternas y sentimentales de Sor Caterina y Ernesto intentan sobrevivir entre la contención y el temor. El bebé es un pretexto que cumple su cometido al inicio del metraje y después deja su lugar a las emociones de los protagonistas. Tal como enseñaba Hitchcock.



D'jango la otra cara

el ratero y su circunstancia

Escribe Carlos Zevallos

Como anteriores producciones que asociaron a Gustavo Sánchez con la productora Inca Cine (antes, Inca Films), parece que **D'jango** apunta exclusivamente a ganar dinero. Es una opción libre, por entero aceptable: cada película, cada individuo, plantea sus aspiraciones y se la juega por un carácter... Pero que el Consejo Nacional de Cinematografía, CONACINE, dedique parte de sus fondos –siempre exiguos e irregulares– a un proyecto no relacionado con la calidad y desarrollo de nuestra actividad fílmica, sí merece una protesta. Que se le haya concedido a **D'jango** el primer premio del Cuarto Concurso de Proyectos de Largometrajes demuestra que el sistema de evaluación es ineficiente. Un jurado autónomo, que integran, por ley, varios miembros sin contacto profesional con el cine, no garantiza la mejor selección. En la última convocatoria, el jurado, o no supo qué clase de película premiaba, o juzgó dicho producto congruente con los objetivos de una institución cultural. En vista de que el dinero escasea, se impone un criterio y una efectividad que historiadores, poetas u otros notables de la cultura –notables en sus desempeños específicos, se entiende– no aseguran. Será provechoso que el debate sobre la nueva ley considere el punto.

En buena cuenta, **D'jango** estaba condenada al fracaso expresivo desde la simiente. Un policial *made in Peru*, que se plantee en términos de bala, sangre y carrera de autos, no lleva las de ganar. Buena parte de su previsto “jale” radica en esta clase de violencias, de muy torpe acabado. Basta ver al personaje de Melanio Urbina encender un petardo de dinamita, en el fragor de un asalto, para concluir que el camino va por otra dirección...



Se sabe que el cine peruano no es una industria, que la carencia de continuidad impide el aprendizaje por ensayo y error y, en fin: un largo catálogo de dificultades y lamentaciones. Es un hecho indudable que no se acumula experiencia entre la gente de cine local; es un hecho que, sin experiencia, ninguna evolución se produce. Pero, justamente, esa inoperatividad, esa "inexperiencia" obligada, delimita la circunstancia de nuestros cineastas, y la primera tarea que se les impone es una sesuda reflexión al respecto.

Sin industria, lo espectacular nos está vedado. Y no es cuestión de arrojo, compromiso o buenas intenciones. Diego Bertie declaró los riesgos de esgrimir aceros en *El bien esquivo* y véanse las escenas de arma blanca que protagonizó: lánguidas, inconvincentes, disfuncionales... Donde no hay industria, donde los "especialistas" se enfrentan con ilimitadas limitaciones, sería absurdo concebir una historia en función de complejos efectos especiales; un filme que tuviera por clímax, digamos, cierta aparatosa escena en que volara Palacio de Gobierno. Sería absurdo, los medios boicotearían la propuesta. Las historias que imaginemos, entonces, deberán nacer de nuestras incurables limitaciones. Manckiewicz decía que el guionista, al terminar el guión, había dirigido la mitad de la película. Facilitemos, entonces, la labor del director, hagámosla por entero

viable. Entreguémosle una mitad completa, para que no se dedique sólo a tapar huecos. Si el cine peruano no está en capacidad de reconstrucciones de época convincentes (es decir, toda una época: **El bien esquivo** no trasmite la sensación de ser *toda* una época); si no se puede asaltar un banco con suficiente adrenalina, porque faltan cámaras o tiempo (*D'jango* ha sido filmada a una verdadera velocidad de atraco), hay que aceptar nuestra modestia: aceptándola, veremos que el cine peruano es problema y posibilidad. Estamos "destinados" a historias esenciales.

Las limitaciones de dinero no tienen por qué ser limitaciones creativas: tienen que ser acicates. Si sabemos que nuestras historias, de filmarse, se ajustarán a una magra economía, planeemos historias directas, concisas, para que no se frustren nuestras ideas. Demasiadas películas maravillosas se han logrado merced a bajos presupuestos, como para que cunda la resignación. Lo crucial es entender que, con poca plata, no se consigue un sucedáneo válido de lo costoso. Un estallido de dos millones de dólares no hará tanta bulla o será tan devastador como uno de quinientos soles. Que en el Perú se hagan películas, demuestra que los problemas de financiamiento se superan. Es meritorio hacer cine con lo que haya; es locura imitar lo hecho afuera, que cuesta mucho. El dinero, con tanto esfuerzo conseguido, aunque escaso, debe bastar.



No sólo de balaceras y persecuciones vive **D'jango**. Hay un drama, en territorio lumpen, que se pretende sin concesiones y que jamás funciona. En las escenas de acción, el escollo puede ser técnico –un evitable despilfarro de limitaciones, cuando la elipsis es un recurso–; en el desarrollo de los personajes, no hay excusas. Señalemos algunas debilidades o negligencias. El ratero despierta gratitudes fanáticas, un “soplo” conlleva morir; corren las escenas y basta un leve corte en la cara para que el amigo más fiel que le conocemos –el gordo, dueño del bar– delate al protagonista... “Tengo que hacerlo por mis chibolos”, se justifica el asaltante, y jamás tiene una escena de mínimo interés con sus hijos... Los delincuentes conversan, planeando una evasión carcelaria; la cámara los omite y se encuentra con unas imágenes religiosas, cuando no se les ha escuchado ni siquiera rezar.

Hemos dicho que las escenas de acción son chapuceras; descontándolas, el aspecto técnico de **D'jango** es aceptable, y señalarlo implica una severa acusación. En el número once de esta revista, Guillermo Palacios declaró que su objetivo principal, cuando se iniciaba en el oficio de sonidista, era que las películas peruanas “se entendiesen”. Un objetivo modesto, pertinente para aquel entonces. El tiempo ha pasado y, en su mayoría, los estrenos nacionales exhiben una hechura regular; se pueden “ver” en el sentido más básico del término. El problema se muestra de fondo: parece que no hay nada que decir. Con una realidad como la nuestra, tortuosa y angustiada, parece que no hay nada que decir. El problema es serio.

La historia del robabancos bien pudo darnos una postal vívida y electrizante del Perú de la segunda mitad de los ochenta, rumbo al caos. Los derroteros del arte son personales y a nadie se le ocurre imponer temas, reclamar preocupaciones, tonos, matices. Pero, siendo **D'jango** una película realista, definir el clima de su época le habría transmitido una consistencia, una atmósfera, una paranoia que por completo le faltan y que, además, habrían mejorado su atractivo comercial. Se proporciona una fecha

–1985, que, de adelantarse dos o tres años, configuraba un marco de enormes posibilidades dramáticas–; la película, sin embargo, no busca una fuerte contextualización, podría desarrollarse en cualquier urbe subdesarrollada de Latinoamérica. La ausencia de contexto es un lastre general: el barrio, tan importante para la historia, se reduce prácticamente a una cantina; la policía es prácticamente un solo oficial rencoroso, que reparte órdenes. Con variables fundamentales carentes de peso, estamos ante una película realista donde la realidad, vasta por definición, no se define; una película que intenta remitir a un submundo hostil que ninguno de los involucrados en la realización conocía, se nota. Para retratar el hampa limeña de la segunda mitad de los ochenta, se requiere una sensibilidad afinada, especial, o, por lo menos, una buena investigación. Hablar de lo que uno conoce es un saludable consejo. Los estereotipos más toscos tuvieron que emerger: el policía enciende cigarrillos con un zippo (y es un “tombo” de la Republicana), la coprolalia “define” el discurso y catadura de los hampones. Una realidad sin fuste, sin nervio. El realismo no se consigue acumulando lisuras y salsa reconocible. El sello inconfundible de una realidad se consigue como el esforzado fruto de una visión interesante de aquello que agudamente se refleja.

Han cogido experiencia, al menos. Les queda el consuelo de la primera vez a Ricardo Velásquez, director, y a Gastón Vizcarra, guionista. Ojalá su camino sea un comienzo flojo, previo a un largo aprendizaje que, todos lo sabemos, se presenta difícil con nuestros volúmenes de producción. Luego de una autocrítica, urgente e implacable, de su perseverancia dependerá que **D'jango** sea vista, andando el tiempo, como una primera piedra que fue positivo colocar. Actualmente, **D'jango** no suscita ningún entusiasmo.

Los realizadores peruanos enfrentan una presión que no pidieron, pero que constituye su entera circunstancia: con un rodaje a las quinientas, aquí cada fracaso importa, es casi un final.

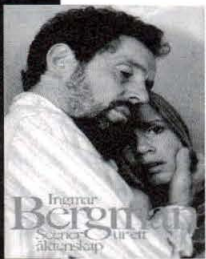
el ratero y su circunstancia



Escribe Carlos Zevallos

Infidelidades

La soledad y los fantasmas



Alguna vez, Ingmar Bergman (Uppsala, 1918) declaró que admiraba las épocas del artista como peón de alabanza religiosa. Miles de nombres se han perdido y las catedrales persisten, complejas y sólidas, en busca del cielo... Bergman pertenece a una época por entero distinta; una época que se resiste a creer en Dios con la totalidad que exige el concepto (el Papa ha rezado en una mezquita, el concilio Vaticano II admitió que todas las religiones guardan un resquicio de verdad); una época que ha renunciado a la búsqueda del absoluto. El hecho estético, sin embargo, persiste provocando «trascendencia» en el hombre. ¿Adónde se eleva su espíritu sin Padre, sublimado? Nietzsche predijo no sólo la muerte de Dios, sino que el trono quedaría vacío.

Graves preocupaciones han marcado la obra de Bergman. Posee un «método para capturar el alma», según Woody Allen, que lo proclama su maestro. Tal método se aplica, nuevamente, a **Infidelidades** (Trolösa, 2000), que Liv Ullman ha dirigido.

Satisfecho con el resultado de **Conversaciones privadas** (Enskilda samlat, 1996), que también dirigió Ullman a partir de un guión suyo, Bergman le entregó la historia de **Infidelidades**. El matrimonio de una actriz de teatro, Marianne (Lena Endre), y un exitoso conductor de orquesta, Markus (Thomas Hanzon), se resquebraja cuando el mejor amigo de ambos, David (Kristen Henriksson), se entromete con una propuesta repentina. Marianne, incrédula al principio, termina aceptando el adulterio; su pequeña y luminosa hija, Isabelle (Michelle Gylemo), soportará las peores consecuencias.

El talento prodigioso de Bergman para instalar el mal permanece activo. Una imagen de la niña ensayando unas pasos de ballet sobre la alfombra, luego de que un suicidio ha podido involucrarla, merece el cielo. La historia estalla entre cuatro paredes, por obra y gracia del verbo.

Ha declarado: "lo que los críticos digan de mí como realizador no me afecta en lo más mínimo, pero cuando hablan de mí como autor, entonces me siento como desollado vivo..." Cabe preguntarse si **Infidelidades** es una película de Bergman hecha por interpósita persona. Ullman, a no dudarlo, reafirma su excelencia detrás de cámaras; gran actriz, consigue lo mejor de sus intérpretes (y que los suecos actúen, ya lo sabemos, es glorioso). Pero la personalidad dominante es la de Bergman. **Conversaciones privadas**, otro guión de hierro, también encerraba una pregunta similar.



Cuando los créditos finales confirman que el personaje que condujo el relato se llama, precisamente, Bergman, no se trata de una simple astucia narrativa. Bergman-personaje –interpretado por uno de los actores favoritos del cineasta sueco, el gran Erland Josephson– explica el filme: el poder de **Infidelidades** depende, en mucho, de nuestra intimidad con el genio. Sabemos que la soledad, en sus películas, es el fracaso. Hemos leído el intenso volumen **Linterna mágica**, que agrupa memorias de numerosos fracasos personales. Y, al inicio, lo vemos deambular por una isla que, sabemos, es Färo. En su estudio, hay un proyector de cine. *Estamos* en el mundo de Bergman.



Mágicamente, Bergman-personaje describe un rostro y Marianne surge por detrás del fantasmagórico proyector... Algunos críticos prefieren ver el rescate de un episodio de juventud, y aunque es cierto que la fuente autobiográfica ha sido constante en los trabajos de Bergman, preferimos inisistir con otra lectura. Tenemos a Bergman-personaje, solo, en su isla. Representar ha sido el gran amor de su vida (un pasaje de sus memorias refiere la deformación profesional de verlo todo “como una gran puesta en escena”). El teatro nórdico, que tanto lo ha maravillado, abunda en espíritus, profecías. Marianne, al borde de la ventana, mira los árboles mecidos por el viento y pondera la belleza del paisaje. Deduce que no debe de contactarse con seres humanos.

La representación es jugada con absoluto rigor. Marianne arranca páginas en blanco y lee cartas, decisivas cartas... Bergman-personaje lamenta que no aparezca durante algunas jornadas y, cuando regresa, le pide que continúe con la narración de los hechos. Conforme escucha, Bergman-personaje se sumerge en un intenso mutismo: escucha –este rasgo es conmovedor–, para anotar con frenesí la historia. Grita, comparte las penas de sus fantasmas, los acaricia... Cuando acaba la función, Marianne se declara no del todo satisfecha con su “parte”. Se despide y –este rasgo es aún más conmovedor– Bergman-personaje confiesa que la va a extrañar.

La ficción que compone llega al universo físico del creador. Los interlocutores, las fotos, la delicada cajita de música, incluso el verano. La soledad será más dura, cada vez más dura, cuando el proceso se cierre.

“Ya no hago planes”, dice Bergman-personaje, pero es mentira. En 2003, volverá a suspender su retiro y rodará la segunda parte de **Escenas de la vida conyugal** (Scener ur ett äktenskap, 1973). Ullman y Josephson retomarán sus roles protagónicos. El nombre tentativo del proyecto es **Anna**.

Bergman, el artista, ha sido demasiados individuos. Sus fantasmas son fuertes y acaso reales. Una lánguida soledad ociosa no le cuadra, en buena cuenta le está prohibida. El 14 de julio cumplió ochenta y cuatro años. Pronto estará muerto.

la otra cara de la moneda

Nació en una familia donde se actúa por acto reflejo. Eficaz intérprete en todo formato, especializado en el cine en efímeros roles compuestos de algunos tics y rasgos físicos acentuados, Ricardo Velásquez conoció el otro lado de la cámara hace unos años y ya rodó una biografía. Humilde como recién llegado, habla de *D'jango*, la primera criatura, casi a punto de proclamar su no-autoría.

¿Cómo llega a sus manos el proyecto de D'jango?

Llega a mí sin proponérmelo. Gustavo Sánchez asume el proyecto desde un principio como productor general, acompañado de Francisco Lombardi, a quien originalmente se lo presentó Oswaldo Gonzales. Por los distintos planes y proyectos que fueron surgiendo, en el 2000 se decidió que yo encabezara el proyecto para participar en el concurso de CONACINE.

¿Cuánto influyó el retraso del pago del premio?

Todo el 2001 hemos estado esperando. Afectó a la empresa y a la gente, y además no pudimos emprender otros proyectos. Como yo, otras personas tenían oportunidad de trabajar fuera pero estábamos comprometidos y obligados a quedarnos. Podemos eximir a CONACINE de gran parte de la responsabilidad porque su presupuesto lamentablemente depende del Ministerio de Educación. Ya habíamos empezado el rodaje cuando nos entregaron parte del premio, y hasta la fecha no logran completarlo.

¿Conacine realiza todo lo que está a su alcance?

Sí. El problema es que Conacine necesita, sólo para cubrir premios de concursos, seis millones de soles al año, pero actualmente recibe un millón. Las instancias superiores le entregan un presupuesto que cubre los gastos operativos y malamente hace un concurso de largos al año, aun cuando dicen que este gobierno va a promover educación y cultura. No esperemos del Estado una solución para el cine peruano.

¿Tuvieron ayuda de otras instituciones?

Sí. Leo Video intervino desde el comienzo del proyecto, pero luego tuvo que reducir su propuesta inicial de inversión. Comunicamos a CONACINE que la película la haríamos en digital en vez de 35 mm., y que no pasaría de este año, porque si manejas un proyecto por mucho tiempo se pierde.

¿Qué beneficios le ha significado grabar en digital?

Abreviar tiempos y ahorrar dinero. En el rodaje tienes cuarenta personas en el equipo técnico más un elenco que puede variar. Es el momento crítico en el manejo del dinero. La post-producción se realiza con un mínimo del personal, puedes tener crédito pero no mientras ruedas.

¿Qué aspectos destaca en D'jango, la otra cara?

Es el primer trabajo del guionista Gastón Vizcarra, del camarógrafo Dino García y mío como director.



Hicimos la película en poco tiempo, con pre y post-producción relativamente breves. El rodaje comenzó el 14 de febrero y terminó el 18 de marzo. En total fueron aproximadamente cuatro meses y medio, entenderás que eso es impensable para el cine peruano. No tenía la pretensión de hacer "la" película. Para mí y la gente de Inca Cine era importante demostrarnos que nuestro sistema de trabajo es eficiente y funcional. Quisiéramos afrontar nuevos retos, hacer dos o tres películas al año.

¿Los bajos presupuestos complican la calidad?

Con pocos recursos puedes hacer buenas películas. No apuesto a una producción masificada pero sí a tratar de encontrar intensidad en la producción sin desmedro de los guiones o las actuaciones. *D'jango* no es una joya pero funciona.

*¿Cómo ha trabajado con el reparto de *D'jango*?*

Trabajé con ellos la historia en la preproducción. Hicimos la primera lectura con los ocho personajes principales y luego en forma individual. Armé por relaciones los ensayos porque el protagonista se enfrenta a tres focos claros de contradicciones: Tania, su esposa; Melisa, la Chica Dinamita y el policía Marco. Ensayamos muy poco, cerca de un mes, pero me sentí muy cómodo y por momentos me desentendía para ocuparme del lenguaje cinematográfico.

¿El personaje real, Oswaldo Gonzales, intervino en la actuación de Giovanni Ciccía?

No, a Giovanni le sirvió de mucho conversar con Oswaldo tres días antes del rodaje. Era más una relación de amistad.

¿Cómo ambientaron los flashbacks?

La historia de Oswaldo que hemos extraído para ambientar la película corresponde a los años '70. Lo trasladamos a los '80 para no alejar la historia de nuestro imaginario. Aún así tratamos de usar autos de la época y de evitar enfocar edificios muy modernos. La mayoría de las tomas la hemos hecho en el Callao en un lugar que no ha cambiado mucho. La historia se ha contado muy concentrada en los personajes, no te obligaba a abrir la toma y encontrar grandes paisajes urbanistas.

¿Ve algo que se haya podido mejorar?

No sé, pero he sido muy fiel al guión. Parece que he grabado no sólo fielmente el guión, sino que he grabado racionalmente. Cuando hicimos la edición en Chile la editora me decía que en muchos años no había editado algo tan preciso.

Lo único que cambiamos fue la escena del accidente. Le pedí al guionista colocarla en medio del metraje para reforzar la imagen del padre. La editora me sugirió ponerla al inicio como la idea primigenia del guión, y así lo hicimos. Todo lo demás ha sido editado tal como estaba previsto. Ha sido una grabación absolutamente funcional. Son méritos que me interesan más que la crítica.

¿Cómo espera la crítica?

Escucharé humildemente porque es mi primer trabajo. Sé que contaremos mejores historias, entonces no me preocupo. Finalmente la crítica es otra mirada sobre lo que tú has visto tantas veces.

¿A que público apunta esta película?

Sospecho que habrá sectores que se sientan más identificados, como los medios populares; pero para los sectores A y B puede servir también como un encuentro con cierta realidad. Tampoco creo que la película busque una gran identificación con el personaje ni con su mundo, es algo que ha pasado en el país y hay que saber apreciarlo. Espero que no crean que es apologética.





Cine Peruano: Una Imagen en el Mundo
La Nueva Ley de Cine



Escribe Christian Wiener

ley de cine volver a empezar

Hace diez años el régimen de facto de Alberto Fujimori derogó de un plumazo, con nocturnidad y alevosía, todas las normas de apoyo al cine nacional consagradas en el D. L. 19327. Se cerró así una de las etapas más fructíferas en cantidad –y posiblemente también en calidad– de la azarosa historia del cine nacional.

Tiempo después, y tras no pocas gestiones, el mismo régimen, promulgó la Ley 26370 o Ley de la Cinematografía Peruana. Esta nueva norma reconoce, aunque sea de manera nominal, como obligación del Estado el apoyo a las manifestaciones culturales, entre las que se halla el cine. Para este fin se estableció un sistema de concursos con jurados que deberían premiar cada año seis proyectos de largometraje y cuarenta y ocho cortometrajes con montos no reembolsables (en total cerca de \$ 1 500 000), presupuesto a incluirse en el pliego del Ministerio de Educación.

Se creó también el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) como organismo oficial del cine peruano, integrado de forma mixta por representantes del Estado y de la actividad cinematográfica elegidos por sus respectivos gremios.

Sin embargo, en los seis años de vigencia de la Ley solo se realizaron cuatro concursos de largometraje, financiándose

doce proyectos, de los cuales sólo se han concluido hasta la fecha cinco. Se realizó igualmente cuatro concursos de cortos, que premiaron a cuarenta obras, amén de un concurso extraordinario que galardonó una media docena de cintas, aunque con cifras inferiores a las establecidas por ley.

Sin duda el gran problema de la Ley 26370 ha sido la total dependencia en el cumplimiento del ejecutivo de su cumplimiento del ejecutivo de su compromiso presupuestal. El primer año se entregó el 10% de lo establecido y en los años posteriores se aumentó la cifra a 15%, lo que resulta insuficiente para encarar los compromisos asumidos, obligando al CONACINE a espaciar los concursos y en algunos años a no realizarlos. Agréguese a esto la falta de autonomía presupuestal y financiera del CONACINE, lo que le impide el control de fondos y la programación de pagos de acuerdo a las necesidades de producción y no atado a calendarios burocráticos.

Otro defecto de origen de la Ley fue obviar casi de forma absoluta a la exhibición, lo que no ha permitido encontrar una salida para el retorno del corto a las salas comerciales o hallar otras vías de difusión.

Características de un nuevo proyecto

Por estas razones, el CONACINE conformó en agosto de 2001 una comisión de especialistas de la actividad cinematográfica para elaborar un anteproyecto de ley, que

tome diversas experiencias y consolide un texto consensual y factible que permita el resurgimiento del cine en el Perú. La propuesta derivó en un texto que actualmente espera discusión y eventual aprobación en las respectivas instancias.

El anteproyecto consta de 51 artículos y una serie de disposiciones transitorias y finales; tomando como base la misma Ley 26370, cuyo esquema se repite en otras legislaciones latinoamericanas. En este nuevo texto se mantiene como eje central el fomento a la producción, perfeccionando el sistema de concursos con otro tipo de incentivos, como la entrega de ayudas reembolsables. Se busca además el auspicio a la inversión privada, a través de una mínima deducción tributaria. Este mecanismo ha tenido excelentes resultados en Brasil, y puede permitir también que la televisión participe de la producción, como sucede en otras partes del mundo.

Para captar y administrar los recursos que promuevan el cine se crea un Fondo de Fomento de la Producción Cinematográfica (Fondo PROCINE) que será financiado con el impuesto al boletaje para las funciones de cine, establecido por el D.L. 776 (que actualmente es de destino municipal), y el establecimiento de una tasa del 1% por suscripción mensual al servicio de cable; además de lo asignado por el presupuesto de la República.

Propiciando la descentralización, se dispone que el Fondo PROCINE entregue un porcentaje de los montos anualmente dispuestos a las empresas en provincias; y para estimular a los nuevos realizadores se establece que los concursos destinen preferentemente uno de los premios a una *opera prima*.

Como organismo executor se crea el Instituto Nacional de Cinematografía (INCINE), dependiente del Ministerio de Educación, pero con personería jurídica y autonomía. La

instancia máxima de este organismo es el Consejo Directivo, constituido de manera análoga al actual CONACINE, considerada una experiencia positiva.

En el campo de la distribución y exhibición se consagra el derecho de las cintas peruanas a ser exhibidas en igualdad de condiciones con las extranjeras, determinándose su permanencia por la afluencia de espectadores. En caso de controversia el INCINE buscará resolverla, y en caso de subsistir será elevada a INDECOPI. Adicionalmente, el INCINE establece un régimen de premios e incentivos para las empresas con mejores rendimientos comerciales.



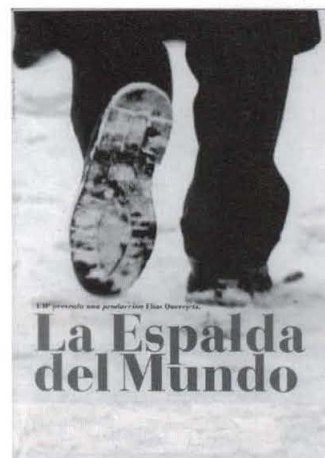
En el caso del corto, el Fondo destinará partidas para el pago de la difusión nacional de las obras premiadas o que estime de interés. De otro lado, las obras cinematográficas peruanas podrán ser declaradas patrimonio cultural de la Nación,

creándose la Fundación Cinemateca Peruana dedicada al rescate, preservación y difusión de las imágenes en movimiento.

Asimismo, se crea la Comisión Cinematográfica, órgano de línea del INCINE, encargado de brindar apoyo y capitalizar la producción extranjera en el país. Además, para propiciar la renovación tecnológica, se otorgan facilidades para la importación de bienes e insumos.

Quedarán exoneradas de impuesto las obras nacionales y extranjeras que sean calificadas de interés cultural por el INCINE, así como los festivales, muestras y funciones de cine club. Se establece, finalmente, que los trabajadores de la actividad cinematográfica se encuentran sujetos al régimen laboral privado, y que los contratos deben garantizar el derecho a sindicalización, prestaciones de salud, jubilación y otros.

Para los efectos de esta Ley se define la Obra Cinematográfica como *toda creación expresada mediante una serie de imágenes y sonidos asociados, fijada y registrada en cualquier soporte, que esté destinada a su exhibición pública a través de cualquier medio o sistema.*



Escribe René Weber

Zapatero a tus zapatos:

sobre la distribución de La espalda del mundo

Desde hace más de un año se generó una gran expectativa entre los cinéfilos en torno a **La espalda del mundo**, luego de que ganara el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cine de San Sebastián, estuviera durante más de cuatro meses en cartelera en España y cosechara elogiosas críticas, tanto en España como en otros lugares.

Casablanca Latinfilms asumió el reto de distribuir **La espalda del mundo** en el Perú. Para el efecto, el Gerente General, Stefan Kaspar, encargó a un equipo¹ el diseño del proyecto de promoción y lanzamiento. La estrategia definida consistió en llevar una doble campaña: la de lanzamiento comercial habitual (publicidad en los diarios, radios y televisión, presentaciones de la película para la prensa especializada, *avant-premiere*, etc.) y una campaña alternativa paralela.

Vale la pena detenerse en la denominada campaña alternativa. Fue pensada como un conjunto de actividades centradas en torno a los derechos humanos y el contenido de la película, en especial el episodio filmado en Lima. En ese sentido, se había previsto organizar paneles y conferencias con personalidades invitadas. Se había establecido una red de contactos con

organismos de defensa de los derechos humanos, tales como Amnistía Internacional, y ONGs diversas relacionadas con el trabajo infantil. Asimismo se había previsto organizar funciones gratuitas previas al inicio de la exhibición comercial, destinadas principalmente a estudiantes de secundaria y universidades. Merece destacarse que existía un doble objetivo: por un lado, remover la conciencia de la sociedad civil en torno a los derechos humanos y el trabajo infantil, así como generar actividades de apoyo a los niños trabajadores de Carabayllo, y, en segundo lugar, alimentar y reforzar la campaña de promoción comercial de **La espalda del mundo**, es decir "calentar el ambiente".

El tiempo fue pasando y Casablanca Latinfilms no podía pasar a la acción por razones financieras. La empresa se presentó al concurso de IBERMEDIA y logró un apoyo para la distribución a fines del año 2001. Sin embargo, aún con esa ayuda no se lograba despegar del todo. Finalmente, hace unos meses interviene la Red Científica Peruana (RCP) a raíz de una iniciativa de Javier Corcuera que logra convencer a un amigo que labora en dicha entidad. A partir de ahí las cosas cambian radicalmente. RCP asume la dirección de la



operación, Casablanca reduce su rol al de un simple distribuidor por encargo que cobra un porcentaje por su actividad y decide no hacer uso del préstamo de IBERMEDIA.

El cambio fue positivo desde una perspectiva económica puesto que RCP puso los recursos materiales faltantes al servicio de la distribución de **La espalda del mundo**. No obstante, la parte material no lo era todo, faltaba ahora sí asumir el lanzamiento de la película aplicando una estrategia especial dadas las características de la cinta; un documental, un producto poco atractivo para las mayorías, una película "difícil". Había llegado el momento de poner en marcha el proyecto de lanzamiento ideado y construido pacientemente por el equipo de Casablanca Latinfilms el año pasado. Pero, lamentablemente, no ocurrió así. En primer lugar, se olvidaron de "calentar el ambiente" al dejar la campaña alternativa totalmente de lado y, en segundo lugar, la campaña propiamente comercial desarrollada por RCP fue inadecuada.

Consistió, fundamentalmente, en un spot televisivo poco imaginativo que no aportaba información suficiente sobre el producto y difundido a través de dos emisoras televisivas de poca audiencia, como son el Canal N

(cable) y Canal 7 (señal abierta), al que tenemos que sumar un aviso periodístico igualmente avaro en cuanto a suministro de información. La película de Corcuera merecía sin duda un mejor trato. Probablemente no se escuchó a los que tienen el oficio y conocen el *know how*. Zapatero a tus zapatos, dice el refrán. El magro resultado lo dice todo², sobran palabras.

Aparentemente, la situación fue mejorando relativamente a partir de la segunda semana por diversas razones: abundantes entrevistas a Javier Corcuera en la televisión y en diarios, el llamado "boca a boca" y las rectificaciones por parte de RCP al publicar en un segundo momento avisos periodísticos más ilustrativos y difundir un excelente díptico entre los espectadores de las salas de cine.

Para concluir cabe saludar el atrevimiento de RCP, pionero de internet en nuestro país, de incursionar en el mundo del cine y, con la seguridad de que habrá aprendido la lección, hacer votos a fin de que siga apoyando al cine independiente, destacar los méritos de Casablanca Latinfilms que apuesta tercamente por el cine latino y felicitar a la cadena Cineplanet y Multicines El Pacífico por haber asumido el reto.

Notas

¹ El equipo estuvo conformado por el suscrito, en la dirección, y las practicantes Cathy Burgos, Vanessa Laura, Mayra Vásquez (UNMSM) y Charo Medina (Instituto Charles Chaplin).

² Apenas 6388 espectadores en cuatro semanas.

El tema de la "excepción cultural" ha vuelto al debate mundial. Luego de ser consagrado por presión de los franceses en la Ronda Uruguay de la reunión del GATT en 1993, excluyendo a los productos audiovisuales y bienes culturales de los acuerdos del libre mercado mundial, EE.UU ha vuelto a la carga y espera, en la próxima reunión de la Organización Mundial de Comercio (OMC), obligar a todos los países del orbe a "liberar" sus mercados audiovisuales y culturales, lo que en la práctica significará la renuncia a toda política cultural, y toda forma de promoción y

difusión de las propias expresiones. Frente a ello se vienen levantando distintos movimientos de agremiaciones e instituciones profesionales y de la sociedad civil con el fin de alertar a sus gobiernos sobre los riesgos de un retroceso en este punto, que liquide la diversidad cultural y la defensa de nuestras identidades. Una expresión de ello es el siguiente manifiesto redactado en el marco de la reunión de Autoridades Gubernamentales en Cultura realizada en Cartagena (Colombia) en julio de este año. Por su importancia y pertinencia lo transcribimos a continuación.

DECLARACIÓN DE LAS ORGANIZACIONES PROFESIONALES DE LAS AMÉRICAS

NOSOTROS, representantes de asociaciones profesionales de Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, México, Perú, Venezuela y Colombia representando a los escritores, autores-compositores, guionistas, realizadores, artistas-intérpretes, productores independientes, distribuidores, editores y empresas de radiodifusión de los sectores del cine, de la radio-televisión, del libro y de la música de nuestros respectivos países, con ocasión de la "Primera Reunión Interamericana de Ministros de Cultura o Máximas Autoridades Responsables de Políticas Culturales", afirmamos que:

- Solo el libre acceso a toda la diversidad de expresiones artísticas que refleje la riqueza, complejidad y variedad de las experiencias humanas puede permitir a la cultura desempeñar su verdadero papel.
- En razón de su función única e irremplazable, las obras artísticas, las producciones, los bienes y los servicios culturales no son mercancías como los demás, y no pueden entonces ser reducidas a su sola dimensión económica.
- El libre juego de las fuerzas del mercado no puede garantizar que la cultura desempeñe su papel en plenitud y que se alcance el objetivo de diversidad cultural en el seno de cada sociedad y a escala mundial, y menos aún a la hora de la mundialización.

Nos parece esencial:

- Que los Estados y gobiernos tienen el derecho y el deber, en un marco de respeto a la libertad de expresión, de preservar, desarrollar y poner en ejecución sus respectivas políticas culturales, esenciales al desarrollo de la cultura y al sostén de la diversidad de todas sus expresiones, en cada sociedad y a escala planetaria; el ejercicio de ese derecho no debe provocar medidas de represalia.

Declaramos que:

- La aplicación al sector cultural de las reglas que habitualmente incluyen los acuerdos de comercio internacional conlleva el riesgo del desmantelamiento de varias políticas culturales claves.

Pedimos a todos los Estados, en el contexto de las negociaciones en curso de la OMC sobre los servicios, o de cualquier otra negociación de acuerdos o tratados de comercio internacional de naturaleza bilateral, regional o mundial, que se desarrolle en la actualidad.

- Que se abstengan de asumir todo tipo de compromiso que limite los derechos de los Estados a establecer políticas culturales en los sectores de la creación de obras artísticas y de su interpretación, así como en los de la producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales.
- Que se opongan con firmeza a la formación de todo grupo de discusión o de negociación que se ocupe de cuestiones audiovisuales o de cualquier otro sector de la actividad cultural, en el seno de la OMC o de otro foro de negociación de acuerdos o de tratados de comercio internacional.

Estimamos necesario que las organizaciones profesionales y los poderes públicos prosigan un trabajo de reflexión manteniendo al mismo tiempo un diálogo sobre los mecanismos o instrumentos que pueden asegurar un fundamento jurídico internacional al derecho fundamental de los Estados y gobiernos de adoptar, con total libertad, las políticas culturales que consideren apropiadas; planteamos, como hipótesis de trabajo, que tal derecho no podría ser ejercido de manera eficaz sino en un foro donde predominaran las consideraciones relativas a la conservación, defensa, protección, promoción y difusión de las expresiones culturales de todos los países.

Cartagena de Indias, Julio del 2002

Ofensiva Cultural

Escribe Christian Wiener



El IV Encuentro Latinoamericano de Cine servirá de marco para el estreno de la *opera prima* de Edgardo "Cartucho" Guerra, **Muerto de amor**, filme premiado por el CONACINE en 1999 con el primer premio del III Concurso de proyectos de largometraje.

BUTACA sanmarquina abre sus páginas al director de la cinta -a quien deseamos la mejor de las suertes- para que nos hable de su película. En el siguiente número de **BUTACA**, usted amigo lector conocerá nuestras impresiones del más reciente de los estrenos nacionales.

Me enamoro de ella...



Muerto de amor

Escribe Edgardo Guerra

Muerto de amor aborda el tema del paso de la juventud a la edad adulta. Es la historia de autodestrucción de un joven que no se siente comprometido con nada. Mario (Diego Bertie), aparentemente lo ha conseguido todo: dinero y una novia de revista; sin embargo, es infeliz. Conoce entonces a Berenice (Vanesa Robiano), siente que su vida puede cambiar, pero ella es una chica muy particular: mezcla la libertad con la ambigüedad de sentimientos, juega con los hombres y se va casar con Marcial, un tipo conservador totalmente opuesto a ella. Mario, que está buscando algo nuevo, encuentra en Berenice el ideal de libertad sexual, de creatividad con sangre.

Al principio mis trabajos tuvieron una propuesta social marcada: niños de la calle (**Manos pequeñas**), música popular (**Chicha pa' todo el mundo**), soldados que pelearon contra el terrorismo (**El enigma de Santos**) son muestra de ello. En esa línea siguen trabajos más personales como **Un otorongo en Lima** (sobre dos viejos migrantes loreanos en Lima), **Interrupciones, impecable soledad** (sobre Luis Hernández) y **Para vivir mañana: Enrique Verástegui** (poeta de los setenta, rebelde y marginal)

Luego viene una etapa de autorreflexión: tenía que hacer ya otro tipo de cine. Sentía que debía de indagar

sobre mi relación con los demás, con el mundo. ¿Por qué me enamoró? ¿Qué hace que dos seres humanos se unan? ¿Qué sentido tiene estar en Lima? Vivimos en tiempos donde ya la gente no se hace estas preguntas o finge no hacerlo, pero la pregunta siempre está ahí ¿Qué va a ser de mi vida en el futuro?

Muerto de Amor nace con estas ideas, pero también por un cambio en mí mismo. No estaba satisfecho de mis films anteriores. El humor me llamaba y me llama. Creo que tengo algo de sentido de humor. Me gusta la gente con humor. Me río de mí mismo a cada rato y en complicidad con mis amigos. Antes estaba traicionando una parte de mi persona. El proyecto, en un primer momento, trataba de un grupo de jóvenes de clase media que deambulaban por Lima, haciendo bromas y perdiendo el tiempo.

Cambié después este guión e hice una verdadera historia de amor. El empresario se volvió Mario, broker de la bolsa, la actriz se hizo Berenice, aspirante a directora de teatro. Pocas veces he visto en el cine peruano historias de amor. El romance siempre es violento, sórdido, machista... En el guión trataba de contar algo que nos puede pasar a todos: un encuentro inesperado te lleva a un romance, un poco loco y peligroso, así Mario, de a pocos, se va

enamorando hasta quedar muerto de amor.

Luego compliqué la historia: Mario se va a casar con una chica linda que ya no ama, Cecilia (Karina Calmet), y Berenice tiene relaciones complicadas con su novio Bernardo (José Enrique Mávila) y por ahí acecha un rockero (Carlos Alcántara). La complicación de la historia viene por esa inacción que hay en el limeño: enamorarse y mecer a su chica, no dejar a la antigua novia, tratar de no complicarse la vida y complicarse así aún más.

Las relaciones en Lima, son autoritarias, con dosis de humor y cierta diplomacia. El papel de la mujer está muy relegado, la mujer respira por el hombre, pero esto está cambiando. El guión de la película intenta reflejar este cambio.

Dentro de los roles de la mujer peruana en el cine Berenice sale de lo común: ella es alocada, agresiva y rebelde, parece que no va hacer nada pero hace muchas cosas. Es intranquila, soñadoramente intranquila, busca su independencia. Berenice se mueve en dos mundos, uno bohemio y el otro conservador y autoritario. Esa es la gracia de la peruana, que tiene su personalidad dividida sin ser esquizofrénica. Desea remontar alturas, sexuales, creativas, culturales, pero se siente reprimida.

Berenice rompe este comportamiento. La caracterización del personaje, creo, logró su cometido y pienso va a divertir a la gente proponiendo una peruana fuera de lo común.

Mario es el chico que le va bien en todo, pero no es del todo feliz, porque abandonó su vocación por jugar a la bolsa y hacer dinero. Él gozó una juventud intelectual y apasionada, pero que se "enfrió" más adelante, en una sociedad donde aparentemente todo estaba bien y en desarrollo, pero que esconde una gran frustración. El guión no pretende ahundar en profundidades sociológicas, sino contar esta historia de encuentros y desencuentros, donde el amor puede cambiarlo todo. Tal vez éste sea el mensaje esperanzador del film.

Muerto de amor es un film bastante especial, de cara al público. Asumido con el reto de hacer un cine más personal. Creo que en el cine peruano hacen falta historias más cotidianas, de jóvenes, de adultos. El guión, quiere ingresar a la vida de ciertos personajes que conocemos mejor: historia que puede ser la del escritor o la de algún amigo cercano. Esto también nos da la posibilidad de enriquecer el guión con los actores, construyendo situaciones que vivimos todos los días, en esta ciudad tan caótica, a veces extraña como es nuestra Lima de principios de un nuevo siglo.





En revistas y artículos sobre cinematografía abundan temas referidos a la crítica, festivales y encuentros, sobre los problemas de la producción, distribución y consumo; sobre actores, actrices y directores célebres. En las librerías de todo el mundo existen inmensos catálogos sobre las mejores películas producidas en la historia del cine. El *glamour* de las celebridades del mundo cinematográfico es una mercancía apetecible hasta para los cinéfilos, y se vende como pan caliente. Pero ¿cuántos conocen a los que han dedicado gran parte de su vida a reflexionar sobre este fenómeno vital y característico de nuestra época? Aparte del realizador y teórico Sergei Eisenstein o el crítico André Bazin ¿cuántos han

oído siquiera hablar de Ricciotto Canudo, que bautizó al cine como "séptimo arte", de Germaine Dulac y la "cinografía integral o la sinfonía visual", cuántos saben que Umberto Barbaro bautizó con el término "neorrealismo" a ese gran movimiento italiano de la posguerra? Hombres que vivieron en el anonimato, quemándose las pestañas, tratando de explicar lo inexplicable, hombres que defendieron desde sus inicios a la cinematografía como género artístico, visionarios que supieron valorizar las obras que se exhibían en las barracas de feria junto a la mujer barbuda, todos los que combatieron con su pluma y animaron a formar grupos de amantes del cine con la finalidad de elevar la conciencia de la sociedad de su época sobre el advenimiento de un poderoso medio estético.

El escenario es Europa, hacia fines del siglo XIX. Se vive una tensa "paz armada" por el enfrentamiento de dos bloques: la Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia) y la Triple Entente (Francia, Gran Bretaña y Rusia), y aunque Francia goza plácidamente de su *belle époque*, en la geopolítica se respira un ambiente enrarecido por la disputa de los mercados y la expansión del capitalismo europeo.

Mientras la política occidental está convulsionada por los conatos de guerra en los Balcanes y el norte de África, la *bohème* parisina vive una particular efervescencia de ideas nuevas y conceptos revolucionarios que ponen en tela de juicio el conservadurismo y promueven un cambio radical de la sociedad y las concepciones artísticas. En este ambiente de ebullición política e ideológica se desenvuelve nuestro personaje, Ricciotto Canudo.

Nacido el 2 de enero de 1879 en Bari (Italia), Canudo abandona muy joven su pueblo natal, Gioia del Colle. Viaja a Francia (1902) y funda en

París el diario "Montjoie!" Comparte la bohemia con Apollinaire, Picasso, Léger y otros pintores cubistas, con quienes dialoga seguramente sobre las obras de Edvard Munch, Paul Cezanne, Matisse, la música de Debussy, y, sin duda, discute acaloradamente sobre el cinematógrafo de los hermanos Lumière, las maravillas de Georges Méliès y el cine comercial que comienzan a producir Charles Pathé y Gaumont.

En una época en que los intelectuales europeos mantenían una actitud hostil hacia el cine y lo consideraban como "un placer para ilotas" (Georges Duhamel), Ricciotto Canudo fue uno de los primeros en proclamar el origen de un nuevo arte. Es verdad que un grupo de intelectuales estadounidenses denominado "New York Independent", antecedió a Canudo y publicó, el 8 de octubre de 1810, una apología del cine (titulada "El drama del pueblo") donde afirmaban el valor de la cinematografía como arte, pero al italiano corresponde el mérito de haber creado el primer

cine club, "Club des Amis du Septième Art" (CASA), y concebir el **Manifiesto de las Siete Artes** (Manifeste des sept arts) en el año 1911, que fue publicado tres años después (enero de 1914), con lo cual quedó históricamente registrado el antonomástico del cine: "séptimo arte".

En este célebre documento, Canudo expone su teoría del séptimo arte basándose en la clásica, pero actualmente insostenible, división de las artes imperantes en aquella época. Según *Le Barésien*, sobrenombre de Canudo impuesto por Papini, "...la Arquitectura y la Música habían expresado inmediatamente esta necesidad ineluctable del hombre primitivo, que intentaba "retener" para sí mismo todas las fuerzas plásticas y rítmicas de su existencia sentimental. Al construir la primera cabaña, al bailar la primera danza con el mero acompañamiento de la voz como pauta para mover los pies sobre el suelo, ya había descubierto la Arquitectura y la Música". Posteriormente, según el autor, se desarrolló la Escultura, la Pintura, la

Escribe Ichi Terukina

Ricciotto Canudo y el manifiesto de las siete artes

Se trata, en fin, de unos pequeños movimientos de cámara sobre la historia del cine, pero vistos bajo el visor del teórico que encuadra con su pluma algunos momentos esenciales del desarrollo de la cinematografía mundial. Como pequeños cortometrajes documentales, trataremos de proyectar en la mente del lector el papel que cumplió, dentro de la estética cinematográfica, este pequeño gran grupo de "olvidados" que, con sus aciertos y desaciertos, con sus increíbles y premonitorios *flash-forward* y memorables *raccontos*, permitieron rescatar obras que en su época pasaron desapercibidas.

A estos "olvidados" les pertenece el espacio que inaugura **Butaca sanmarquina**.



Danza y la Poesía; el Cine sería, por consiguiente, la síntesis total de las artes, un "prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento" que apenas empieza a dejar de balbucear para entrar en la infancia.

Ricciotto Canudo advierte con lucidez que aquel *niño prodigio* había pasado a ser explotado por los "nefastos tenderos del cine que han creído poderse apropiarse del término "séptimo arte" que da prestigio a su industria y a su comercio, pero sin aceptar la responsabilidad impuesta por la palabra 'arte' ". Por cierto, aquella lucrativa explotación prosigue en la actualidad con la misma tenacidad y despropósito denunciado hace más de noventa años por Ricciotto Canudo. Hasta hoy es tan fuerte el estigma de la frase "séptimo arte", que solamente las revistas frívolas y los programas de promoción de películas comerciales se atreven a utilizarla sin recato y con toda desfachatez; en cambio, los estudiosos y los que verdaderamente sienten un profundo respeto por la recta acepción del arte

cinematográfico, recurren con cautela a la famosa frase acuñada por Canudo. Que nos perdone *Le barésien* por no haber defendido de los mercachifles del cine esa maravillosa sinécdoque creada por él.

La labor de Canudo es vasta. Aparte de la fundación del referido cine club y la edición de la revista "Montjoie!" publicó diversos artículos y ensayos denominados *réflexions*; en este conjunto de escritos propone una serie de conceptos que luego serían ampliamente desarrollados: el término "fotogenia", rápidamente rescatado por otro "olvidado", Louis Delluc; además denomina *écraniste* al artista de la pantalla en una época donde no existía una palabra equivalente a lo que actualmente llamamos "realizador". La simple nominación de un responsable de la obra cinematográfica ya es signo de una clara visión de la importancia del cine como expresión personal de un artista.

Por otro lado, funda la revista "La Gazette des Sept Arts" y se anima a

escribir ensayos sobre Dante, Beethoven y... San Francisco. Finalmente incursiona, con muy poca fortuna, en la narrativa y publica *La ville sans chef* (1919) y *L'autre aile* (editada póstumamente, en 1924). En el campo cinematográfico escribe **Estética del séptimo arte**, donde afirma que el cine no es melodrama ni teatro, sino "...un arte nacido para ser la representación total del alma y del cuerpo; un drama visual hecho con imágenes y pintado con pinceles de luz..."

Ricciotto Canudo finaliza su Manifiesto con las siguientes palabras: "Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la Vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección." Por nuestra parte, creemos que la batalla por el arte cinematográfico no ha cesado y Canudo con todas sus confusiones y premoniciones (fallecido en París, el 10 de noviembre de 1923), sigue siendo nuestro abanderado de primera línea.

Fuentes:

- § El Manifiesto de las Siete Artes. En: Fuentes y documentos del cine, Joaquim Romaguera i Ramió-Homero Alsina Thevenet, 1980.
- § Historia de las Teorías Cinematográficas. Guido Aristarco, 1968.
- § Lo cinematográfico como expresión. Luis Campos Martínez, 1975.
- § El arte del cine. Lewis Jacobs, 1963.



Catedrático italiano Sergio Micheli

La retrospectiva *El cine de Luchino Visconti*, organizada en mayo por el Cine Arte de San Marcos y el Instituto Italiano de Cultura, compuesta de nueve largos y un medimetro, contó con un invitado de lujo para exponer sobre el denunciante de *La tierra tiembla* y el esteta de *Muerte en Venecia*. El doctor Sergio Micheli, catedrático de Historia de Cine de la Universidad para Extranjeros de Siena, crítico, documentalista, esporádico guionista y director y conocedor de los cines búlgaro y húngaro, mostró bonhomía y saber en su paso por Lima. La conversación cinéfila era impostergable.

grupo Familia

Entrevista Gabriel Quispe

Veintiséis años después de su muerte, ¿qué lugar ocupa Luchino Visconti en nuestro tiempo?

Visconti viene a ser un punto fijo en la cinematografía italiana. Todas sus películas son obras de arte que deben ser estudiadas constantemente, porque el gran arte soporta una y otra revisión y siempre ofrece nuevos detalles en la marcha del tiempo. La obra de Visconti ha superado su época y sigue vigente en las universidades italianas, donde existen cursos que lo estudian y analizan como uno de los mayores cineastas nacionales y europeos.

Visconti debutó en 1942 con la película Obsesión en medio del auge del fascismo. ¿Qué se propuso el director frente a esta atmósfera opresiva?

Visconti adaptó excelentemente a la realidad italiana la novela del norteamericano James Cain *El cartero llama dos veces*, la cual presenta personajes de dudosa moral, inescrupulosos, desaliñados y violentos. Justamente eligió a Clara Calamai y Massimo Girotti, dos intérpretes vinculados a la belleza apolínea y el trato elegante de otras películas. Fue un desafío a la industria y a la censura fascista, y un shock para el público ver a sus ídolos inmaculados en una atormentada relación extramatrimonial y cometiendo un asesinato para desarrollarla a plenitud.

¿Cómo manejó el fascismo la cinematografía italiana para hacer propaganda y manipular la opinión pública?

Cuando el cine era aún silente, el fascismo no entendió que podía compensar esa característica con la gestualidad propia de los italianos y comenzar a darle un uso propagandístico. Recién con el advenimiento del

sonido, poco a poco el régimen va entregando dinero a la industria cinematográfica y propiciando mayormente una visión edulcorada y la imposición del final feliz. Es lo que se denominó propaganda indirecta, más efectiva que la directa, la cual era un riesgo por su obviedad.

¿Cree usted que en los últimos veinte años el cine italiano ha perdido presencia internacional?

El cine italiano ha perdido algo de agudeza y presencia, pero conserva parte de su antiguo brillo. Uno de sus referentes más populares, Roberto Benigni, no me parece especialmente interesante. En **La vita è bella** quiere emular a Charles Chaplin y está muy lejos. Las grandes producciones y los grandes autores del nivel de Visconti, Fellini o Rossellini prácticamente han desaparecido. Sin embargo, Scola, Bertolucci, Bellocchio, Rosi, Olmi, los hermanos Taviani, entre otros, son muy respetables. En realidad, estamos en una época descreída, en la que aquí y allá no se exponen con lucidez ideas y discursos medulares. En Hungría, por ejemplo, los cineastas que hicieron importantes películas en contexto de dictadura perdieron la brújula y ahora no saben qué decir en sus historias por la ausencia de ese enemigo que era punto de referencia y estímulo de contradicción. Actualmente caen en temas comunes de la manera más convencional, como drogas, delincuencia, crímenes, etc.

¿El cine europeo podrá seguir defendiéndose de la influencia norteamericana?

Europa siempre ha sido firme en mantener una cultura propia, principalmente en el tema de las comunicaciones y el arte, frente a la pretendida colonización cultural norteamericana. Creo que en ese sentido aún no hay una gran preocupación en Italia y Europa. Se ha creado desde hace mucho tiempo una resistencia a la irrupción de elementos foráneos sin previa asimilación.

Usted ha escrito un libro sobre las adaptaciones al cine de la obra de Luigi Pirandello, uno de los grandes de la dramaturgia italiana. ¿Cómo ha sido esta relación?

Luigi Pirandello ha sido la base de más películas extranjeras que italianas, como el filme norteamericano **Como tú me quieres**, protagonizado por Greta Garbo, o una versión francesa rodada precisamente en Siena, la ciudad donde soy profesor. En las primeras décadas del siglo XX, Pirandello y el cine –no sólo el italiano sino en general, como expresión– tuvieron una relación de mutua desconfianza. El ámbito cinematográfico no lo veía con buenos ojos por su ateísmo y el fuerte pesimismo de su obra, refractario al fascismo imperante. Por su lado, el dramaturgo tenía una opinión muy crítica de aquel espectáculo que aspiraba llegar a la categoría de arte. Pirandello escribió un libro en 1915 que terminaba con una frase lapidaria: "el cine no hace más que convertir en la pantalla imágenes vivas en imágenes muertas".

¿Mantuvo invariable esa percepción?

Podría decirse que sí, salvo por un detalle. En 1932 el productor Emilio Cecchi, padre de Susso Cecchi D'Amico, futuro guionista de Visconti, De Sica y otros, convenció a Pirandello de escribir, por única vez, una historia original, menos sombría, para el cine. Se pensó inicialmente en el cineasta soviético Serguei Eisenstein para dirigirla, pero la coyuntura política hizo que escogieran al alemán Walter Rutman. La película se tituló **Acero** (Acciaio), pues se rodó en una fábrica de acero, y aunque no fue un gran suceso, queda como una insólita colaboración de Pirandello con el cine.





Rumores recientes sobre la creación de la Universidad de las Artes, que estaría integrada por el Conservatorio Nacional de Música, Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela Nacional de Arte Dramático, Escuela Nacional de Ballet, Instituto Superior de Folklore José María Arguedas y Escuela Nacional de Cine (por crearse), constituyen noticias gratificantes y motivadoras para esta reflexión sobre la enseñanza. En la primera parte se intentará establecer las diferencias entre el proceso de la *creación artística* en el cine con las especificidades de la *elaboración no artística*, para plantear luego el proyecto **Temporada Azul o Encuentro con las Artes**, que es una antesala imaginada para llevar agua a los molinos del arte.

Temporada aZul

Temporada aZul o encuentro con las artes

Siempre me llamó la atención la presión ejercida por los alumnos desde el primer día de clase por coger la cámara y filmar, opción mayoritaria que nubla un poco el campo académico y posterga el desarrollo teórico. "Se aprende haciendo" es el lema favorito, lo cual es cierto cuando se actúa guiado por algún conocimiento que necesita ser corroborado en la práctica. Pero el empirismo heredado socialmente exalta la práctica ciega como si las referencias teóricas no fuesen necesarias para ensanchar los límites del conocimiento humano. En realidad, con el paso de los años se llega a comprender que la capacidad del hombre en la creación artística depende bastante del marco teórico y de su roce con las otras artes, hasta se puede parafrasear: "dime cuál es tu marco teórico y te diré quién eres, o qué cosas van a salir de tus manos o de tu mente". Pero en el campo del cine, esta verdad aparentemente indiscutible, termina siendo falsa algunas veces, como en el siguiente caso: los alumnos que tienen un mundo interior rico en matices, con referencias de la cultura nacional y mundial, en teatro, poesía, novela, pintura, además de otros elementos locales y universales, cuando realizan sus cortometrajes pareciera que éstos no han sido hechos por ellos. Hay un divorcio entre su personalidad y el objeto que han elaborado, una distancia inexplicable. Un ejemplo concreto, un alumno procedente de una familia de diplomáticos realizó entusiasmado, o mejor dicho enfebrecido, un cortometraje sobre un asalto con chaveta, disparos, patrulleros, sangre, y otras perlas que son frecuentes en estos temas. No, no es un caso de doble personalidad como afirman los psicólogos. Es, más bien, una muestra elocuente de la concepción pragmatista que este alumno tiene sobre el cine: un simple entretenimiento.

Una película desde esta perspectiva debe ser realizada para entretener a los trabajadores que salen cansados de sus centros de trabajo. No se piensa elaborar obras de arte sino construir películas con tramas atractivas para despertar en

aZul

Escribe Balmes Lozano

el público emociones fuertes. En la creación artística es distinto, aquí el material físico con ciertas características en la producción de imágenes, sirve al realizador para expresar sus propias ideas y sentimientos.

Cuando no hay intención artística, como en el caso que analizamos, el resultado es la separación entre el objeto producido y el universo interior de la persona que lo elaboró. El alumno del ejemplo, al ser preguntado por qué se planteó este tema y por qué utilizó la chaveta, el patrullero, la pistola, la música, el vestuario, la jerga, y otras cosas más que están presentes en su película, contestó que ese mundo que ha recreado no le gusta, que no comparte casi nada de lo que la película muestra, pero que el tema era muy apropiado para hacer cine.

En este punto específico del pensamiento se origina el cine no artístico, el simple entretenimiento, como expresión del pragmatismo filosófico que rige la vida de las personas en el capitalismo, donde la rentabilidad o el utilitarismo es la brújula de las acciones humanas.

Cuando una persona elabora obras materiales o culturales bajo el influjo de esta concepción, muere como artista, como creador, porque se niega así misma la posibilidad de hacer obras de arte, aquellas que contengan las huellas del espíritu que lo generó. Es como el obrero de una fábrica que no tiene libertad de crear un producto nuevo porque debe producir piezas ya establecidas; el objeto elaborado de esta manera no tiene las huellas de su fantasía creadora, de su individualidad, es un trabajo que aliena su conciencia; aquí el hombre es obligado a convertirse en simple energía para dinamizar la producción, donde el uso de técnicas aprendidas no le sirve para

desplegar su creación, para liberar su espíritu. El campo artístico, si lo comparamos con otras áreas, es el terreno donde el hombre tiene mayores posibilidades para ejercer su libre creación, igual que en la investigación científica.

Se puede replicar a esta afirmación en el caso del cine, argumentando que para hacer este cortometraje ha necesitado aplicar una serie de técnicas ligadas a la estética y al arte, tanto en la fotografía, la iluminación, el sonido, la edición, la escenografía, el vestuario, los diálogos, la dirección actoral, etc., lo cual es cierto, claro, pero no por eso ha logrado producir una obra de arte. Si profundizamos un poco más en las diferencias entre este tipo de elaboración de películas con las obras que aquí las denominamos artísticas, encontraremos el punto escondido donde los caminos se bifurcan.

Se puede elaborar una película desplegando una serie de artificios técnicos y haciendo uso de varios elementos artísticos; el procedimiento es similar a lo que se aplica en la producción de cualquier objeto o mercancía; tomemos como ejemplo un automóvil, éste registra sucesivas modificaciones en su diseño hasta adquirir su forma actual, con un nuevo tipo de ventanas, de manijas, y otros elementos, siguiendo los gustos del mercado. También en el cine se procede de esta manera cuando se le considera como una pieza más de la industria del entretenimiento. Es, como



Temporada aZul

se suele nombrar a menudo, un "cine de oficio", eufemismo que esconde conscientemente la visión tecnocrática de hacer cine ajustando las técnicas a los gustos del mercado, se le designa también con la expresión "muy profesional" para señalar que técnicamente está bien hecha.

En la elaboración de obras artísticas en cambio el sujeto creador conecta su mundo interior con las formas elegidas con sinceridad y transparencia para comunicar sus pasiones. Si no es apropiada esta forma para expresar lo que él se ha propuesto contar, la desecha y vuelve a buscar otra, la que más se ajuste a las singularidades de su imaginación creadora. Y así continúa paso a paso, dejando sus huellas en todo el recorrido hasta el acabado final.

En la producción donde impera el pragmatismo se trabaja siempre buscando el mejor efecto, lo más atractivo en el nivel sensorial y en el impacto dramático. No se compromete por el predominio de sus gustos y obsesiones personales porque sigue las reglas del mercado, se somete a él. Tampoco le interesa narrar un hecho social con la intención de mostrar su valor histórico, más bien el pragmatismo que guía sus acciones le obligará a modificar este hecho histórico, privilegiando la tensión dramática y mostrando con imágenes algo distinto de lo que aconteció. Es incapaz de invertir su tiempo en la elaboración de una forma nueva que se ajuste a estos contenidos sociales, ni lo piensa siquiera, por eso alaba "la

libre ficción", es decir la imaginación desplegada en función de la rentabilidad. Después de esta comparación entre "el cine de oficio" y "el cine como arte", es oportuno presentar a continuación una especie de sueño, un esquema de contenidos con la intención de llevar agua a los molinos del arte.

Temporada Azul o Encuentro con las Artes

Es posible iniciar los estudios de cine con un año académico nutrido de informaciones para la mente y el corazón. Durante el primer año académico se programarán conferencias relacionadas con las artes y con la realidad nacional y mundial. El alumno además leerá libros y separatas asignadas.

Los días lunes se analizarán las grandes obras literarias (narración y poesía), tanto actuales como de otras épocas, incluso de la más remota antigüedad. Se usarán diferentes metodologías en el análisis de cuestiones generales y de puntos específicos de la creación artística. Cada tema será tratado en lo posible dentro de la relación arte-sociedad, por lo que es importante conocer la realidad peruana y mundial.

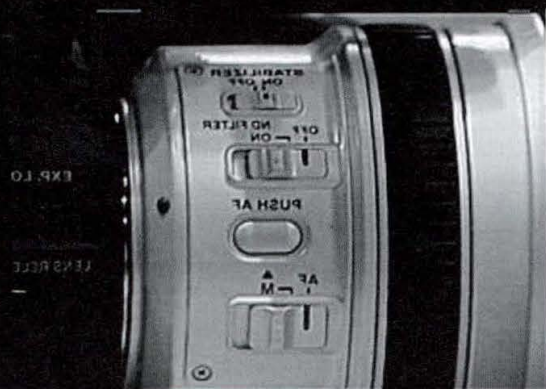
El día martes se trabajará el universo de la pintura, siguiendo la dinámica anterior.

El miércoles estará dedicado a la música.

El jueves al teatro.

El viernes a la danza.

El sábado al cine y la fotografía.



Después de esta experiencia enriquecedora, el marco teórico de los alumnos se habrá ensanchado, y el humanismo de las grandes obras universales habrá sido asimilado como gotas de rocío. Todo, para que la mente y el corazón vuele libre hacia los sueños más elevados del hombre. Atrás quedarán la chaveta, el patrullero y el revólver, quizá no en todos, pero por lo menos en dos alumnos de un universo de veinte. Entonces el tema más sencillo será convertido en trascendente, el diálogo de un tomate con una manzana serán enfocados probablemente, desde puntos de vista no convencionales, experimentarán el tiempo significativo, el espacio dramático, la ambigüedad poética, las asociaciones con metáforas y símiles, o bucearán en el surrealismo.

En esta Temporada Azul hasta los cinéfilos quedarán transformados. Y a buena hora, porque el cinéfilo no tiene ningún compromiso con la ciencia, la estética o la teoría del arte, su esquema de exposición en sus artículos discurre entre dos orillas: a) sus gustos personales y b) la película tal como está. Si a él no le gusta un detalle de la película, ésta es mala, y si no se ajusta a los patrones de lo bello en ese día, la película falló. Si se le pregunta con qué instrumentos de análisis cuenta, con qué métodos trabaja, nos dirá que el arte no necesita de medidas esquemáticas, que la ciencia es inaplicable a las obras de arte, y otras cosas por el estilo.

Esta visión de los cinéfilos quedará resquebrajada también después de la Temporada Azul o Encuentro con las Artes. Algo más de este sueño. Llegará el día en que no todas las personas estudien cine con la intención de filmar películas porque eso no soñaron, irán atraídos por la teoría, por la historia de cine, por la poética fílmica, por los análisis artísticos y estéticos, etc. Irán también para aprender producción, o guión o iluminación, o simplemente para poder disfrutar mejor viendo películas, ya que al conocer sus elementos internos y las formas de su elaboración, su goce artístico, su asombro, su fruición estética se habrá desarrollado. Atrás quedará la simple emoción psicológica causada por la trama. Miles de personas estudiarán cine como estudian ahora literatura, sin la presión de tener que producir poemas, cuentos o novelas, sin exigir que les enseñen las técnicas desde el primer día.

Si el sueño de esta temporada azul se retrasa demasiado en el Perú, no queda otro camino que avanzar por la vía de la autoeducación, que tan buenos resultados ha dado en todas las artes y en todos los tiempos. Después de este primer año académico empezarán los ciclos regulares de enseñanza, con su teoría y su práctica, pero ya la luz tendrá otro color y diferente aroma.



Revisión del cine africano

Escribe Mbare Ngom

El cinematógrafo llega a África en 1896. Ya en 1905, se proyectaban películas de dibujos animados en los suburbios de Dakar (Senegal). Las primeras películas llegan a Argel en 1896. En 1924, el tunecino Albert Shemama Chickly rodó **Los ojos de la gacela** (Ain el Ghazel) y, en 1927, los egipcios Istephane Rosti y Widad Urfi producen **Laila**.

Las primeras proyecciones se inscriben dentro del discurso europeo de dominación y alineación colonial. Los misioneros fueron los primeros en usar el medio cinematográfico para apoyar su labor evangélica (salvar las "almas" de los "bárbaros" de Sierra Leona, África occidental). Así, pudieron no sólo llegar a gran número de personas, sino también aculturarlas. La invención del cine coincide con el expansionismo europeo en África. Los africanos fueron incorporados a la temática filmica como decorado, como un "toque exótico" al discurso colonizante. El cine pasó a formar parte del discurso justificatorio de la misión civilizadora europea.

En el área francófona, la producción empieza en 1955 con **Africa en el Sena** (Afrique sur Seine), obra de un grupo de estudiantes radicados en París, encabezados por el senegalés Paulin S. Vieyra, quien, junto con Mamadou Saar, Robert Cristan y Jacques Melo Kane, dirige y produce este documental sobre la discriminación racial de los inmigrantes africanos en un país europeo. La producción cinematográfica sostenida y regular no se consigue hasta principios de los sesenta, cuando la mayoría de los antiguos territorios colonizados obtienen soberanía internacional.

Mbare Ngom, doctor en Letras por la Morgan State University (Baltimore EE.UU.), profesor visitante en nuestra universidad, presentó en julio el ciclo Breve muestra de cine africano. En las siguientes líneas el Dr. Ngom nos presenta una apretada reseña.

En 1961, Paulin Vieyra (Senegal) produce **Una nación ha nacido** (Un nation est nee), documental de 25 minutos con motivo del primer aniversario de la independencia senegalesa. Ese mismo año, Yves Diagne (Senegal) dirige **África en la pista de atletismo** (L'Afrique en piste), acerca de la primera participación del joven país en los Juegos Olímpicos. La tendencia se repite en otras partes del continente. La producción audiovisual se apoya en el documental como plataforma educativa, y marca un hito dentro del cine africano, ya que participa del proceso de búsqueda de identidad nacional y construcción del estado-nación.

Francia juega un papel determinante en el desarrollo del cine en sus antiguas colonias, firmando acuerdos y convenios tendientes a desarrollar una industria cinematográfica en la región. Senegal fue uno de los primeros países beneficiados con el Consorcio Audiovisual Internacional, entidad fundada en París en 1961. Así nacieron el Actualités Sénégalaises y el Service du Cinéma, en Senegal. Ahondando la iniciativa, Francia fundó el "Bureau du Cinéma", bajo los auspicios del "Ministere de la Coopération". Entre 1962 y 1980, la mayoría de las películas producidas en el África francófona fueron financiadas parcialmente por el "Ministere de la Coopération" de Francia.

Hacia finales de los sesenta, a casi diez años de la independencia, los cineastas africanos empiezan a explorar la realidad de sus respectivos países, los problemas que suscita el encuentro –por no decir choque–, entre valores tradicionales y europeos, mundo rural-universo urbano. Paro, corrupción, el rol de la mujer en una sociedad patriarcal, con el tema subyacente de la poligamia, etcétera, son



Los realizadores Ousmane Sembene y Dani Kouyaté.

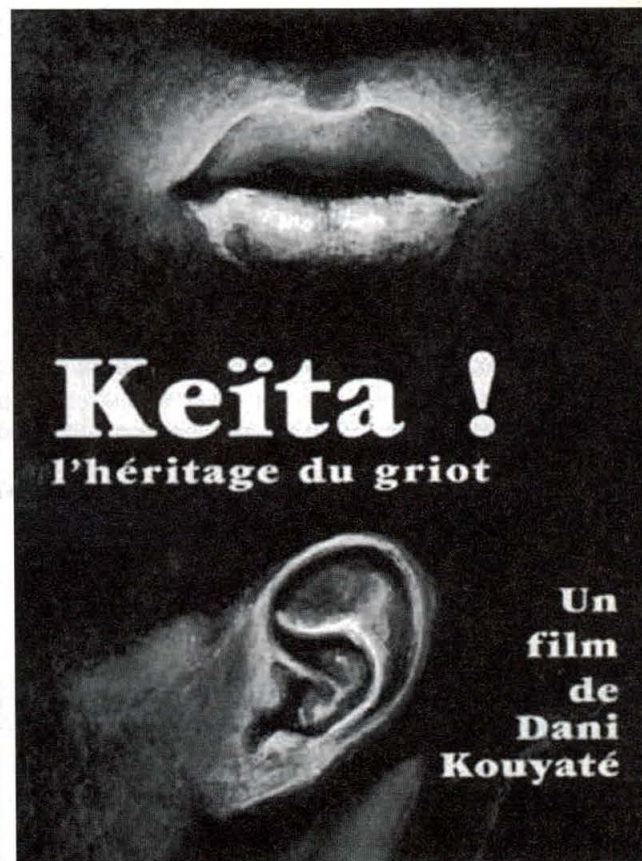
preocupaciones presentes en filmes como **Mandabi** de Ousmane Sembene, y **Femme, Villa, Voiture, Argent (F.V.V.A)** de Moustapha Alassane (Nigeria), que examinan la temprana postindependencia y la aparición de la nueva burguesía urbana, con la consecuente mala administración de los recursos nacionales.

En los años ochenta, el cine africano se vuelve introspectivo y más crítico. Los temas son políticos y sociales, al tiempo que se denuncia, en algunos casos, el fracaso del proyecto de la postindependencia. En el África subsahariana, el discurso gira alrededor de la crisis económica y la inestabilidad social. El cine de este período también reinterpreta la realidad colonial desde la perspectiva del antiguo colonizado, es decir, del africano. Se emprenden producciones de época.

En los años siguientes, el cine africano procede a la africanización de su discurso. Busca crear una estética propia, que se apoye sobre la tradición oral e incluya temas universales con un tratamiento local.

El cine femenino es un fenómeno muy reciente; el número de cineastas sigue aumentando. Safi Faye (Senegal) es, quizá, la decana, con **Carta de una campesina** (Lettre paysanne, 1975). Entre las pioneras, destacan Assia Djebar (Argelia), Asma el Bakri (Egipto) y Sarah Maldoror (Angola). En cuanto a la joven generación, mencionemos a Mariama Hima (Níger), Moufida Tlatli (Túnez), Fanta Nacro (Burkina Faso) y Anne Laure Folly (Togo).

Existen dos grandes festivales: Les Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.) en la ciudad de Cartago, Túnez, que se fundó en 1966, y el Festival



Panafricain du Cinéma de Ougadougou (FESPACO), fundado en 1970. Tanto el J.C.C. como el FESPACO se celebran cada bienio, en alternancia. En 1969, año de la primera "semana del cine" de Ouagadougou (capital de Burkina Faso), hubo dieciocho films procedentes de cinco países; en el último, se contaban ciento treinta y cuatro productores, veinti tres distribuidores, trescientos cincuenta y nueve cineastas, ochenta y un países representados y quinientos ocho periodistas acreditados.

Es rescatable que el cine africano se distingue por su carácter funcional, porque busca ir más allá del entretenimiento e intenta ser democrático, en tanto no se limita a la clase letrada que domina lenguas europeas, sino que también contempla al pueblo llano, al país profundo que busca instruir.



Por verse

Francisco Lombardi termina la grabación de su película número doce (y medio, si contamos el episodio de **Cuentos inmorales**, 1978) en la primera semana de agosto: el film se titula **Ojos que no ven** y el argumento gira alrededor de los infaustos vladivideos. Luego de tres adaptaciones literarias seguidas, Lombardi vuelve a presentarnos una historia original, escrita otra vez por Giovanna Pollarollo. Se planea llegar a salas en diciembre.

Ojos que no ven articula una serie de tramas paralelas, modelo por el cual Lombardi ha reiterado su preferencia y que no aplicaba desde **Caídos del cielo** (1990). El reto es explorar los efectos morales del destape de la corrupción fujimorista, cuando el documento Kouri-Montesinos se televisa, un 14 de setiembre hace dos años. Ojalá logre –como logró, por ejemplo, con **La boca del lobo** (1988), su valiente testimonio de los abusos del aparato estatal en plena guerra sucia– un relato fuerte y plausible, que imponga la discusión.

El cineasta de mayor prestigio del Perú trabaja por primera vez en soporte digital y como siempre que se anuncia un estreno de Lombardi, aguardamos que la experiencia de veinticinco años de cine, homenajeados en el último Encuentro de la Católica, entreguen el fruto inobjetable.

Planeta en marcha y Paloma de papel

Agua Dulce Films (Perú) recibe el apoyo de Ibermedia, Morena Films (España), Sahara Films (Chile) y el ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) para **Mercurio no es un planeta**, coproducción dirigida por Alberto "Chicho" Durant, que inició rodaje los últimos días de julio. La historia se basa en una anécdota del mismo Chicho y nos cuenta la historia de un timador que trata de vender un automóvil. Actúan Katia Condos, Gianella Neyra, Monserrat Brugué, Carlos Alcántara y la modelo Mariel Ocampo. Los protagónicos están a cargo de Mari Pili Barreda y Fabrizio Aguilar, quien será Rafo, un actor que detesta la actuación y piensa sólo en dirigir películas. Curiosamente, Fabrizio Aguilar prepara también la realización de **Paloma de papel**, su debut detrás de cámaras, proyecto que ganó el tercer premio del último concurso de CONACINE y que cuenta, también, con el apoyo de Ibermedia. Luego de cumplir con "Chicho" Durant, el actor pasará a dirigir. Que el viento sea propicio para su paloma.

Marcianos en el Cusco

Como se desprende del título, **Un marciano llamado deseo** intentará el difícil registro de la comedia. "Focus Producciones", la razón social detrás del proyecto, contempló un plan de rodaje dividido en cuatro semanas cusqueñas –específicamente, Machu Picchu– y cuatro semanas en nuestra capital. El reparto, sin duda, interesará al gran



miscelánea

público: Christian Meier, Mónica Sánchez, Aristóteles Picho, César Ritter, la debutante Yazmine Dorfman y -atención, aficionados- el retorno triunfal de Adolfo «Papá» Chuiman a la pantalla grande, varios años después de la casi olvidada **Fantasía**, obra que se exhibió en algún momento de los ochenta y de la cual conservamos un recuerdo pertinaz, del todo inexplicable, de la estrella televisiva deslizándose por la Vía Expresa, encima de un extraño móvil –mitad moto, mitad bicicleta–, con las piernas abiertas y cuesta abajo... Antonio Fortunic prueba fortuna dirigiendo su primer largo, que además ha escrito. Estreno para noviembre.

Forastero

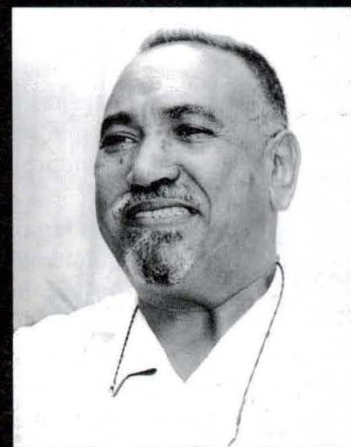
También filmada en el Cusco, **El forastero** de Federico García Hurtado anuncia inminente estreno comercial. Es una coproducción hispano-peruana y ya ha sido vista en la península; las críticas de los colegas ibéricos, lamentablemente, no han sido favorables. García es, junto con Lombardi, uno de los pocos directores nacionales "prolíficos". **El forastero** se estrena en competencia dentro del VI Encuentro de la Católica. Protagonizan Nacho Duato, Carlos Sobera y Neus Asensi.

Proyectos varios

Continúa en proceso de edición **Porka vida** de Juan Carlos Torrico, al igual que **Días de Santiago**, del debutante Josué Méndez, cinta filmada el verano pasado en Súper 16 mm. y protagonizada por Pietro Sibille. **Imposible amor** del decano, Armando Robles Godoy, continúa su largo proceso de montaje: la intención es lanzarla antes que acabe 2002. Iguana Producciones, en una nueva incursión en el largometraje, informa que ya concluyó el rodaje de **Baño de damas**, que dirige Michael Katz. **La furia de Aquiles**, coproducción hispano-peruana que filmará Enrique Boisset en Lima y Barcelona, planea en breve inicio de rodaje. Es una apuesta por el cine de la agencia de publicidad Canal 1. Por último, **Muero por Muriel** de Lucho Barrios, segundo premio de CONACINE, y basada en la novela de Lalo Mercado "Muerte en la calle de los Inocentes", continúa en preproducción.

Deceso

Al cierre, tenemos que lamentar la partida de Fernando Espinoza Bernal. El cineasta nacional falleció el pasado 21 de julio víctima de un ataque cardíaco. Espinoza, quien fue uno de los fundadores del Grupo Chaski (1982), codirigió los dos largometrajes del colectivo: **Gregorio** (1985) y **Juliana** (1988), y también el galardonado corto **Sobreviviente de oficio**. En los noventa, acompañó a Armando Robles Godoy, Federico García, Marianne Eyde y Juan Carlos Torrico en la creación de la asociación gremial SOCINE. Finalizando la década, representó a sus colegas realizadores en el CONACINE. Lo gremial preocupó permanentemente a Espinoza, quien será recordado como una persona de carácter jovial y festivo y a quien sus amigos llamaban cariñosamente "El negro".



Fernando Espinoza



Wilder, palabra final

Verbo notable del también extinto siglo XX, lúcido y de puro viejo, ha muerto Billy Wilder, a los noventa y cinco años. Mucho se ha escrito sobre él. La leyenda refiere que un actor, de quien sospechaba coqueteos con el nazismo, le propuso adaptar la vida de Jesús. Wilder respondió que aceptaba sólo si el rol principal corría por cuenta del presunto nazi, y sólo si, en la escena culminante, los clavos eran verdaderos.

El famoso desenlace de **Una Eva y dos Adanes** (*Some like it hot*, 1959) consagra una frase baladí, para siempre divertida: "nadie es perfecto". Varias películas de Wilder rebaten esa afirmación. Particularmente sus comedias, demasiado inteligentes, demasiado rápidas, brillantes. Es fama que lo aprendió de Ernst Lubitsch, otro genio interesado en lo perfecto. Wilder escribió **Ninotchka** (1939), una de las últimas películas de aquél. Fue un guión tan bueno, que hasta la Garbo rió.

Podrían recordarse tantas comedias —aquéllas con Matthau y Lemmon, que perviven en la memoria. No tan admirada como acaso lo merece, queremos recordar **Uno, dos, tres** (*One, two, three*, 1961), protagonizada por James Cagney como gerente de la Coca Cola, en Berlín Occidental, tratando de conquistar el mercado detrás de la Cortina de Hierro. Wilder, como suele suceder en las buenas comedias, se burla cariñosamente de sus criaturas: cada personaje suelta una visión del mundo que, de inmediato, reconocemos como el retrato certero y ridiculizante de una ideología. Un joven fanático, soviético, se convierte en occidental y farsante: la historia se desenvuelve en alrededor de hora y media y el proceso, el increíble cambio, es por completo aceptable, se siente lógico.

Negro humor, el suyo. Como los antiguos cínicos, era un moralista; germano a fin de cuentas, era íntimamente un romántico. Sentir una ternura en medio de sus ácidas comedias, es delicia mayor.

Dejó, también, pesadillas. A veces nostálgicas, como **Fedora** (1978), una de sus últimas realizaciones; a veces, de un pesimismo imbatible, como **Sunset Boulevard** (1950), la requisitoria más furibunda que se ha filmado en contra de Hollywood. Aparece Gloria Swanson, que interpreta a Norma Desmond (el personaje bien pudo llamarse Gloria Swanson); aparece, brevemente, el rostro taciturno de Buster Keaton, víctima del olvido y del alcohol. Aparece Cecil B. De Mille, interpretando a Cecil B. De Mille. Pero, lo aterrador, lo verdaderamente aterrador, es que aparece Erich Von Stroheim.

Nunca se ha reflejado con tanta exactitud la antinomia de un arte que, asimismo, es industria. Las estrellas, en la lógica de Hollywood, viven del primer plano. La ingratitud los puede conducir a la locura, cuando pierden vigencia.

Película tan famosa prefiguró, en parte, lo que habría de acontecerle a Wilder. La forzosa inactividad torturó sus últimos años, los proyectos y la vejez se acumularon. Pero locura y desvarío no asomaron nunca. Un libro de entrevistas de Cameron Crowe muestra todavía a un temible autor de epigramas. Cierta *remake* insolente de **Sabrina** (1954) le hizo decir de Julia Ormond (que suplantaba a Audrey Hepburn): "esa mujer es un pescado". Decía que los premios eran como las hemorroides, "finalmente llegan a todos los culos"; ganó, sin embargo, todos los premios importantes. William Holden lo definió pedurablemente como "un hombre cuyo cerebro está lleno de cuchillas de afeitar".

Tenía un sable por lengua. Dictó sus guiones a temerosos coguionistas cabizbajos —"no es verdad que todos mis colaboradores forzosamente acaben dándose a la bebida; algunos también se suicidan".

Un conmovido Fernando Trueba, agradeciendo el Oscar, declaró no creer en divinidad alguna, sí en Billy Wilder. Por Su bien, le conviene no existir a Dios. ¡Cómo estará censurándole una creación tan ingrata, el gran Wilder...!

Rod Steiger

Durante cuarenta y ocho años, Rod Steiger, proveniente de la cantera inagotable del Actor's Studio, alternó con los mejores directores e intérpretes de Hollywood y algunos europeos, pero también prestó generosamente su imagen a películas que no lo merecían. Debutó en la pantalla grande en **Nido de ratas** (1954) de Elia Kazan. Luego rodó para Robert Aldrich (**The big knife**), Samuel Fuller (**Yuma**), Francesco Rosi (**Las manos sobre la ciudad**), David Lean (**Doctor Zhivago**) y Sergio Leone (**Giú la testa**).

Norman Jewison le hizo ganar el Oscar en 1968 por su retrato de policía racista obligado a trabajar con Sidney Poitier en **Al calor de la noche**, y un compatriota, Luis Llosa, provocó que fuera nominado al Razzie, el anti-Oscar, a peor actor secundario por **El especialista**.

Las últimas apariciones importantes de Steiger ocurrieron en **Marte ataca** (1996) de Tim Burton, donde su rudo tipo era parodiado, y en **Hurricane** (1999), también de Norman Jewison, y nuevamente una historia de discriminación, la que perjudicó al boxeador "Hurricane" Carter.



John Frankenheimer

Paradigma de muchos cineastas que empiezan a dirigir jóvenes, briosos y talentosos... y terminan avejentados, repetitivos e intrascendentes. Sólo habría que recordar **El hombre de Alcatraz** (1962), parábola de la libertad encarnada en un conmovedor Burt Lancaster, y compararla con el rutinario filme de acción **Ronin** (1998), protagonizado por un Robert De Niro también venido a menos y decidido a quemar todo su prestigio. Hace unos meses, Frankenheimer estrenó **Operación Reno**, estelarizada por Ben Affleck y Charlize Theron, sin mayor revuelo.

Katy Jurado

Luego de hacer roles de colegiala en el cine mexicano, ¿alguna actriz podría filmar con Luis Buñuel (**El bruto**), Fred Zinnemann (**A la hora señalada**), Carol Reed (**Trapezio**), Marlon Brando (en su única dirección, **El rostro impenetrable**), Sam Peckinpah (**Billy the kid**), John Huston (**Bajo el volcán**), Arturo Ripstein (**El evangelio de las maravillas**) y Stephen Frears (**The Hi Lo country**)? Sí, esa mujer existió: Katy Jurado, cuya carrera abarca casi sesenta años. También trabajó con Edward Dmytryk, Henry Hathaway, Jorge Fons, Miguel Littin (exiliado de Pinochet) y Mario Vargas Llosa, codirector, fallido según él mismo, de la primera versión de **Pantaleón y las visitadoras**, hace veintiséis años. Katy Jurado ganó el Ariel dos veces: en 1954 por **El bruto** y en 1998 por **El evangelio de las maravillas**.



Internet es un océano y, al momento de navegar, existen demasiadas opciones, incluso contradictorias y a veces ininteligibles. He aquí una lista básica para que empiecen su búsqueda.

>> www.buscacine.com

Buscador en español. Proporciona información diversa, pero sobre directores de Hispanoamérica en especial. Se actualiza constantemente.

>>

www.laespaldadelmundo.com

Página oficial de la película. Divide su contenido, igual que la obra dirigida por Javier Corcuera, en el niño, la palabra y la vida. Información sobre el director, la producción y los protagonistas.

El sitio enlaza con otra página, elaborada por la producción de **La espalda del mundo**, que tiene como objetivo salvar a Thomas Miller, condenado a la inyección letal. El visitante, si lo desea, puede enviar un e-mail al fiscal de Texas, para la libertad del reo. Miller es activista en contra de la pena de muerte.

>> www2.ing.pucp.cl/~cet/cine/index.html

Si busca información sobre la historia del cine chileno, en esta página

encontrará todo lo que requiere. Se divide en prólogo (inicios del cine chileno), desarrollo dramático (surgimiento, después de la aparición de Chile Films) y final abierto (presentación de las últimas producciones). También galería de directores y reseñas.

>

www.proimagenescolombia.com

Página colombiana sobre el cine y los medios audiovisuales del país cafetero. Interesantes secciones sobre legislación, preservación, financiamiento y rodajes de películas. Se puede suscribir y semanalmente le enviarán información.

>> www.elamante.com.ar

Interesante portal de la revista argentina **El amante**. Los temas son variados. Agudas críticas a las producciones argentinas y de Hollywood. Además, archivo con artículos de ediciones anteriores. Reciben comentarios y críticas para colocar en la web.

>> www.cinenacional.com

Portal especializado en la producción de Argentina. Lo más destacado, además de la información constante sobre sus estrenos y críticas, es que se puede ver un cortometraje gaucho y bajarlo gratuitamente, todas las semanas.

>> www.starwars.com

El imperio galáctico desde dentro. Página oficial de **Star Wars**, en inglés. Toda sobre las cinco películas (la primera trilogía y las dos nuevas), además de afiches originales, protectores de pantalla, secretos sobre los efectos especiales y de maquillaje, anécdotas de los rodajes, entrevistas a George Lucas y su equipo técnico y novedades, como un corto sobre el androide R2D2

>> www.imdb.com

Cualquier tipo de afiches, desde clásicos hasta los de últimos estrenos. También fotos de

filmaciones, fichas técnicas, filmografía de actores y directores. Para una búsqueda más rápida, usar el buscador de la misma página, que está clasificado por temas. La página informa en inglés.

>> www.cineargentino.com

Uno cree que es la página oficial del cine argentino, pero en realidad es un portal de venta de videos iberoamericanos. Se ofrecen casi todos los títulos del cine del país del río de la Plata.

En la sección de Perú, varios títulos, desde **La muralla verde** de Armando Robles Godoy hasta **Ciudad de M.** Lo curioso es que presentan como novedad –léase estreno– las producciones de Chaski, **Gregorio y Juliana**, y la posterior **Anda, corre y vuela**. La pregunta es ¿pagarán derechos por estas películas peruanas?

Escribe Miguel Rosas



Buscamos ansiosamente un portal de cine peruano. Buscamos por las puras.

UNMSM-CEDOC



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Fundada 1551

El CPEI centra sus actividades en el campo gráfico editorial y está conformado por un equipo multidisciplinario de profesionales y pone al servicio de sus clientes una moderna infraestructura con tecnología de vanguardia, que le permite brindar una elevada calidad de servicios en:

Papelería

Tarjetas personales
Hojas membretadas
Sobres (diferentes formatos)
Fólderes, carnés, fichas,
Invitaciones, etc.

Publicidad

Folletería (dípticos, trípticos, plegado especial, etc.)
Volantes y encartes
Catálogos y brouchures
Afiches, almanaques, etc.

Publicaciones

Libros
Revistas
Memorias
Boletines
Anuarios, agendas, etc.

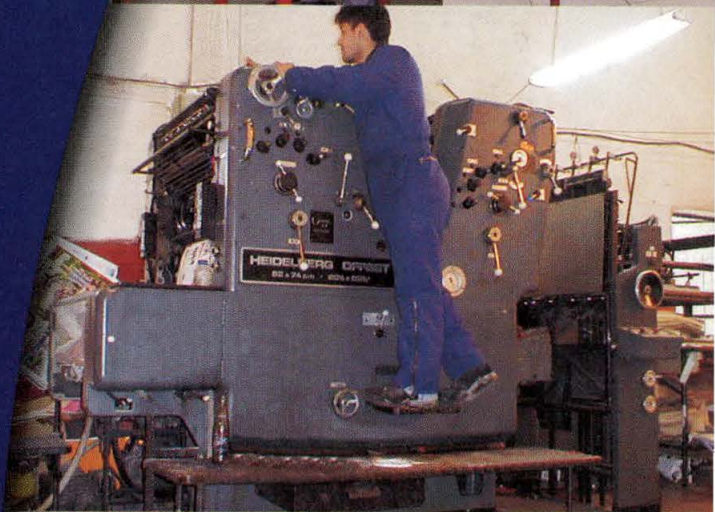
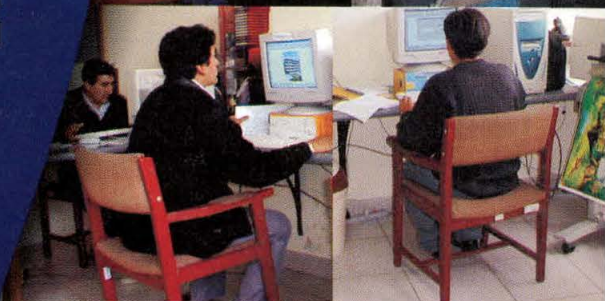
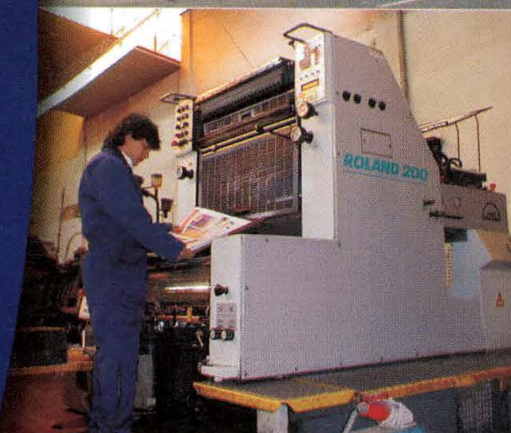
En sus 50 años de funcionamiento, el CPEI se ha consolidado como una empresa líder en el vasto campo editorial y está al servicio de la comunidad sanmarquina, instituciones públicas y privadas a nivel nacional y público en general.



Centro de Producción



EDITORIAL E IMPRENTA



Jr. Paruro 119 - Lima1, Perú
Telefax: 428-5210 / 428-9272 E-mail: cepedit@unmsm.edu.pe

UNMSM-CEDOC



I

BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO
BIENAL DE CINE PERUANO

... PRONTO



ORGANIZA:
UNMSM - CENTRO CULTURAL - CINE ARTE
CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (CONACINE)



UNMSM-CEDOC