



D.
DIÁLOGO

D I Á L O G O

Desiderio Blanco

Entrevista al crítico de cine,
profesor e investigador universitario

Por Jorge Eslava

UN APOSTOLADO DE LA ENSEÑANZA

Tardé demasiado en realizar esta entrevista. Temía enfrentarme a una eminencia como Desiderio, de quien conocía su genio espontáneo y afable aunque también tenía alguna referencia de sus arrebatos. Hacía cuarenta años yo había sido un alumno (desaplicado) de su curso de Teoría Literaria en San Marcos y en la Universidad de Lima apenas habíamos coincidido en algún evento. Así y todo mantuvimos tres

largas sesiones de conversación, alrededor de cuatro horas reveladoras para mí, en su austera oficina de la universidad, a donde acude a trabajar todas las mañanas. Siempre lo encontré activo y puntilloso, incapaz de permitirme un dato u opinión inconsistente.

Blanco nació en España en 1929 y radica en el Perú desde 1956. Perteneció a la vida eclesiástica desde la adolescencia, ordenado sacerdote agustino, muy vinculado a la



Desiderio Blanco presenta el libro *Semiótica y literatura. Ensayos de método*, de Jacques Fontanille; en la Feria del Libro Ricardo Palma, el 25 de octubre del 2012.

Foto: Archivo Universidad de Lima

**“NUNCA ME
INTERESÓ LA
ADMINISTRACIÓN
Y SIN EMBARGO
SIEMPRE ME HA
PERSEGUIDO”**

promoción de críticos y cineastas de *Hablemos de Cine* y principal promotor de los estudios semióticos en nuestro país. Es doctor en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e hizo estudios de posgrado en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Fue rector de la Universidad de Lima (1989-1994). En el 2006 publicó el hermoso poemario *Oh dulces prendas* y tiene publicados varios estudios: *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica* (1987); *Metodología del análisis semiótico* (1989); *Claves semióticas: comunicación/significación* (1989); *Semiótica del texto fílmico* (2003); *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* (2009); y ha traducido del francés los trabajos de importantes semiólogos como Claude Zilberberg, Jacques Fontanille y Eric Landowski, entre otros.

Me confiesa que jamás se sintió orgulloso de su rectorado: “Nunca me interesó la administración y sin embargo siempre me ha perseguido. Ya desde cura y no por elección, sino por nombramiento”. Tanto a profesores como a estudiantes sugiero revisar su tesis doctoral presentada a la Facultad de Educación de la Universidad de San Marcos con el título *Función del cine en la formación de los adolescentes* (1973), que significa un ejemplo extraordinario de su preocupación por la enseñanza humanística. En sus noventa años recién cumplidos, mantiene una severa disciplina intelectual y un indomable culto por el cine: todas las noches ve una película clásica en canal 188 Fox Classics desde la comodidad de su cama.

FORMACIÓN INTELECTUAL

Sé que naces en España, en una provincia rural, pero nunca he sabido dónde exactamente ni cómo viviste los años de la postguerra civil.

Yo era muy chico cuando estalló la guerra, tenía unos siete años. Nací en un pueblito de la provincia de Zamora. Esto es, en el antiguo reino de León, que limita con Portugal al norte. Pero no creas que yo pertenecía a una familia con hacienda rural. No, mi abuelo paterno y mi padre no eran funcionarios, sino carpinteros de aldea; pero muy lectores.

¿El nombre de tu pueblo?

Santa María de la Vega, que también tiene su historia. Eran dos aldeitas pequeñas que dependían de otro municipio que se llama Morales del Rey. Uno de los pueblitos se llamaba Verdenosa y el otro Redelga. Y un cura llegó un día y preguntó a los vecinos de ambas aldeas por qué no unimos los dos pueblos en un municipio propio. A la gente le pareció bien. “Pero entonces hay que llamarlo de otra manera, pues nadie va a querer que predomine el nombre del otro”. Muy hábil el cura. Y propuso el nombre Santa María de la Vega, porque hay un Santa María más cercano, apodado del páramo, y la Vega es el valle, por supuesto.

Me dices que tu abuelo paterno y tu padre eran carpinteros... ¿tal vez ebanistas?

Todo a la vez. Eran muy inventivos en el trabajo de la madera y más el tío Jesús y mi tía Amelia: hacían desde puertas y ventanas hasta cubas para fermentar y curar el vino... Sí, ellos hacían un trabajo manual muy fino. Mi familia no era pobre, pero tampoco es que tuviera riqueza. Lo justo para vivir. Tenían trabajo y eso les bastaba.

Pero quizás sí vivían cierta escasez cultural. Me lo imagino por tu necesidad de migrar de ahí para estudiar...

Exacto. Aunque mi abuelo y mi padre eran los únicos que realmente leían en el pueblo. De tal manera que mi abuelo compraba con frecuencia el periódico de la región, *El Correo de Zamora*.

En ese ambiente, ¿cómo se produce tu “vocación sacerdotal”? Porque entiendo que no hay tal vocación sino más bien un interés por escapar de la provincia.

Quería estudiar. Tenía muchas ganas de estudiar y mi padre no podía pagar la universidad ni menos pagar la residencia en Valladolid, donde estaba la universidad más cercana a mi pueblo.

Entonces tú ves la oportunidad de ingresar al seminario, donde te ofrecen buenas condiciones de estudios y estadía.

Pero ni siquiera había un seminario Diocesano, donde había que pagar además. En cambio, en los religiosos, en los curas regulares, los que viven bajo regla —hoy los llaman regulares— sí podía ingresar. Ahí podía estudiar los cuatro primeros años, aunque sí había que pagar algo...

El sacerdocio te permite una formación humanística, con estudios de lenguas clásicas...

Exacto, latín y griego y hasta un poco de hebreo.

Y además de otras lenguas extranjeras.

Por supuesto. Francés e inglés.

Imagino que pasas una época severa de reclusión y estudio. ¿Esas condiciones despiertan tu interés por la literatura o el cine?

No, todavía. Más bien yo estaba interesado en las ciencias duras: física, matemáticas, química

orgánica. ¿Por qué? Porque eran disciplinas racionales, deductivas. Hasta que un cura me dio a leer un buen día un libro de Azorín y otro de Ortega: *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *España invertebrada*. Eso cambió mis aficiones sin dejar de lado la idea de lo deductivo. Por eso más tarde aparece la semiótica, y me interesan sus métodos formales y de rigor deductivo.

Sabes muy bien que el *Index* es el listado de los libros prohibidos impuesto por la Iglesia Católica. ¿Recuerdas algunos libros prohibidos de aquella época que tal vez estimularon tu curiosidad?

Al ingresar, aquí ya, en Lima, a la Universidad de San Marcos, pedí a la Santa Sede de Roma permiso para leer libros prohibidos por razones de estudios superiores. Y me lo dieron, por supuesto, como se lo daban a todos los que lo pedían por motivos de estudios superiores. Me lo concedieron, excepto los eróticos. Pero sí leí muchos libros filosóficos, por ejemplo a Spinoza y a Kant, y a varios otros: Marx y el Marqués de Sade, por ejemplo.

Supongo que hubo libros que leías a escondidas.

Sí, no todos eran permitidos. Algunos eran libros disolutos, ajenos a esa vida monástica.

¿En qué edades estás en el seminario? ¿Desde los catorce hasta la ordenación de sacerdote: doce años?

Sí, desde los catorce. Yo era viejo, casi todos mis compañeros tenían doce años; y me quedo hasta ordenarme... a los veintiséis, y al año siguiente vengo a Lima. Aquí estuve diez años ejerciendo de profesor en el colegio San Agustín.

¿O sea pasas más o menos doce años de estudios en España?

Sí, doce años de carrera eclesiástica. Son cuatro años de humanidades básicas, después

tres de filosofía, cuatro de teología; y un año de noviciado, en los que ya leí algunas cosas no tan santas, aprovechando la ignorancia literaria del maestro de los novicios.

VIAJE AL PERÚ, EL AMOR

¿Fue iniciativa tuya venir al Perú?

No; ni mucho menos. Me destinaron al Perú. En virtud de santa obediencia, no había ninguna elección.

De todas maneras significan dos fugas. La primera cuando sales de tu pueblo y te instalas en Valladolid... y la segunda cuando vienes a Lima.

Bueno, sí. Aunque antes de Valladolid viajé a una villa, una pequeña ciudad, Valencia de Don Juan, donde residí cuatro años en el seminario de la Orden de San Agustín, sede en la que se hacían los estudios de humanidades clásicas, más los estudios de cultura general: Matemáticas, Física y Química, Historia Universal, Sociología, Psicología, etcétera, etcétera.

Tú has declarado, con cierta picardía, que venir al Perú era como recalar en el culo del mundo.

Eso lo he dicho en televisión, en público, cuando me preguntaron: "¿Y qué pensó cuando lo mandaron al Perú?". Pero lo agradezco, porque pude haberme quedado en Colombia. Viajaba en barco y visitando Caracas se me declaró un ataque violento de apendicitis y tuve que bajarme en Colombia... el Superior de los Agustinos de ese país quería que me quedara ahí, pero le contes-taron desde Madrid: "Está destinado al Perú y al Perú tiene que ir".

Esta vez, felizmente.

Sin duda, porque aquí me encontré con una cultura milenaria que no había en Colombia.

¿Te acuerdas de tus primeras semanas en el Perú? ¿Enseguida haces la gestión para estudiar en San Marcos?

Sí, casi inmediatamente. Me instalo en el convento San Agustín del jirón Ica. Ahí estuve unas tres semanas. Luego me destinaron al colegio, a los quince días volví al convento y le dije al superior: "Padre, yo creo que voy a estar toda la vida dedicado a enseñar. A nosotros nos han enseñado a predicar, a catequizar y a decir misa, pero no nos han enseñado a enseñar. Así que quiero seguir la carrera de Educación en San Marcos".

Y te matriculaste en la universidad, ¿es verdad que asistías a la Casona de San Marcos con hábito?

Claro, toda la carrera la hice con hábito. Lo llevé hasta que salí de la Orden de los Agustinos. O sea hasta cuando conocí a Evelyn, que fue cuando sentí la necesidad de salirme.

Estudiaste Educación con especialidad en Literatura, ¿no? ¿Qué edad tenías?

Veintisiete años.

Has mencionado a Evelyn, que fue tu esposa. ¿En qué año la conoces?

La conocí en 1966, pues estuve diez años de sacerdote.

¿Ella estudiaba en San Marcos?

No. Estaba totalmente alejada de mi entorno. Ni la busqué ni me buscó: nos encontramos.

¿Casi un milagro?

No sé cómo calificarlo.

¿Te animarías a contarme cómo se conocieron?

Me tuvieron que operar del estómago en el centro de Lima. Yo estaba de prior en el Convento de Santa Rosa de Chosica y me atendían unas monjas canadienses en la clínica, quienes tenían una casa de reposo para los postoperados. Detrás de la casa tenían un apartamento que cedían a la familia de Evelyn. Allí me enviaron mis superiores a recuperarme, hasta que empezaran las clases en abril del siguiente año. En esa casa de reposo se encontraban varias personas reposando de alguna dolencia. Yo tenía un tocadiscos y lo prendía debajo de un gran ficus en el jardín para escuchar música clásica. Algunos residentes se acercaban a escuchar la música. De pronto, llega una chica con un perrito; pasó por allí donde estaban las monjas y les preguntó: "¿Y aquel viejo que está allá quién es?". Le respondieron que era un cura que estaba en recuperación. Ella se acercó y me preguntó si podía quedarse a escuchar música. Luego empezó a ir seguido y yo empecé a sentir esa ansiedad de la espera, de su llegada. No sabía qué era eso, hasta que un día subí a hablar con sus padres para decirles que creía que me estaba enamorando de su hija.

¿Esa confesión de amor la hiciste con el hábito?

Sí. Los padres de la señorita estaban bastante desconcertados.

¿Pero obtuviste su bendición?

No, la relación demoró. Al comienzo nos empezamos a escribir, eran cartas moderadas... después subieron de tono. Como ella me aplicaba las inyecciones del tratamiento, un buen día se voltea y me da un beso. Yo reacciono... era la primera vez que besaba a una mujer.

Es una linda historia... además con ese inicio epistolar.

Es que casi no podíamos hablar allí.

¿Y has conservado esas cartas?

Las he roto para que no cayesen en manos de los chicos.

Imagino que esos hechos generaron estragos en tu consciencia.

Me marcaron mucho, es cierto. Leí a Spinoza y él me dio otra noción de Dios. Me abrió un mundo intelectual. Su frase de la introducción a la parte cuarta de la *Ethica more geometrico demonstrata*: «*Deus sive natura*» [Dios o la naturaleza...] me cambió la fe.

¿Tú crees, como Einstein, en el Dios de Spinoza?

Nada de golpes en el pecho. Creo en el dios de la naturaleza, tenemos que disfrutar de la vida.

¿Cuáles eran tus lecturas filosóficas y literarias de entonces?

Leí mucho en el noviciado, pero en Lima no había tiempo. Las actividades en la enseñanza no me lo permitían.

¿Algún profesor de San Marcos que te haya marcado?

Alberto Escobar. Él me enseñó la estilística; fue un paso previo a la semiótica.

A San Marcos uno termina amándola y odiándola. A ti, ¿qué te dio y qué te quitó?

De educación, como disciplina, nada que no supiera. Me sacaba las mejores notas: 19 y 20. ¿Qué aprendí? A borrar la pizarra ordenadamente.

Volvamos a esos momentos de turbulencia amorosa. ¿Estabas muy perturbado?

Sí, porque además estaba la parte familiar. No sé cómo una de mis cartas llegó a Madrid, la cual ya era bien subida de tono erótico. Entonces me exiliaron. Fue cuando decidí salirme de la Orden y abandonar el sacerdocio. Sabía que con esa carta mi carrera estaba liquidada.

¿Comunicas tu decisión a Lima o a España?

A nadie. Simplemente me salí. Porque me desterraron a Bogotá por esa carta.

¿Alguna vez supiste cómo llegó esa carta a Madrid?

Viajé con la promoción del colegio Santa Rosa de Chosica a Estados Unidos y desde allá escribía todos los días a Evelyn. Eran las monjas quienes recibían la correspondencia; así que supongo que una de ellas se la llevó al Superior de los agustinos. Aunque al comienzo sospeché del padre de Evelyn, pero hasta ahora sigo sin saberlo y no me interesa.

El exilio a Colombia fue claramente un castigo. ¿Cómo lo asumiste?

Lo acepté, pensé que me daría tiempo para pensarlo todo un poco más. Antes fui a despedirme de Evelyn, felizmente ella no estaba en casa. Cuando llegué a Colombia, el superior me recibió con un Cristo y dos velas. Me advierte: “No podrás salir solo, no podrás tener ninguna relación ni siquiera de predicación con fieles y toda tu correspondencia será revisada”. Esa advertencia me hizo sentir que todo acababa. Pero a los cinco años de estar fuera de España nos permitían regresar para ver a la familia. Llegado el momento, pedí permiso. Como me había portado bien, todo se arregló desde Madrid y me dejaron ir.



En el convento, años sesenta
Foto: Álbum familiar

¿Qué hiciste en España?

Visité a mi madre, ella estaba preocupada por mi destino, pero me dijo de manera sugerente: “Me agradecería que volvieras con nietos”.

Para eso tenías que regresar a Lima...

Claro, vuelvo a Lima. Antes envié un telegrama a Evelyn, pero, al parecer, no lo recibió. Entonces, cuando me la encuentro, ella se desmayó de emoción. Decidí en aquel momento que no volvería más al convento.

Con esa señal de amor no era para menos. Sales del convento y qué haces, cuál es tu primer trabajo.

Unos amigos de la familia de Evelyn querían montar una empresa para transformar la

basura en abono. Ellos querían que yo fuera gerente, pero no prosperó y yo no tenía nada de dinero. No podía salir con Evelyn y sus amigos; no podía ni invitarle un café. “Esto no puede seguir así”, me dije. Lo único que sabía hacer era enseñar. Así que fui a San Marcos para hablar con el decano de la Facultad de Educación. Me ofreció una cátedra; “pero con eso no puedes vivir en Lima”, me dijo. Por suerte, allí estaba el decano de la Universidad de Cajamarca, quien requería un profesor a tiempo completo. Era 1200 dólares, muy buen sueldo. Acepté la invitación y me fui a Cajamarca. Así comienza mi vida civil.

Un nuevo viaje. ¿Tuviste que dejar a Evelyn?

A ella le dije de frente: “Me voy a Cajamarca, ¿te vienes conmigo o te quedas?”. “Me voy contigo”, me respondió, “así sea a la punta del cerro”. Viajé yo primero, ella tenía que arreglar sus documentos para el matrimonio civil. Cuando recibo mi primer sueldo, regreso y nos casamos por lo civil.

¿Era el año de 1966?

Pues sí: el 26 de junio. Antes escribí a Roma para que me dispensaran de los votos. Lo hicieron de inmediato, pero me dijeron que la Ley del Celibato seguía vigente para mí. Un compañero de estudios que estaba en Roma me asesoró para que acudiera a la Congregación de la Fe; como ya estaba en camino mi primer hijo, a la Iglesia le convenía acelerar la dispensa del celibato. Al mes llegó con unas frases atroces que me convirtieron en agnóstico: “Quedan libres de la excomunión él y su cómplice”. Era una sentencia como si hubiéramos asesinado a alguien. ¡Vaya Santa Madre Iglesia, que de santa no tiene nada! ¡Y de madre, menos!

LA DOCENCIA, LA SEMIÓTICA

Pasas dos años en Cajamarca, esta vez sí dedicado a la docencia universitaria. ¿Qué asignaturas tenías a tu cargo?

Paso exactamente veinte meses, o sea dos años académicos, y dicto un curso de literatura y otro de metodología de la enseñanza de la literatura.

¿Qué ocurre en Lima?

Nuevamente Lima me iluminó. Gané un concurso en San Marcos para enseñar literatura latina y me quedé veintiún años en esa

universidad. También, por entonces, aparece un aviso en *El Comercio*, de una Escuela Superior de Cine y Televisión; “una escuelita nocturna”, me dije, “allá me voy”. Y me recibieron enseguida.

Se trataba de la Universidad de Lima, ¿no?

Exacto, así que trabajé en ambas casas de estudios. En San Marcos enseñaba literatura latina y cine en la Universidad de Lima.

Entremos al tema de la lectura y la escritura académica. ¿En qué momento la semiótica se constituye en un eje de tu vida intelectual?

Eso ocurre en los setenta. El punto de partida fue la lectura que hacen Jakobson y Lévi-Strauss del poema “Los gatos” de Baudelaire. Una vez que conocí ese texto me interesó mucho estudiar esa manera de acercarse a la literatura y al arte en general. Y me dije: “Yo tengo que ir a París de todas maneras”. Hablé con el rector de la Universidad de Lima Antonio Pinilla, y me permitió viajar un año, con goce de haber, para seguir el doctorado que se llamaba de tercer ciclo.

¿Con la Universidad de San Marcos no hiciste ninguna gestión?

No merecía la pena, no ganaba nada. Solo tenía tres horas de clases a la semana y unas horas de asesoría.

¿En la Universidad de Lima tenías una carga académica mayor?

En realidad no tenía clases. Con Paco Pinilla y su mujer hicimos un curso de introducción al cine. Aquí logramos, por medio de no sé qué embajada, proyectar por primera vez en Lima *El acorazado Potemkin* en 16 mm. Fue en la Sociedad “Entre Nous”, el 62 o 63, no recuerdo bien.

¿Casi cuarenta años y no había sido estrenado en Lima?

¡Claro que no! Estaba prohibido por la censura del Ministerio de Marina. Fíjate que cuando estaba la película proyectándose, vinieron del ministerio diciendo que estaba prohibida y que había que retirarla. Decidimos que continuara la película y que cuando terminase se la llevaran, si querían.

¿Y qué ocurrió cuando terminó la proyección?

No pasó nada. La vimos completa y después no sé si se la llevaron. Supongo que sí.

Bueno, viajas a París. ¿Cómo era tu rutina allá?

Viajamos todos, los tres niños y Evelyn. Tuve que vender el carro para pagar el billete de ida. Rentamos un departamento, porque con los niños no podíamos estar en la ciudad universitaria. Evelyn, que era francesa, no soportaba a los parisinos... regañones siempre. Yo leí todo lo que no había leído en mi vida. Tenía la obligación de asistir solamente dos horas a la semana. Llevaba un seminario de Semiótica del Cine con Christian Metz, pero asistía como libre a todo lo que podía.

Por ejemplo al seminario de Greimas...

Sí y con mucho interés, aunque a él no lo traté mucho. Me impresionó conocerlo: cuando llegué y fui a saludarlo, ¿sabes dónde lo encontré? En el rellano de una escalera de caracol, ¡increíble, ahí estaba su oficina! Me quedé anonadado... ¿Era posible que a este hombre lo tuvieran ahí?

¿Y era un hombre humilde?

Muy sencillo, a pesar de la fama que tenía. Era un hombre con una gran capacidad creativa...

también llevé un seminario de español, con un hispanista que tiene una gramática chiquitita. La mejor gramática del español que he conocido. Es la de Bernard Pottier, *Gramática del español* (París, PUF, coll. *Que sais-je?*, 1992).

Entiendo que para la semiótica la cultura debe asumirse como un texto, susceptible de ser interpretado, con toda la complejidad de la riqueza humana. ¿Cómo la definirías tú?

Primero hay que entender que el objeto de la semiótica es el sentido. No otra cosa. La significación y su organización concreta en cada discurso. Una cosa es el sentido de la vida y otra es el sentido de mi vida, eso sería significación. La organización total del discurso da por resultado el sentido organizado, no el sentido general. Pero donde quiera que exista el sentido, allí puede entrar la semiótica. No es una retórica, no enseña a hacer, enseña a analizar. No es una didáctica, no es para eso.

Cuando en la Lima de los sesenta predominaba la estilística como la corriente de análisis literario, ¿tú ya aplicabas la semiótica?

Sí, pero con dificultades. Aunque nunca tuve problemas ni con profesores ni con autoridades ni con estudiantes. Y aplicaba la semiótica en todo, tanto en la literatura como en el cine. Incluso en mi vida diaria.

¿Cuánto ha influido la semiótica en tu vida? ¿Crees que tus actos cotidianos están regidos por una mirada semiótica?

No tanto... si se trata de una finalidad, un objetivo, sí. Las formas de vida y los cambios de vida dependen de estas visiones, pero no creo que ocurra en el día a día.

Toda película es un tejido complejo de símbolos, signos e hipertextos. ¿Es necesario



En la oficina del Rectorado de la Universidad de Lima, años 1989-1994

Foto: Álbum familiar

ser un intelectual para acercarse al cine desde esa perspectiva?

Para gozarlo no, tampoco para consumirlo. Sí para analizarlo, pues es necesario tener un mínimo de capacidad lectora. El relato, el cuentito, eso no es el cine. Por eso el título de la revista *Hablemos de Cine*, que yo se lo sugerí a esos muchachos que la fundaron. Es que nos reuníamos para hablar de cine, no de problemas conyugales ni de pareja.

Quiero recordar un discurso que pronuncias como profesor emérito, te refieres a la tarea como una actividad netamente formativa, tiene que ver con el espíritu, el carácter... Sin embargo, la enseñanza en el colegio te agotó rápidamente, ¿encontraste un techo intelectual que te sacó de allí?

La universidad tiene otras perspectivas. Son capacidades de reflexión distinta. Pensar por su cuenta y no memorísticamente. Razonar por cuenta propia. Hay que enseñar a pensar.

Para lo cual tendríamos que tener profesores pensantes...

Sin duda. Hay que tener ciertos métodos, ciertos recursos y lecturas, como Spinoza y Kant, y tantos otros.

Hablemos de tus experiencias literarias. Además de las cartas a Evelyn, tú escribes el poemario *Oh dulces prendas...* al comienzo te resistes a publicarlo, ¿qué te animó a publicarlo?

Sí, recuerdo bien, queríamos publicarlo con tu editorial, pero no sé qué ocurrió. Después Fonchín Cisneros me insistió. Es un libro que se inspira simplemente en la vida disciplinada y austera y luego en el descubrimiento del cuerpo femenino. El primer poema empieza martirizando el cuerpo y el último ensalzándolo, como lo observó acertadamente el profesor Raúl Bueno. "Porque el cuerpo es salvación del alma", dice el último verso. Yo no establecí esa relación a conciencia. He afinado algunos poemas...

tal vez desearía afinar otros para una nueva edición. Ya está hecho. Espera la impresión.

EL SÉPTIMO ARTE

Has contado que descubres el cine casi de manera obligada, cuando alguien te pide escribir un guion. ¿Cómo sucedió?

Era el año cincuenta y dos, yo había terminado el noviciado cuando un compañero agustino estudiante me sugiere escribir un guion de cine. Fue cuando paseábamos en el claustro de Valladolid. En una de esas conversas me dicen que en el cincuenta y cuatro se celebrarían mil seiscientos años del nacimiento de San Agustín y que la mejor forma de darlo a conocer en estos tiempos era mediante una película. Para la fecha, si acaso, yo habría visto dos o tres películas de carácter hagiográfico, pero como escribía correctamente y con cierta elegancia, me hicieron esa propuesta. Más bien, un reto.

¿Te entusiasmó la propuesta?

¡Qué va, hombre! Dije que no sabía nada de cine, pero me insistieron. Uno de ellos, novicio de vocación tardía, me facilitó algunos libros, entre ellos *El sentido del cine*, de Eisenstein, y *La realización cinematográfica*, de Kulechov. Así que llegué al cine por la lectura que me abrió un campo enorme sobre la nueva forma de expresión.

¿Tenías posibilidades de salir del convento para ir al cine?

Ninguna. Solo tenía referencias de lo que es un primer plano o un *travelling* y entonces me hacía imágenes mentales. Todavía conservo ese primer guion y quisiera publicarlo.

¿Cómo se titula?

Corazón inquieto, gracias a una frase de San Agustín: "Nos hiciste señor para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en ti".

¿No prosperó el guion?

El guion, sí. La película, no. Resultaba muy cara para que los agustinos invirtieran dinero en un proyecto como ese. Pero la experiencia de escribirlo para mí fue deslumbrante. Lo tengo por ahí, lo he revisado y tal vez me anime a publicarlo. Después de todo, escribirlo me llevó a buscar otros libros de cine y también conseguí algunas revistas que tenía que leer a escondidas.

¿Y cuándo llega tu primer flechazo con la pantalla grande?

Fue con *El hombre quieto*, de John Ford. Una película que había sido premiada por la Oficina Católica Internacional del Cine. Voy al cine con un superior que quería conocer mi opinión para decidir si podían verla los demás estudiantes de teología (todos de veinte años para arriba).

Sé que al final no la vieron. Creo que la película tenía escenas que no pasaron la censura del superior...

Es solo una escena de un revolcón de ropas en la cama y el tipo exclama: "¡Vaya lo que ha pasado aquí esta noche!". Eso fue todo para que no se la dejaran ver.

CINE EN LIMA Y HABLEMOS DE CINE

Me contaste en la primera sesión que cuando llegas al Perú te incorporas al Centro de Orientación Cinematográfica, que era una oficina del Arzobispado de Lima. ¿Qué función desempeñaba esta oficina?

Era una entidad del Obispado. Casi todos sus integrantes eran mujeres. Su función era indicar qué aspecto moral podía ser peligroso para los fieles católicos. Calificativa: aprobada, peligrosa, desaconsejable. No

prohibida, porque no podía prohibir nada aquella oficina. Yo asistía callado y escuchaba.

¿Qué asistencia tenían esas proyecciones?

Llenaba el salón del colegio Belén, unas doscientas a doscientas cincuenta personas. Las sesiones del cine-fórum eran los sábados por la tarde.

¿Y efectivamente se realizaban después conversatorios?

Sí, claro. Ahí conocí a los muchachos de *Hablemos de Cine*, que estaban en el primer año de la Universidad Católica: Chacho León, Federico de Cárdenas, Juan Bullita y Carlos Rodríguez Larraín. Los cuatro mosqueteros.

¿Y cuánto tiempo permaneciste, como dices, callado y escuchando?

Solo dos proyecciones, porque a la tercera ya no me aguanté. Recuerdo que era una película sobre un cardenal de Hungría perseguido por el Estado comunista. En una escena aparece el cardenal subiendo una escalera de caracol y la cámara lo sigue, pero de una manera particular. Yo pregunté si alguien se había dado cuenta de qué pasaba cuando subía el cardenal. Porque él iba subiendo contra algo, como si un obstáculo le impidiera subir la escalera. “¿Qué es eso?”, pregunté. “¡La cámara!”, dije. Y agregué: “La cámara lo está viendo desde arriba”, como si estuviera aplastado. Eso hay que ver en el cine. Aquí venimos a hablar de cine, hablemos de cine. No si al cardenal lo martirizaron o no. Aquí venimos a ver cómo expresa el cine, situaciones como esa.

¿De qué manera reaccionó el público?

Todos me miraron extrañados. De ahí Chacho y los otros muchachos me invitaron a participar en las sesiones que hacían. Yo defendía esta posición del cine, que había que ver las cosas de otra manera.

¿Dirías que el colegio Belén —que entonces quedaba en el centro de Lima— es el lugar de origen de los cineclubes en nuestro medio?

Creo que sí, fue un gran impulso, cuando menos. Aunque muchas veces se debatían temas y no se analizaba la película, que era lo que yo reclamaba. Aquí acudía gente mayor y estudiantes universitarios, inclusive chicos de secundaria.

Chacho León era uno de ellos y entiendo que era el más activo...

Sí, era el que más se movía, pero el más agudo era Federico de Cárdenas. Trajo la mejor crítica al Perú, pues había tenido una rica experiencia en París, en la revista *Positive*. Todos éramos muy amigos e íbamos juntos al cine, a veces hasta tres películas al día. Hacíamos largas caminatas para ir de un cine a otro.

¿Y seguías con sotana? ¿Así te reunías con esos muchachos pelucones y barbudos?

Sí, claro. Nos parecía normal, pues no hacíamos otra cosa que ver cine y hablar de planos y movimientos de cámara. Y de “puesta en escena” sobre todo.

¿Siempre terminabas la jornada tomando un café y conversando con ellos?

No siempre, porque a veces era muy tarde y tenía que volver al convento. Pero ellos escribían en su casa y esos comentarios circulaban entre nosotros.

¿Y en el convento conversabas con alguien sobre cine?

Con nadie. Les parecía exótico lo que hacía.

¿Pero no profano?

No, porque yo apoyaba ese apostolado tan singular en algunas Encíclicas pontificias (de Pío XI y de Pío XII) sobre el cine y los nuevos

medios de expresión, que incitaban a los sacerdotes a enseñar a los fieles cristianos a ver el cine: *Vigilanti cura* (Pío XI); *Miranda prorsus* (Pío XII). Muy útiles, que fomentaban mi dedicación. Lo que yo hacía era un apostolado.

¿Eran cartas eclesiásticas, encíclicas...?

Sí, documentos de la Iglesia que sostienen que hay que enseñar a los fieles a ver el cine, que es importante cómo se les enseña a ver las cosas y a ver el mundo. Esa era mi teoría, así que ese fue mi apostolado.

¿Supiste que el Vaticano ha considerado la película *El evangelio según Mateo*, de Pasolini, como la mejor película sobre Cristo? Pensar que antes fue tan criticada por la Iglesia, creo que hasta prohibida...

Prohibida, no. La Iglesia no ha prohibido nada. Dijo que era peligrosa; que era una versión poco devota.

Hace dos o tres años, que se cumplieron cincuenta años de la película, el Vaticano la ha elogiado.

Pues claro, es la mejor película sobre el evangelio. Está Jesús sentado con sus apóstoles... todos ellos desdentados, mal nutridos y eso lo hizo porque leyó el evangelio de Mateo una noche en un modesto hostel en el que estaba de paso, y no tenía otra cosa que hacer.

Volvamos a los cuatro mosqueteros, ¿cómo surge la revista *Hablemos de Cine*?

Es que además de discutir, te he comentado que escribían sus apreciaciones sobre cada película que veían. Y un buen día decidieron publicar las críticas que hacían. Yo me fui de viaje y al regresar me entregaron el primer número de la revista, totalmente escrito a mano.

Sin duda ellos propiciaron la efervescencia de los cineclubes. Yo recuerdo cómo circulaba su revista...

Podríamos decir que la primera sede funcionó en el colegio Sagrado Corazón de Belén, pero después hubo un cineclub en el colegio Champagnat, organizado por la Universidad Católica. Todo se organizaba desde la Universidad Católica. Aquí armamos una visión general del cine americano que llamó mucho la atención y que derrumbó algunos tabúes...

¿Te acuerdas del cineclub del Ministerio del Trabajo de los setenta? Era de la Universidad de San Marcos y lo dirigía un estudiante de San Marcos. Bullita era quien dirigía los debates y vendía la revista.

Sí, Claro. Pero ahí yo asistía solo de vez en cuando.

Como yo estudiaba en San Marcos es el cineclub que más recuerdo. El público era básicamente universitario y muchas películas tenían un sesgo contestatario, aunque también había mucho cine artístico europeo. Las presentaciones de Bullita eran de antología... muy eruditas y frenéticas. ¿Conociste bien a Juan Bullita?

Mucho. Era una persona muy inteligente y muy honesta.

Le guardo cariño y admiración. Estuve cerca de él en los últimos años de su vida, por la relación que tuvo con Los Reyes Rojos. Constantino Carvallo, el director del colegio, le dio trabajo y cobijo.

Todo el grupo era muy bueno. Creo que Federico de Cárdenas es el mejor crítico de cine en el Perú y Chacho también, aunque le dan poco espacio para escribir.

Pero es Ricardo Bedoya quien más ha producido, ¿no?

No creo. Chacho también ha publicado y sigue publicando mucho. Federico, en cambio, no quiere escribir un libro ni dictar una clase. Se le ha invitado a venir aquí a la Universidad de Lima y no quiere. Ni una conferencia siquiera.

¿Tampoco ha reunido sus textos periodísticos?

Tampoco, es muy raro en ese sentido. Incluso ahora que está saliendo un primer volumen, por el aniversario de *Hablemos de Cine*, cincuenta años, no sé si recoge alguna crítica de él. Supongo que sí.

En aquella época entre los sesenta y los setenta, ¿existía una buena crítica de cine en los medios escritos?

No, qué va. Lo que había era chismografía del espectáculo. Lo mejor era Claudio Capasso en *El Comercio* y Alfonso La Torre en *La República*. Luego Armando Robles Godoy empezó por escribir algunas notas en *La Prensa*... yo siempre lo traté muy duro como director, porque le importaba más el significante que el significado, que no decía nada.

LECTURA SEMIÓTICA

¿Cuál es la diferencia entre la crítica cinematográfica del periodismo y el análisis semiótico?

Hay un abismo. El periodismo no toma en cuenta el cine como cine; es una lectura emocional, netamente negociable. Por eso el Oscar a la mejor película es un engaño, no es un reconocimiento a la estética sino a la producción. Es un premio al mejor producto industrial. Si fuera a la mejor película como obra de arte, ¿por qué no recibe el Oscar

también su director? Algunas veces sí es así; pero pocas.

¿De qué manera te ayuda el análisis semiótico para leer una película?

Siempre con el texto delante. Puedes verlo en mi libro *Semiótica del texto fílmico* (2003). Ahí examino varias películas clásicas (*El año pasado en Marienbad* [1961], *Vértigo* [1958], *Muerte en Venecia*... [1971]) con la finalidad de descubrir cómo se genera y cómo se percibe la significación. Ahora es más sencillo, pues tenemos mecanismos para reproducir el mismo texto, como en una novela: te detienes o vas hacia adelante o hacia atrás.

La primera vez que ves la película, ¿te dejas llevar por los afectos y las emociones?

Bueno, es natural. Por eso, para hacer una crítica tienes que ver la película varias veces. Verla es distinto que analizarla. A la hora de verla solo tengo que seguir las imágenes, mientras que para analizarla debo repetir las... Para el análisis que escribí sobre *Ciudadano Kane* [1941], por ejemplo, vi la película no menos de veinte veces.

Cuando analizas muy racionalmente una película, ¿te ocurre que el análisis potencia o disminuye el gusto inicial?

Si es de calidad y está hecha con rigor, la película me gusta más cada vez que la veo. Recuerda que "el arte consiste en hacer algo de nada" (Racine).

¿Aunque estés predispuesto a ser más racional y menos sensible?

No lo sé, pero podría incluso aumentarte la sensibilidad. Y si no la fomenta, igual experimentas los efectos emotivos e intelectuales. Eso se aprende porque hay relaciones mentales que la producen.

Si lo que predomina en una película es el signo visual, ¿qué debemos distinguir dentro de esta categoría?

Toda película es imagen, el cine se hace con imágenes y no con palabras. Es importante descubrir entonces desde dónde se muestra la imagen: el punto de vista. Preguntarse desde dónde mira la cámara. Después la sintaxis; es decir, de qué modo se relacionan los elementos constitutivos. No es lo mismo un gran hombre que un hombre grande, como tampoco es lo mismo una novela grande que una gran novela.

Con respecto a los detalles, por ejemplo los pequeños gestos de los actores.

Con la imagen tú recuperas los gestos mínimos. Cómo miran, a quién miran. Ves un abrazo y ves que la mirada se pierde en el vacío; entonces puedes notar que no es sincera. Tienes al frente los gestos, los ademanes, las actitudes... cosa que en el guion no lo notas. El guion no es cine, es solo literatura, si es que lo es. La voz sí, porque la percibes. La voz del actor sí es importante. El tono, los énfasis, los titubeos, etcétera. Por eso, el doblaje es una mutilación de los actores.

Justamente quería preguntarte por el signo sonoro. ¿Cuán importante es la voz en el cine?

Muy importante. Imagina a la actriz Giulietta Masina hablando en español, no puede ser. Es absurdo, se desnaturaliza su actuación.

¿Hay actores o actrices que te seducen con su voz?

La de Giulietta Masina, por ejemplo, es una voz que no se repite. Tampoco la de Marlon Brando, tanto de joven como de viejo. Son ellos quienes aportan al cine algo que nadie puede sustituir.

Además Brando tenía una especial capacidad para improvisar. ¿En su caso es un doble aporte?

Sí, pero si al director no le gusta lo corta. Es un material en manos del director, como otro cualquiera.

Acabas de decir que el guion no es cine, sino literatura.

Y tampoco es literatura. Son bosquejos de personajes y de situaciones que el director tiene que analizar con más cuidado antes de tomar una decisión. Y ojalá que con lo que haga no lo eche a perder. Como literatura es mala y como cine es nulo. Un ejemplo como referencia: En *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, sobre el guion de Alain Robbe-Grillet, Resnais filma una escena en movimiento de cámara hacia adelante que termina sin parar, sin corte en un primer plano de la actriz que con ropa de dormir abre los brazos lo más que puede para recibir a él, representado en la cámara que se le acerca. Y Resnais repite ocho veces ese acercamiento final, que no figuraba en su guion. Y cuando Robbe-Grillet ve la película, exclama: "¡Merde! ¿Por qué no se me ocurrió a mí eso?".

Pero hay guiones notables. En Francia, hacia mediados del siglo pasado, los escribían Jacques Prévert o Marguerite Duras. Además de Alain Robbe-Grillet. En Norteamérica hay un período en el que la industria cinematográfica recluta a grandes novelistas. Incluso hay guiones que se publican como libro... además es muy difícil que el cine prescindiera del guion.

¿Notables? ¿Por qué? ¿Valor literario? Ninguno. Cine no son. Son meros apuntes de producción. El guion dice lo que le deja decir el director. Es solo un instrumento útil (a veces nefasto) en manos del director. ¿Quién hace la película, el guionista o el director? El

director; entonces él decide qué hacer... puede suprimir o improvisar el guion. El guionista es solo un apoyo del diseño de los personajes. La película es otro lenguaje y, por tanto, es otra realidad, es otra obra.

¿No crees que la literatura contribuya para realizar una mejor película?

No. Da alguna sugerencia. Lo que vemos es la película, no la novela. Si tú cuentas lo que pasa en la película, tampoco es la película.

Entonces para analizar una película no indagas sobre el tema, la historia o la trayectoria del director...

Sobre el director, puede ser. Pero yo nunca lo he incluido en mis críticas, pues yo me propongo hablar de una película y no más.

CINE Y FORMACIÓN

La conversación anterior la dejamos en la importancia o no del guion en la realización de una película. La verdad, yo quedé desconcertado y hasta desencantado con tu respuesta. Pero he leído algunos textos y ahora lo tengo más claro¹. Igual me pregunto cómo tienes interés en publicar tu guion cinematográfico y no en publicar tu tesis.

La tesis no me gusta. La parte estadística no sirve para nada, está mal hecha. La introducción está bien y voy a rescatar algunas ideas sobre la imagen para el libro que estoy preparando: *Sentido a la vista*.

Acertadísimo. Ahora quisiera que hablemos de educación... ¿no te parece penoso que en nuestro medio hayan desaparecido los cineclubes y que el cine no tenga espacio en los colegios?

Es verdad, no existe nada que ayude a fomentar los criterios para ver el cine, siendo un arte tan masivo.

Si hubiese en el colegio una asignatura relacionada con el cine, ¿cómo recomendarías enseñarla?

Con instrumentos concretos del cine, con imágenes y con una película al menos que pudiera repetirse. La educación exige siempre la repetición para aprender. En la repetición está la clave.

¿Y cómo evaluar un curso de cine?

Se supone que los profesores deben estar capacitados. Tienen que poseer diploma en lenguaje audiovisual y en estética del cine, por lo menos.

Vamos a entrar a tu tesis, que me parece excelente [Blanco, 1973]. He hecho un resumen pormenorizado del trabajo y en algunos casos voy a apoyarme en citas textuales, antes de formular la pregunta, porque ha pasado tanto tiempo... Al comienzo tú dices que el cine se sustenta en la imagen fotográfica, pero que consigue trascender la imagen estática por el movimiento, mejor por la *apariencia* del movimiento.

Así es; porque en la película la fotografía se convierte en otro lenguaje. Hay una

1 Una cita de Juan Bullita me ha ayudado: "El guion no existe, cosa que es verdad desde un punto de vista de la reflexión filosófica porque al ser filmado desaparece. Lo que existe es la película, la película contiene lo que el guion decía, eso es la puesta en escena. Identificábamos filme con puesta en escena y para nosotros era el principal valor, no había más. En eso nos radicalizamos. Por otro lado, vamos a atenernos a la política de autores, que es el ver las películas en función del realizador, y no de la importancia del tema, del guionista, de los elementos de la decoración o de la fotografía" (Carbone, G., 1993, *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Universidad de Lima, p. 62).

traducción de la imagen gracias a la animación. La fotografía es una imagen estática y en el cine esa imagen *aparece* en movimiento. Sin embargo, en la pantalla nada se mueve, eso no lo entiende el público. Si tú miras el celuloide ves imágenes fijas, así están todas en la pantalla, en ella no hay movimiento. El movimiento está en la proyección y en los ojos. Llegan a la pantalla veintiséis o más imágenes por segundo y eso hace que la imagen que está quieta en el celuloide, la veas en movimiento en la pantalla. La operación de cambio la hace el cerebro, el ojo solo registra. Lo digital no sé cómo se graba. ¿En qué tiempos? ¿Con qué soporte?

Son más los fotogramas en la imagen digital...

Sí, pero cómo lees lo digital. Yo no sé dónde se ve. No entiendo nada. Debe tener un soporte... yo no lo sé. Por eso, entonces, hay un tránsito de soporte, desde la fija a la dinámica-animada. Y ese tránsito produce muchos efectos, como el movimiento y la claridad, o el cambio de color. La cámara habla, es la estilográfica del director.

Esto es lo que tú escribes: "La imagen cinematográfica se sustenta en la misma imagen fotográfica, la cual es el resultado de un proceso mecánico de grabación en el que intervienen elementos naturales como la luz, y elementos técnicos como los objetivos y su disposición en la cámara oscura".

Y el soporte, claro. El celuloide está recubierto por varias capas. Necesita tener distintas capas y sensibilidades. Cuando proyectas una imagen con luces, los colores básicos son el amarillo, el rojo y el azul. Son los colores primarios. Cuando la imagen es resultado de la pintura, los colores básicos son el verde, el azul y el rojo. La combinación de esos colores da por resultado el naranja, el verde y el violeta. Cambia, incluso eso.

¿Es posible que el poder del cine, por su alto grado de objetividad, sea más eficaz y confiable que el de otras artes?

¿Objetividad?... no hay objetividad. Todo es subjetivo, pues depende del sujeto y de su capricho (de su gusto, de su estética, de su visión del mundo).

Es que tú sostienes en tu tesis que gracias a la objetividad de la imagen fotográfica le damos esa confianza...

La "objetividad" es un "efecto de sentido" como otros que producen los "lenguajes" del cine (que son muchos, entre otros el "efecto de realidad"). Es esa la idea de André Bazin, el fundador de *Cahiers du Cinéma*. Yo estaba influido por él todavía. Considera que eran los años cincuenta. Bazin creía que el grado de credibilidad dependía de la objetividad. Objetivo es lo que rodea al objeto, todo el campo de visión que rodea al objeto, mientras lo subjetivo es propio del campo del sujeto; sin más.

Para Bazin los filmes mostraban una "realidad objetiva", porque él era amante de la escuela del neorrealismo italiano...

Sí, pero también se refería a los directores que se volvían "invisibles"... como Rossellini. Por lo demás, el neorrealismo jamás mostró la "realidad objetiva". ¿Dónde está esa realidad? Todo es "efecto de sentido" todo es "inmanente" al texto (fílmico, literario, pictórico, etcétera); del texto que te está hablando nada sale. Pero todo signo contiene un poder excepcional: el poder referencial; sin dejar de ser "inmanente" remite a lo que está fuera del signo. Gracias a ese poder referencial, el lenguaje, todos los lenguajes, nos permiten transformar el mundo.

En consecuencia, ¿la imagen es esencialmente fenomenológica?

Exacto. Es un fenómeno y representa fenómenos, no puede representar esencias. No puede pasar del fenómeno ni entrar dentro de él, porque solo muestra las apariencias.

Un tópico, polémico por supuesto, es hablar de la función del arte... tú escribes que el cine no se limita a informar, que produce arte y que como toda obra de arte da conocimiento y emociones y provoca fantasías. Que ofrece una visión compleja de la vida y del comportamiento humano... ¿dirías que es lo que busca el director de cine?

Bueno, es polémico siempre. No sabemos lo que quiere decir ni cómo es el director, solo conocemos su obra. Cervantes dice que los autores son "hijos de sus obras". Y no al revés.

¿Pero una obra de arte no transparenta la personalidad o los sentimientos de un director?

Como digo en un ensayo, ya antiguo, recogido en mi libro *Claves semióticas* y titulado precisamente "Psicoanálisis del texto literario", no tiene sentido hacer *psicoanálisis* del autor del texto, ni de los personajes que deambulan por el texto, porque son "personajes del papel" como decía Greimas. Pero sí se puede hacer psicoanálisis de las operaciones textuales: ahí se encontrarán condensaciones y desplazamientos, lapsus y contracciones de palabras, y otras que trabajan el sentido por debajo o por encima de los signos. El texto literario trabaja como trabaja el sueño. Me gustaría que revisaras ese texto. En una obra no hay transparencia. ¿En qué fenómeno puedes ver las ideas o los sentimientos del autor?

En la fotografía, los planos, la música...

Ahí ves marcas semióticas del sentido, pero no de lo que pasa por la cabeza ni por el corazón

de una persona. Sabemos que procede del sujeto la maniobra, pero ¿qué más sabemos del sujeto? Nada. No me vengas con el cuento de la vida del autor. Yo he escrito poemas de amor antes de conocer ninguna experiencia, sobre algo de lo cual era pura imaginación. Qué me importa el autor y la vida del autor. No me dice nada para lo que estoy leyendo. El texto habla, en contexto, claro está. Entendiendo que el contexto de un texto es siempre otro texto.

¿Pero podrías ver películas de Truffaut o Rohmer y reconocer un estilo?

Eso sí, eso es otra cosa. El estilo está en el texto; es el texto.

¿Y no crees que el estilo esté alimentado también por temas que obsesionan a un autor?

Puede ser. Los temas están ahí naturalmente. Hay un creador, de todas maneras, pero ¿por qué tiene que tener nombre? ¿Y las creaciones anónimas? ¿No tienen valor? ¿No dicen nada? Un creador que supo hacer esto, escoger esta relación de palabras. No es lo mismo decir, por ejemplo, "Del salón en el ángulo oscuro" que en el ángulo oscuro del salón... La sintagmática también es generadora de sentido, si entendemos por sentido no solamente lo conceptual sino también lo imaginativo, lo afectivo, lo pasional, lo agradable, lo desagradable, lo bello, lo feo, etcétera, etcétera. Hay un núcleo que puede ser lo mismo, pero la imaginación y la emoción son distintas. Eso es también sentido. Y todo termina en *efectos de sentido*.

Por eso el cine dice mucho más de lo que informa....

Así es; informa poco y dice mucho. ¿Has visto al presidente en la televisión esta mañana?... No lo has visto, solo has visto una imagen de él...

una imagen que ha seleccionado una persona, que la ha escogido desde un punto de vista y tal vez con una intención. ¡Acostúmbrate a lo que ves!

También el arte acumula información, la ordena y la manipula... ¿es lo que se configura como conocimiento?

Por supuesto. Es una construcción mental. ¿Tú has visto tu casa alguna vez de golpe, toda ella en una sola visión?; no; la has construido mentalmente. Si la ves desde este sitio, desde aquel rincón, no ves lo que queda detrás. Con el conjunto de esas visiones has construido el concepto de tu casa y hasta una imagen mental, construida, de tu casa. Si la ves desde la fachada, no la ves desde el interior. Todo es así; vivimos entre construcciones mentales.

LENGUAJE AUDIOVISUAL

Es verdad. Volvamos a tu tesis... tú dices con énfasis: "La educación no toma en cuenta el aspecto de la vida del niño y su crecimiento". ¿Ha pasado casi medio siglo de tu trabajo académico e imagino que sigues teniendo la misma idea sobre nuestro sistema educativo?

Creo que sí. La educación ha avanzado en cosas técnicas y mecánicas, pero en otros aspectos no... aunque para mí la psicología no es una ciencia, es un acertijo. Nada preciso. El niño tiene que saber lo que quiere, qué le va a decir el psicólogo. Esas son simplezas.

Sostienes que para Barthes la imagen puede leerse a nivel informativo, simbólico o nivel de la significancia. Te pediría por favor que esclarezcas cada uno de estos conceptos.

Informativo se refiere al asunto del que habla, de qué cosa. Vemos la imagen de un vaso o de un caminante. El simbólico es el más difícil. Por ejemplo, de lo simbólico a Greimas no le gustaba hablar. De lo semisimbólico sí, pero

siempre a nivel del texto. El texto es aquello que puede producir, un aspecto representativo o real. Es claro que el texto puede constar de una sola palabra. Y hasta de una sola sílaba. Pero en esos casos, necesitará un contexto.

¿Cuál es la diferencia entre simbólico y semisimbólico?

Lo semisimbólico es lo que no termina nunca y que puede funcionar al revés. Puede invertirse, por ejemplo. Con lo semisimbólico se puede hacer trabajar al lenguaje que se está usando. La lechuga representa el conocimiento, no se puede cambiar y si lo cambias nada se entiende. Lo simbólico es la relación estancada. Lo semisimbólico es una relación dinámica, móvil.

¿Y el nivel de la significancia?

Bueno... ahí empieza el sentido, qué sentido tiene, qué amplitud, qué alcance. Vemos que, además del sentido nuclear conceptual, otros márgenes de sentido hacen la significancia total.

¿Y acertaba Pasolini al llamar a todo esto el "lenguaje de la realidad"?

No sé hasta dónde llegaba su visión, es difícil saberlo. ¿Dónde está *la* realidad? ¿Qué es *la* realidad? ¿Dónde está *el* hombre? Todas esas expresiones generales son *universales*, son *entes de razón*. ¿"El hombre" anda, camina por ahí? Caminan millones de seres humanos pero "el hombre" no camina por ahí, "anda" solo por la mente. Es un concepto.

Es que su narración cinematográfica está "contaminada" de poesía y esto la hace más ambigua, ¿no?

Sí. Pasolini, que hablaba de "la alegría de narrar", sin embargo creía que la muerte es la que da sentido a la vida del hombre. Antes de la muerte, la vida no tiene sentido. Porque la muerte es el corte y es lo que produce el

sentido, el plano, el montaje en el cine; cuando cortas, recién adquiere sentido el plano. Si no cortas es simplemente una película interminable. Ahí están los experimentos de Warhol: películas de un solo tirón.

Qué interesante lo que dices, sobre todo si pensamos en la muerte abrupta y terrible que tuvo Pasolini. ¿Crees que morir de manera tan dramática le dio una nueva significancia a su vida?

Más que una nueva, una única significancia. Porque le dio una dimensión mayor a su vida. Entonces el corte y el montaje dan sentido a lo que precede y van formando una secuencia... o una nueva sintagmática.

Percibir los tres niveles de Barthes dependerá siempre de diversas competencias, incluso asociadas...

Exactamente. Entre el director y el espectador. Porque no todos ven una película como yo, el público general ve solo el argumento, la anécdota. Por eso, el amigo quiere que "cuentes" la película. Una película no se puede contar. Si no la ves, no hay película para ti.

Y, lo que me interesa, ¿cómo lo ven los maestros de colegio?

Creo que igual que el público general, porque no están entrenados en lenguaje audiovisual. Primero tendría que introducirse en el currículo escolar; y luego los maestros tendrían que prepararse, pero nuestro sistema no lo contempla ni por asomo. Eso depende del Ministerio de Educación...

¿Es un asunto político, entonces?

Así es y eso ya escapa de mi capacidad conceptual. Y en una sociedad tan caótica políticamente, peor.

Imaginemos que un funcionario del Ministerio de Educación te preguntara qué puede beneficiar a un profesor saber de cine.

Pues eso, saber de cine. Renovar su didáctica; organizar debates sobre películas, sobre cine en general.

Con respecto a la literatura, por ejemplo, se argumenta que conocer de literatura permite conocer mejor la historia, ser más crítico...

Lo mismo ocurre con el cine. Porque un documental es tan ficcional como una película de ficción y viceversa. Una película de los años cincuenta te ayuda a entender lo que pasaba en ese contexto socio-cultural; aunque eso es secundario. Una película puede servir para lo que se quiera, pero veté tú a saber cómo.

Entiendo, lo fundamental es el cine. A propósito, hace poco se produjo una polémica a partir de una película peruana, *La hora final*. En algunos medios fue saludada como una película importante por el tema y su voluntad de hacer memoria sobre algunos acontecimientos del conflicto armado. Sin embargo, en *El Comercio* hubo dos comentarios, uno de Chacho León y otro de Sebastián Pimentel. Ellos pusieron la nota discordante, porque juzgaron la película como cine y fueron severos. La desaprobaron como creación artística, desestimando el tema o la buena voluntad del director. ¿Cómo hacer entender a un maestro que por encima de los buenos propósitos están las calidades artísticas de una película?

No sé cómo hacerlo. Es entrar en las habilidades personales de un maestro. Porque enseñar es un arte, no una ciencia. Por eso en San Marcos, cuando estudiaba pedagogía, ya sabía todo lo que me decían. En definitiva, el cine no es historia. Si no es cine, no es nada.

Pasaba lo mismo con la llamada “poesía social”. Cuando conversaba con Sebastián Salazar Bondy yo mantenía la tesis: “La poesía si no es poesía, no es nada”. Lo mismo del cine: “Si no es cine (buen cine), no es nada”. La historia no es una *ciencia*; se basa siempre en documentos de archivo. No en hechos; los hechos no se repiten.

Acá tengo una cita de tu tesis que me parece muy sugerente: “Al no haber participación motora en el cine, se intensifica la participación afectiva y física. En el cine, los actos de afirmación son personales”. Te pregunto ¿qué efecto produce eso en un adolescente?

Mucho, porque el adolescente no es todo motricidad. Y si el cine le produce efectos internos, por ahí va bien. Le ayuda a desarrollar otra dimensión.

Tú haces énfasis en los niveles identificatorios que puede establecer un adolescente con elementos de una película, porque el espectador adolescente ha salido de una fase de abstracción y busca aquello que está vinculado a su mundo concreto.

Es una visión, simplemente. El adolescente puede ser más concreto que el niño, pero no entiende mucho del mundo todavía. No conoce cosas, no conoce si es mejor estar dentro de una habitación o a la orilla del mar. Eso lo van aprendiendo. Creo que el cine podría servir como un espacio de observación general.

¿Y crees que este observatorio del adolescente, porque también lo dices en la tesis, explora más el mundo interior de los personajes que lo que hace un niño o un adulto?

Creo que el adolescente lo percibe mejor. Pero, en fin, no he hecho ningún experimento con ese aspecto tampoco.

Pero has realizado cuadros estadísticos, encuestas...

Eso sí. Pero al final lo que afirmo es que el lenguaje sirve para mentir. Porque no hay manera de comprobar esos datos. El lenguaje si no sirve para mentir, no es lenguaje (Eco, 1976). Igual que la fotografía, puedes trucidarla. Por tanto, es también un lenguaje.

Sin embargo, en la tesis hay algunos datos comprobables (y curiosos) que no tienen que ver con los adolescentes, pero sí con la realidad del ambiente de aquella época en Lima: además de cineclubes, el sesenta por ciento de las películas que se estrenaban eran europeas y latinoamericanas; solo el cuarenta por ciento eran norteamericanas, en cambio hoy...

Claro, todo eso era en los años setenta.

Ya desde entonces se satanizaba el cine y, sobre todo, la televisión. En la tesis tú desconfías de ese prejuicio...

Aun ahora lo creo. Es posible que en las encuestas un porcentaje diga eso, porque la gente casi todo lo toma por realidad. No comprende que la imagen es puramente cerebral. Y que la palabra es un sonido que se percibe a través del oído.

¿Y no crees que la escritura pueda deformar la imagen?

No, a no ser que deforme la palabra misma. Insisto en afirmar que el guion no es la película.

Pero puede contar aquello que no está en la imagen...

Pero si no está en la imagen no me sirve para nada. ¿Para qué leer el guion si solo me interesa como un apunte? Mejor leo una novela. La incorporación del sonido y del lenguaje oral ha introducido, sin duda, elementos de

expresión (lenguajes nuevos en el cine). Pero eso es otra cosa. También ha incorporado el color: son lenguajes nuevos, y hay que tomarlos en cuenta como tales lenguajes y su ajuste con la imagen. El cine como todo producto social ha evolucionado y puede seguir evolucionando. ¡Qué duda cabe!

Tú podrías seguir disfrutando del primer cine, solo con carteles...

Sí, me encanta. Podría seguir viéndome todas las películas mudas. Los carteles son geniales, solo sirven para ubicarme. Es suficiente.

¿Y soportas los doblajes?

No, esos sí destrozan la imagen, la imagen del sonido, sobre todo. Es como castrar al actor o actriz. Es quitarle un elemento significativo a la película. Prefiero los subtítulos por malos que sean. Que también son malos de verdad y plagados de errores gramaticales, para más señas.

Cómo es posible que en España, todavía hoy, a cuarenta años del franquismo que impuso el doblaje...

Pero no es solo en España. También ocurre eso en Italia y Francia... eso tuvo al principio fines políticos. ¡Una desgracia! Y los doblajes del inglés al español aparecen por necesidad comercial.

¿Otra de las desgracias del cine actual es que ha sido llevado a la casa?

Ciertamente, porque eso ya no es espectáculo. Se ha perdido la sociabilidad del espectáculo y el contagio de la emoción.

Eso marca otra experiencia con el cine. ¿Tienes idea de la percepción de un estudiante de secundaria de hace cuarenta años con uno actual?

No, ni idea. Aunque no creo que haya cambiado mucho: debe de ver lo mismo que

antes, lo mismo que ve el público en general. Aunque el adolescente de hoy tiene un enorme acceso al cine, porque tiene el mundo a la mano. Todo lo encuentra en menos de un minuto, casi al instante.

VALORES EDUCATIVOS

Después de citar a Umberto Eco en tu tesis: "es preciso integrar los nuevos medios de comunicación en el cuadro general de la cultura a fin de aprovechar las potencialidades que en sí contienen"; tú señalas cuatro características del cine que promueven una acción educativa en niños y adolescentes. La primera es el encantamiento.

Así es; porque el cine concentra en la pantalla los comportamientos humanos y las relaciones sociales más abstractas...: las emociones, los pensamientos, las posturas morales, y las presenta de manera más concreta. De esas formas sensibles la pedagogía debiera sacar provecho.

¿Y crees que la facilidad que tienen los chicos para ver cine le resta esa magia?

Creo que lo hace menos atractivo.

¿Y el efecto del cine es, entonces, menos fascinante?

Sí. Porque el cine empieza en la sensibilidad y en la imaginación.

¿No por la percepción?

La percepción es ya una operación semiótica, la sensación no. La percepción percibe las diferencias y escoge entre todos los datos que te ofrece la retina para enviarlos al cerebro. Es una facultad selectiva, es un actor semiotizante.

Una segunda característica que señalas es que el cine es una ventana para ver el

mundo... dices que a través de la pantalla vemos el movimiento como un simulacro de la vida.

Un simulacro del mundo y de las realidades, que son apariencias; sin embargo, producen un *efecto de sentido o impresión de realidad* mucho más fuerte que la palabra, la cual es mucho más abstracta.

La tercera característica es el sentido lúdico...

Por supuesto; es un juego, en definitiva. Todo arte es un juego; el espectador tiene que ir conectando unos elementos con otros. Eso obliga a pensar sin conceptualizar. Recién al final aparece la conceptualización. La pedagogía también debería hacer uso de este valor para incorporarlo a los mecanismos de la personalidad.

Y el punto más difícil, creo: el cine es un lenguaje, un medio de organización de la experiencia.

Exacto. Es un lenguaje que permite conceptualizar, porque el lenguaje nace con el entendimiento; sin lenguaje (cualquier lenguaje), no hay pensamiento posible. En la evolución de nuestra especie, pensamiento y lenguaje nacen al mismo tiempo. Es una necesidad humana.

Lo cual no quiere decir que el espectador comprenda el lenguaje. En este caso, tiene que aprender el lenguaje del cine.

Tiene que estudiarlo, porque actualmente todos los lenguajes son ya muy elaborados. Tienen muchas reglas. Una cosa es la sintaxis y otra la sintagmática, como hemos visto. La sintaxis indica el orden y la relación de las palabras en un enunciado: qué adverbio rige un verbo o qué complemento le corresponde a un predicado. Mientras que la secuencia de las frases en el discurso es responsabilidad la

operación sintagmática. Digamos que es una macrosintaxis.

Por eso es indispensable que el profesor esté excelentemente capacitado. Tal vez la mejor manera de tratar o de evaluar una película sea la mayéutica... ¿crees que bastaría?

No creo que baste, pero es un buen inicio.

¿Cómo hacías tú? ¿Mandabas a tus alumnos ver una película? ¿Tenían que hacer un trabajo?

Jamás los mandé a ver una película de cartelera, solo les pedía que hicieran un análisis o un comentario por escrito sobre una película o un tema que quisieran, que hubieran visto más recientemente.

No había la oportunidad de ver la película varias veces...

Ni hablar, no existía esa posibilidad. Yo podía hacerlo porque, como crítico de *Oiga*, tenía entrada libre. Ya hemos comentado que para hacer la crítica de una película tienes que verla varias veces. Por ejemplo para escribir sobre *Muerte en Venecia* he tenido que verla veinte veces.

Imagino que habrás tenido que hacer un comentario de una película que solo has visto una vez.

Sí, pero algo muy vago. Solo por cumplir. Concretamente, *El piano*, de Jane Campion, que figura en *Semiótica del texto fílmico*. Que no es una crítica; es un intento de análisis semiótico. Fallido, en mi opinión. Incompleto en todo caso.

Me encanta una frase de tu tesis: "El cine acerca el hombre a la vida y a los otros hombres". ¿La sigues suscribiendo?

Sí, porque es un efecto sustancial que produce en el espectador.

REFERENCIAS

- Blanco, D. (1973). *Función del cine en la formación de los adolescentes* (Tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Educación.
- Blanco, D. (1989). *Claves semióticas: comunicación/significación*. Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Eco, U. (2000 [1976]). *Tratado de la semiótica general*. 5.^a ed. Barcelona: Lumen.
- Pottier, B. (1969). *Grammaire de l'espagnol*. coll. *Que sais-je?* núm. 1354. Paris: Presses Universitaires de France / (1970) *Gramática del español*, col. Aula Magna. Trad. Antonio Quilis, Madrid: Editorial Alcalá.