



# Los afectos de la imagen

entrevista con

# Desiderio Blanco



Nuestro entrevistado es un personaje clave de la difusión y comprensión del cine en el Perú, a través de su participación como crítico en el nacimiento y desarrollo de la revista *Hablemos de Cine*, sus estudios sobre la semiótica de las imágenes en movimiento, la docencia, entre otras actividades. Conversamos sobre cómo ha cambiado a lo largo de los años su mirada del cine y su afecto por él.

*Ricardo Bedoya, José Carlos Cabrejo e Isaac León Frías*

## ¿Cómo comienza tu relación con el cine?

Mi afición por el cine no empezó al ver películas, como ya he dicho tantas veces. Yo estaba en el convento agustino de Valladolid, empezando los estudios de teología y después del noviciado. Un buen día, dos compañeros del último año, uno de ellos de vocación tardía –ya cuarentón– y químico de profesión, con inquietudes artísticas y literarias, me rodearon y me dijeron que en el año 1954 se celebraba el decimosexto centenario del nacimiento de San Agustín, razón por la cual me dijeron que sería muy oportuno hacer una película para conmemorar ese acontecimiento y me propusieron hacer el guión. Les dije que apenas había visto tres películas en mi vida y que no sabía nada de cine.

## ¿Aquellas películas las viste en el seminario?

No había cine allí. Tampoco había visto cine en mi pueblo natal. Eran los años cuarenta, tiempos en los que la guerra había generado efectos nocivos y no había ni luz eléctrica. Les respondí que cómo podía hacer cine si no sabía casi nada de él, y que además prefería el teatro. Yo estaba todavía apegado al mundo de lo literario. Entonces uno de ellos me dijo: “No importa, yo tengo unos libros, míralos, los lees y después nos dices si te atreves o no”. ¡Y qué libros eran!: el *Tratado de la realización cinematográfica* de Kulechov, *El sentido del cine* de Eisenstein, *Argumento y montaje: Bases de un filme* de Pudovkin, y uno de un tal Emilio Gómez, sobre cómo hacer un guión.

En esos libros descubrí un lenguaje nuevo, un tratamiento, un valor, una función, un ritmo en las imágenes en movimiento, que me deslumbró. Todo el primer año de teología me la pasé imaginando una pantalla, pensando en cómo se vería su imagen. Hice un guión técnico que por ahí lo tengo todavía, sobre la juventud y la conversión de San Agustín. Ese guión no se plasmó en imágenes, no pasó nada con él, pero sí pasó algo en mí. Me empezó a interesar el cine y así se inició mi cinefilia. Yo era famoso entre los estudiantes por eso. Una vez incluso el padre superior,

que cuidaba a los teólogos, me llevó a ver *El hombre quieto* de John Ford para evaluar la posibilidad de que la vieran los estudiantes de teología, todos ellos mayores de edad, por supuesto. Y no le pareció conveniente que la vieran. Principalmente, donde empecé a ver cine, fue en Lima.

## ¿En qué año llegas a Lima?

En 1956. Leí en el periódico que se proyectaría y discutiría en el Centro de Orientación Cinematográfica (COC), organismo del episcopado peruano, una película: *El prisionero* de Peter Glenville. Después de la proyección, levanté la mano para intervenir y decir que no solamente importaba el tema de la persecución, sino cómo estaba representada. El arte en general no reside en el “qué” sino en el “cómo”: la manera como estaba hecha la escena, en la que podían ver al pobre cardenal subiendo la escalera y en un picado vertical, desde arriba. Todo el mundo me miraba preguntándose “¿quién es este?”.

Por aquellos tiempos me nombraron asesor del COC, y así se iniciaron contactos con los cineclubes, cineforos, así como debates sobre películas en los colegios, como el Champagnat. Eso ocurrió en el año 1957.

## ¿Asististe a las proyecciones de la censura?

A algunas, no muchas porque se desarrollaban a horas en que yo no podía asistir, por mis obligaciones en el colegio San Agustín.

## Una de ellas fue *La dulce vida*, en el año 1961.

Querían ponerle una calificación muy negativa. No era para tanto, había que verla de otra manera. Sobre eso, me hicieron una entrevista para el suplemento *El Dominical*, del diario *El Comercio*. Defendí la película, que en su tiempo era muy escandalosa. Ahora, uno la ve y parece una santa película.

El punto es que empecé a ver más cine. Junto con Chacho León, Fico de Cárdenas, Juan Bullitta y algún otro. Íbamos de Breña a San Isidro y de

San Isidro al Porvenir, a la caza de películas que no habíamos visto y a veces para verlas otra vez.

## En los primeros años de la década del setenta, seguías buena parte de los estrenos de importancia, como *La infancia de Iván*, o también *Rocco y sus hermanos*, *Hiroshima*, *mi amor*, *Sin aliento*, *El acorazado Potemkin*...

Logramos, a través de una embajada, ver en Lima *El acorazado Potemkin* en un curso de cine que realizamos con Rafaela García y Paco Pinilla.

## Hay un momento importante en el que esa perspectiva tuya, más tradicional en el sentido de tu acercamiento al lenguaje cinematográfico, se modifica, por las lecturas de André Bazin y *Cahiers du Cinéma*, hacia 1963.

Claro, fui entrando a aquella idea de la “transparencia” de las imágenes, y después me orienté hacia el estructuralismo. Pero hasta ahora, la cinefilia, esa pulsión por ver cine, me sigue, aunque voy poco a las salas, no me gusta ir solo. Se me escapan los estrenos, pero los veo después en cable o DVD. Todos los días veo alguna película por esos medios, y básicamente cine clásico.

## Tu caso es distinto de otros, en los que la cinefilia es muy solitaria.

A mí me gusta conversar sobre cine, compartirlo, discutirlo. Y eso tiene que ver con mi inclinación por la docencia.

## Una cinefilia activa, asociada a un interés por transmitirlo, a través de la docencia. André Bazin, un gran maestro, tenía esa postura de compartir y transmitir el cine.

Esa idea de compartir fue lo que a mí y a otros más jóvenes, que ya he nombrado, nos interesó para dar vida a *Hablemos de Cine*.

### **Entonces, hasta el momento en que aparece la revista no habías hecho crítica.**

Solo hice un texto sobre *Viaje a Italia* de Roberto Rossellini. Me inicio en la crítica con *Hablemos de Cine*. Después, empiezo a escribir en la revista *Oiga*, en el año 1968. Mis críticas salían todas las semanas y se hacían cada vez más especializadas, lo que en algún momento fue demasiado para el lector promedio de aquella publicación.

### **¿Cómo definirías tu etapa de *Hablemos de Cine* en relación con tu cinefilia y tu método y trabajo críticos?**

En un primer momento, estuve atento al lenguaje cinematográfico como fenómeno visual y expresivo. Tuve una segunda etapa, más 'baziniana', con la idea de la imagen como espejo de la realidad, como transparencia. En los setenta empiezan mis escar-

ceos con el estructuralismo. En 1974 viajé a París y después de un año volví a Lima, con toda mi recarga estructural y semiótica. La crítica, en comparación, la sentía más ligera y muy repetitiva. Quería fundamentar más mis apreciaciones sobre las películas y no podía hacerlo en pocas páginas. En *Hablemos de Cine* hice un texto, de mayor aliento, sobre *Escenas de la vida conyugal* de Bergman. Pero no tuvo acogida.

### **¿Cómo inicias esos escarceos con el estructuralismo?**

A partir de la aparición de una publicación de la editorial *Nueva Visión* sobre semiótica y literatura, en la que publican el estudio conjunto de Jakobson y de Lévi-Strauss sobre *Los gatos* de Baudelaire; un análisis en el que no hay nada de biografía o de historia, que no decía qué le ocurría al poeta, con quién se casó o qué le gustaba comer. Nada de esas tonterías, era un estudio desde el

centro del poema, inmanente, que abordaba así su sentido, sus rasgos y sus operaciones de significación. Mi proyecto de doctorado era una tesis sobre *El ángel exterminador* de Buñuel, que no pude hacer finalmente porque no disponía de la película y ni había un proyector siquiera en la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona. Así que tuve que cambiar de película, y comencé a trabajar sobre *Nazarín*.

El seminario de Metz fue muy teórico, más bien semiológico, orientado hacia la gramática del cine. Concurrí también a los de Greimas, Verón y Kristeva. Los aproveché todo lo que pude. Además de ver bastante cine en la cinemateca francesa y en salas de arte y ensayo.

La metodología de Greimas, por el contrario, era muy sistemática, muy rigurosa, de lógica semántica, y con ella puedes dar cuenta de muchas cosas en tu objeto de análisis. Claro que con el mismo modelo dos analistas pueden llegar a conclusiones distintas, porque cada uno ve relaciones diferentes. La cuestión es fundamentar el análisis desde el interior del fenómeno que se estudia, desde su inmanencia. El sentido de una película, por ejemplo, nace de su interior, no del autor. No se puede hacer caso de lo que diga el autor sobre su obra. Si hiciéramos caso de lo que dice de su creación, no podríamos hacer ningún análisis. Eco dice que cuando el autor termina su obra, lo mejor que le puede pasar es morir, para que no lo molesten y le pregunten qué quiso decir. Ahí nace otra dirección en mi aproximación al cine, y por eso casi nunca hice alusión a otras obras de un mismo autor en mis críticas de *Hablemos de Cine* y *Oiga*.

**De hecho, André Bazin nunca fue partidario de la política de autor. Él no respaldó mucho al grupo joven que levantó la bandera del autor. A ti te interesa el análisis de la película de forma independiente.**

Siempre puse de ejemplo la crítica tradicional del arte y la literatura, que daba vueltas alrededor de la



► *Rocco y sus hermanos.*

obra, hablando de circunstancias sociales, pero que de la obra como tal no decía nada. Hacían como los israelitas alrededor de Jericó, daban vueltas a la ciudad tocando las trompetas y no entraban nunca a ella.

**Metz podía desarrollar un seminario sobre la gramática del cine, sin analizar una sola película. ¿No te parece que eso es un acercamiento más bien improductivo?**

Es como estudiar la gramática tradicional, no te lleva a analizar obras, solo te conduce a conocer un lenguaje y su funcionamiento. Es una base inicial y luego viene la aplicación al lenguaje en funcionamiento, en actividad.

**Pero cuando hablas del lenguaje, hablas de reglas. En el cine eso no funciona de la misma manera –el mismo Metz lo dice–. Una película siempre es la actualización de reglas no escritas.**

El lenguaje es más laxo. Lo importante es el enunciado, y eso lo entendían muy bien Metz y cualquiera que lo haya seguido. Es distinto.

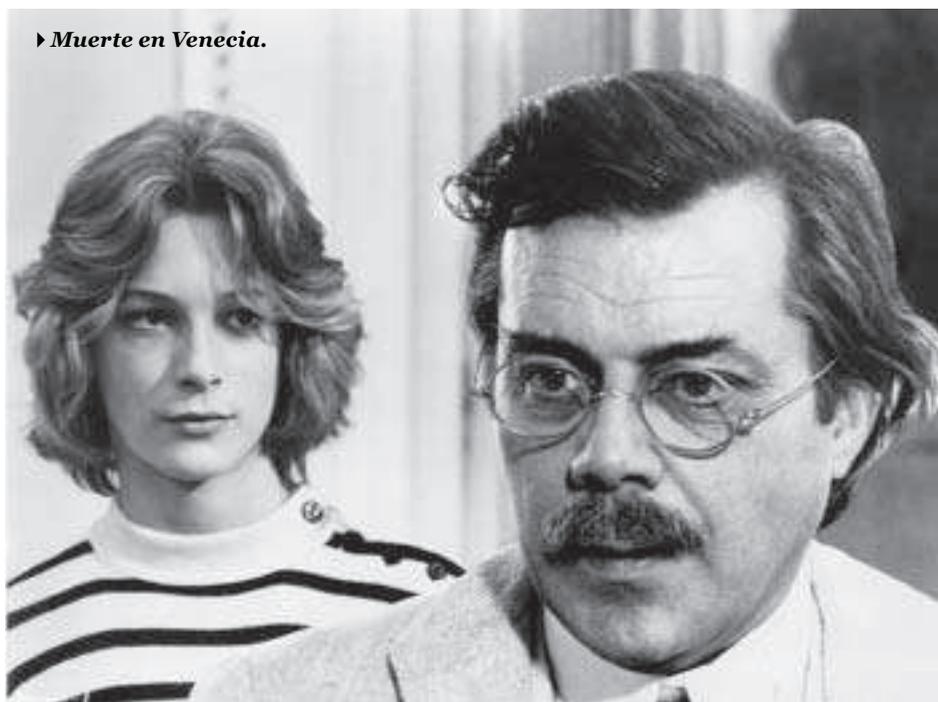
**Ya, pero ese es un paso –creo que tú mismo lo has dicho– que Metz no llegó a dar.**

Greimas, a diferencia, contempla cómo funciona cualquier lenguaje en el discurso y los efectos de sentido que produce, eso es lo importante.

**¿Tú crees que esa experiencia parisina de alguna manera mató una forma de cinefilia en ti, que consistía en recorrer cines? ¿Te quitó un tipo de goce?**

Para mí la cinefilia no está en lo global, sino en los pequeños detalles de una película que te llenan de satisfacción. Puedo estar viendo una película que no es del todo lograda, pero puede tener una secuencia fantástica.

► *Muerte en Venecia.*



**¿Crees que hay en todo caso, en tu pase al terreno de la semiótica, un cambio en el goce? La semiótica implica, a diferencia de la crítica, un mayor detenimiento en el análisis de una película, y estudiar hasta sus elementos mínimos.**

Las películas sobre las cuales he realizado ensayos, las habré visto treinta veces. Hacer ese trabajo ahora es más fácil con lo que ofrecen las nuevas tecnologías. Por ello, detenerse en el detalle, en lo mínimo, eso es lo más importante y da gusto.

**¿No crees que hay un deslizamiento del goce, y que en muchos textos semióticos lo que se siente es el goce cerebral, esa especie de satisfacción de estar aplicando un método de forma rigurosa, y que lo que dice podría aplicarse también al análisis de un lapicero o una grabadora?**

Pero lo aplico al cine, ahí sigue la pulsión del gusto.

**Pero el cine tiene una especificidad. La puesta en escena, los espacios, las tensiones del encuadre, son características de filmes que no están contemplados en muchos textos semióticos. Lo que se ve en un análisis semiótico es una suma de diagramas, de tensiones, de flujos, pero que tienen una naturaleza temática y que están concebidos desde el guión. Muchas veces, aquello que hace la sustancia de una película es la dirección del actor, las miradas, la composición del encuadre, las distancias entre un personaje y otro. Eso es lo que no está.**

También está, depende de hasta dónde llegue el análisis. A partir del análisis semiótico de un cuento de tres páginas, Greimas hizo un libro de 300 páginas; en ese caso a todo nivel. El problema es el tiempo y el espacio que le dedicas. Pero a ese grado, de puesta en escena, de color, de espacios y de tensiones entre estos elementos, sí hay trabajos semióticos, como por ejemplo el análisis que hice de *Muerte en Venecia* para el libro *Semiótica del texto fílmico*. Ahí

trabajé el asunto del *zoom*. La puesta en escena es finalmente la que le da cuerpo al filme.

**Las películas sobre las cuales he realizado ensayos, las habré visto treinta veces. Hacer ese trabajo ahora es más fácil con lo que ofrecen las nuevas tecnologías.**

**Esta conversión tuya hacia la semiótica, no es una cosa fija. Cuando dices que aplicas determinados acercamientos semióticos al análisis de las películas, encontramos una evolución a través de esa multiplicidad de perspectivas.**

Hay que tener en cuenta que la semiótica de los años sesenta ha evolucionado notablemente, se ha enriquecido bastante, no ha perdido lo que ganó; pero la narratividad de los años sesenta y setenta no era todo; no solo hay narratividad en un filme o una novela, hay también la tensividad: lo sensible, lo que afecta al cuerpo que siente. Y eso lo trata la semiótica tensiva, esa orientación de la semiótica fenomenológica que está abriendo campos al mundo de las pasiones, de los sentimientos, de la afectividad. Todo eso está encarnado en la imagen y por tanto te afecta; pues todo pasa por el cuerpo, este es el intermediario entre el mundo exterior y el mundo interior. La cuestión es cómo se trabaja y qué habilidad tienes; porque el método depende de cómo se aplique, no es rígido.

**¿No crees que en las últimas décadas ha habido una**

**reacción masiva contra la especialización semiótica, por ejemplo en el campo de los estudios culturales?**

Sí, pero eso ya es viejo. Primero porque los estudios culturales son un engendro de tipo ensayístico que depende de las intuiciones del analista. No tienes cómo contrastar esas intuiciones por geniales que sean.

**Los estudios culturales se apoyan en la interdisciplinariedad, permiten ver las cosas desde muchos ángulos posibles y aplicarlos a las obras.**

Para mí eso es una mistificación, no me resulta coherente.

**Otra de las críticas que se le ha hecho a la semiótica en el campo del cine, es que descuidó un acercamiento, una lectura a los procesos históricos, a la evolución del lenguaje.**

Eso es objeto de otra disciplina, la evolución, la diacronía, la historia de los productos. La semiótica no estudia eso. No tiene modelos para eso. No se encarga de eso, pero hay otras disciplinas que lo estudian simplemente. No creo que eso la afecte, son entradas distintas.

**¿Se produce mucho en el campo de semiótica del cine?**

No, muy poco.

**Ha habido una especie de migración, hay otros que también han abandonado la semiótica.**

Sí, pero por situaciones especiales. O por desencanto con la disciplina, como tú dices.

**Los más importantes de los semióticos relacionados con el cine, ¿dónde están?**

Algunos en Francia, pocos. Un número mayor se halla en Italia. No sé, quizá eso se deba a que es más difícil trabajar con un texto fílmico que con un texto literario o pictórico. O simplemente por gusto personal.

**Un factor evidente es el nivel de especialización, es una lectura dura, laboriosa, muy académica, además.**

Puede ser eso también. El hecho es que no hay muchas publicaciones sobre semiótica del cine.

**Haciendo un contraste entre lo que la crítica de cine y la semiótica hacen con relación a los afectos, ¿qué opinión tienes sobre sus resultados? Porque a través de una crítica de cine hay eso justamente: una impresión que genera interés por la película.**

En las críticas de cine, ves poco de ese nivel de lo sensible, muy pocas alusiones a eso. Más bien es otra cosa, otras relaciones más gruesas, puede haber alguna alusión, pero pocas veces se da eso. En todo caso, la crítica las detecta y las comenta; la semiótica las explica y las fundamenta.

El nivel de análisis de la semiótica es más hondo, se orienta a cosas más sutiles, que no se ven a nivel de superficie. Esas tensiones, esos diagramas señalan otra cosa, como lo imprevisto, ese montaje que te deja sin aliento; eso es un instante y eso es lo que llama Zilberberg el evento, la espera de lo inesperado. Está ahí actuando siempre y fuera de lo racional, en lo sensible (primero por lo menos), aunque lo puedes racionalizar de alguna manera, porque al final si das cuenta de algo, lo haces racionalmente.

**Algunos dicen que la semiótica tiene una especie de pensamiento esencialista de las cosas.**

De ninguna manera. De lo que trata es de reducir los fenómenos textuales a ciertos esquemas explicativos. En una primera etapa, hasta los

años noventa, se quedó en lo narrativo, dándole casi una dimensión universal. Después, Greimas mismo, en el último libro que hace solo, *De la imperfección*, abre la puerta a lo sensible, a lo estético, a eso que se siente. Y ya con Fontanille, en el libro *Semiótica de las pasiones*, se centra en lo afectivo.

**También hay una expresión de cinefilia en el interior de las películas, como ocurre con películas de la *nouvelle vague* o aquellas que tienen el rótulo de posmodernas, que están aludiendo a géneros, reinventándolos. ¿Qué ocurre por el lado de la semiótica, que hay esta idea según la cual se afirma que la semiótica niega de manera tajante toda idea de contexto? ¿Qué hace la semiótica ante este tipo de relatos cinematográficos que basan su encanto en revalorar los contextos?**

El texto a veces reclama para ser leído otros textos; son parte de este texto, porque tengo que acudir a ellos si quiero comprender el texto. Intertextualidad le llaman. Un chiste cualquiera reclama casi siempre un contexto para entenderlo. Ese contexto es parte del texto que estás analizando en la medida que el texto mismo lo reclama. Lo mismo sucede con citas, referencias o guiños, hay que acudir a ellos, porque son parte del texto. Hay que tratarlos entonces como otro texto y aplicarles el mismo modelo.

**Por parte de algunos, hay un rechazo a la semiótica, con la idea de que el texto se encierra en sí mismo por medio del análisis, lo que no es exacto.**

El texto tiene su propia clausura. Pero con sus referencias se abre a otros textos. En ese sentido, “el contexto de un texto es siempre otro texto”. ◻

## Espejismo de A. Robles Godoy (1973)\*

Desiderio Blanco

Robles Godoy está consiguiendo crear un estilo con sus defectos. Los errores de planteamiento y de realización de sus dos películas anteriores (*En la selva no hay estrellas*, 1966; *La muralla verde*, 1969), se repiten en *Espejismo* y se hacen más evidentes porque la pérdida del significado llega a su culminación. *Espejismo* es una película cerrada al vacío, completamente inane, hueca e insignificante.

### 1. El proceso de significación

La significación es un proceso semiótico que se produce por la fusión de un significante y un significado. Ninguno de los dos elementos preexiste al otro y el signo tampoco constituye la realidad primera que justifique la existencia de sus elementos. Cada medio ofrece materiales adecuados para organizar el plano de la expresión del signo y selecciona los universos semánticos que puede formalizar. Robles Godoy ha trabajado con esmero los materiales del significante: ha conseguido elaborar una fotografía de altas calidades técnicas (gracias a la habilidad y sensibilidad de su director de fotografía, Mario Robles Godoy), con la cual ha organizado el plano de la expresión del signo cinematográfico, a nivel visual. Sin embargo, estas formas exquisitamente sofisticadas, no dan paso a los correspondientes significados reclamados por el signo como unidad semiótica.

Al pasar del nivel icónico (nivel de la representación) al nivel iconográfico (nivel de lo representado) la bella fotografía pierde eficacia hasta desvanecerse por completo. A través de lo representado se incorporan al código cinematográfico los diversos códigos que hacen posible la comunicación fílmica: el código del relato, los códigos del comportamiento, los códigos locales, costumbres, ambientes, vestidos, los códigos culturales, ideológicos y simbólicos, y en términos generales, los códigos de la realidad mostrada en las imágenes.

En este proceso de significación, cada sustancia exige su propia forma, y si no la encuentra, la significación no se produce. Conocemos la pertinencia de Robles Godoy para forzar esta realidad. Ya a propósito de *En la selva no hay estrellas*, declaraba: “La razón por la cual yo he escogido este estilo de realización cinematográfica con respecto al perso-

naje no es porque yo lo consideraba necesario, sino porque [...] la forma que tengo yo de encarar la realización cinematográfica es así” (Hablemos de Cine, 33, Enero-Febrero, 1967, p. 11). Es decir, que Robles Godoy parte de un esquema previo en el cual quiere arrojar toda realidad que toca. Pero es evidente que la realidad se venga inexorablemente. Y los resultados son claros y contundentes: *Espejismo* aparece como una película inútil: no significa nada.

### 2. El relato

A través del código del relato, el autor organiza las acciones de los personajes con vistas a expresar su visión de la realidad. El relato de *Espejismo* se articula en torno de dos funciones elementales: a) un niño pobre que debe abandonar su casa por traslado de su familia, piensa en fútbol como en la meta en su vida; b) otro niño, producto de una leyenda del lugar, vive solo en una casona abandonada y se pregunta la razón de su existencia.

Las operaciones que preparan el traslado de la familia de Hernán a Comas y ciertos datos dispersos de la leyenda (real o supuesta) que está detrás de la vida de Juan José, catalizan en forma caótica y arbitraria estos dos polos de la acción cinematográfica. El traslado de la familia a Lima (Comas) es tan insignificante como la leyenda que trata de tejer Robles en torno de Juan José. Acciones desintegradas, conversaciones fútiles e inverosímiles, caracterizaciones sumarias a base de expresiones pintorescas o de discursos inoportunos, son los factores que alimentan las exquisitas imágenes que se nos muestran.

La leyenda que puebla la casona resulta incongruente y desproporcionada, desmesurada por las características de la puesta en escena, y reducida a tres

o cuatro funciones, que no dan cuenta de las dimensiones que el *discurso* les atribuye. Durante una singular comida, en la que el dueño y señor de la hacienda (viñedo) profiere unas sentencias increíbles, teñidas de un sociologismo de baratillo, el capataz y la hija del hacendado se cambian miradas de amor; primer encuentro pasional en la bodega de la hacienda; sucesión de encuentros entre los amantes en diversos lugares del desierto; los amantes son sorprendidos en la cama; castigo del capataz en el desierto (*¿quién es el hombre que corre?*). En torno a estos núcleos se catalizan la pintoresca vendimia con los obreros silbando y la pisa de la uva en alternancia con la procesión del Señor de Luren. Flotando alrededor de estas funciones, la aparición y desaparición de la joven madre ante los ojos asombrados de Juan José.

A la nimiedad de las funciones cardinales se agrega la tela de araña de estas otras funciones complementarias, desconectadas de las anteriores y reducidas a ciertas acciones abstractas y totalmente impersonales: besos sin saber quién besa; actos de amor sin conocer a los amantes; castigos cuya repercusión humana se desconoce... Esta es la razón por la que afirmamos que las imágenes, técnicamente refinadas, se quedan en el vacío, no transmiten información interesante y significativa.

### 3. Los personajes

El significado de las acciones no se produce eficazmente por falta de integración en el nivel de los personajes. En *Espejismo* los personajes no existen. Los personajes del relato se constituyen a partir de las acciones que realizan. En las películas de Robles Godoy sucede al revés: los personajes preexisten a sus acciones. Pero esta preexistencia queda reducida a una pura entelequia, a un concepto, cuando no a una simple palabra. En este sentido, nada nuevo ha ocurrido en *Espejismo* que no se hubiera producido ya en *La muralla verde* o *En la selva no hay estrellas*. Lo que sucede ahora es que los personajes se han quedado más vacíos aún de contenido. Su presencia en la imagen ya no dice nada al espectador: ni ambicionan, ni aman, ni sufren, ni son crueles, ni tiernos, ni generosos. Son fantasmas, son muñecos de una curiosa juguetería, desempolvados por el arte de Robles Godoy.

### 4. Los diálogos

Como siempre en Robles Godoy, los diálogos resultan de una pobreza absoluta; pero en *Espejismo* a la pobreza se ha añadido la cursilería. Diálogos realmente increíbles los que se intercambian estos personajes de juguetería en las situaciones más insólitas. Pensemos en la *importante* conversación entre el maestro y el padre de Hernán, mientras que este último arregla su camión para el traslado a Lima. Además de lo ridículo y falso de los conceptos, esta conversación, como las demás, se invalida por el tono sermoneante y recitativo con que se profiere en la situación dada. La misma observación sirve para las conversaciones del cura con los niños o con los padres de Hernán. Y nada digamos de la famosa conversación del hacendado durante la comida ya citada anteriormente. A todas las características anteriores, se añade allí la sociología barata y deshonestista, que *dice* mucho (ahora sí) de la confusión ideológica de Robles Godoy. El aberrante y totalmente innecesario lenguaje de la madre de Hernán viene a saturar la inoperancia de los diálogos de la película.

Existe otro detalle en la banda sonora digno de mención por lo inoportuno e inútil y, en consecuencia, por lo falso que resulta en el conjunto y porque acentúa la gratuidad de la construcción que venimos señalando. Para que los vendimiadores no se traguen las uvas mientras vendimian, el amo y señor del viñedo ha decidido que el capataz solo contrate a hombres que sepan silbar. Así, durante la vendimia deberán permanecer silbando sin cesar. Al que no silbe se le despide, y listo. Pero hete aquí que conforme avanza la vendimia y sin que medie la más mínima conciencia de clase entre los obreros, terminan silbando todos la marcha de *La Internacional*. El único que tiene conciencia de lo que están silbando es, por supuesto, el dueño de la hacienda, quien se siente impotente para hacerlos callar.

Por lo demás, la música de percusión de Pinilla resulta desaprovechada al incluirla en un contexto indiferente a la significación.

De nuevo resulta incongruente escuchar las melodías del folclore serrano (temas de Alomía Robles) para cubrir situaciones del desierto de Ica.

### 5. Puesta en escena y discurso cinematográfico

Si en las estructuras de base los elementos utilizados para la construcción son endeble o inútil y si, en todo caso, fallan los procesos de integración de unas unidades en otras, de los elementos inferiores en los niveles superiores, la puesta en escena pone de manifiesto la rigidez del tratamiento impuesto por Robles a los materiales utilizados. Al nivel de la manifestación los actores se muestran tiesos y envarados, por la falta de vivencias internas en los personajes que tienen que configurar con su actuación. La planificación y los recursos expresivos, más sobrios que en las películas anteriores, no dejan de ser inoportunos en esta ocasión. La cámara lenta para transmitir el último partido de fútbol que juega Hernán con sus compañeros de barrio no cumple ninguna función porque no se integra en la dimensión interna del personaje. Robles impone desde afuera (él lo ha dicho y lo sigue haciendo) las formas que más le agradan, sin preocuparse de la *necesidad* de su aplicación a la materia formalizada y al sentido con ella pretendido.

En el momento en que Juan José se presenta en la puerta de la escuela, el maestro lo invita a pasar, y para esta sencilla invitación, Robles elige un gran primer plano de los ojos del profesor, tan inútil como insignificante. Pero la *genialidad* llega al colmo en el montaje paralelo de la procesión con la pisa de la uva en el lagar de la hacienda. Además de que en tres oportunidades anteriores y en forma totalmente gratuita habían aparecido imágenes de las antorchas, en el momento de la pisa la cursilería llega a su clímax. Y se demuestra la trivialidad de un lenguaje cinematográfico pensado en función del efecto y no de la situación. Las mismas observaciones pueden hacerse a la mecánica general del montaje impuesto por Robles al discurso cinematográfico.

La vaciedad de *Espejismo* nos lleva a pensar que Robles Godoy no tiene nada que decir del mundo, de los hombres ni de la sociedad. Pero mucho menos es lo que tiene que decir de Ica y de su desierto. Para Robles, el desierto de Ica es un lugar para tomar bonitas fotografías.

Revista *Oiga*, 1973.

\* Blanco, Desiderio (1987). *"Espejismo". Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica*. Lima: Universidad de Lima, 1987, pp. 264-267.