

Se busca autor. Análisis de textos críticos en torno a la película *La muralla verde* (Armando Robles Godoy, 1970)

Author wanted. Analysis of critical texts about "The Green Wall" movie (Armando Robles Godoy, 1970)

César Pita Dueñas

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú

Contacto: pcpucpit@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9436-614X>

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo identificar algunas líneas de discusión y de valoración crítica en torno a la película peruana *La muralla verde* (Robles Godoy, 1970). Dos textos firmados por Desiderio Blanco e Isaac León Frías en 1970 —el primero publicado en el semanario *Oiga* y el segundo en la revista *Hablemos de Cine*— se contrastan con dos artículos escritos por Sebastián Pimentel para la revista *Godard!* en los años 2005 y 2010. Los hallazgos se agrupan en tres dimensiones: las referencias a la puesta en escena cinematográfica —el empleo de planos y movimientos de cámara, sonido, actuaciones y uso del montaje como recurso temporal—, a las construcciones simbólicas —el significado de la selva y el enfrentamiento entre burocracia e individuo— y a la condición autoral del cineasta. El análisis permite concluir que las posturas que se pueden identificar en los textos de valoración crítica de *La muralla verde* y de la obra de Armando Robles Godoy, responden a distintos condicionamientos conceptuales, sustratos ideológicos, métodos de acercamiento y etapas de desarrollo del arte cinematográfico. Las películas, como sucede con todas las obras de arte, se resignifican en el tiempo. Por lo tanto, ciertos elementos que en su momento no fueron valorados pueden ser redescubiertos.

Palabras clave: Cine peruano; Crítica cinematográfica; Análisis cinematográfico; Puesta en escena; Análisis de textos.

ABSTRACT

This paper aims to identify some lines of discussion and critical appraisal around Peruvian movie *The Green Wall* (Robles Godoy, 1970). The contents of two texts written by Desiderio Blanco and Isaac León Frías in 1970 —the first published in *Oiga* magazine and the second in *Hablemos de Cine* magazine— are contrasted with two texts written by Sebastián Pimentel for *Godard!* magazine in 2005 and 2010. The results of analysis are grouped around three dimensions: references about cinematographic staging —shots and camera movements, sound, character performances and film edition as temporal resource—, symbolic constructions —the meaning of Tingo Maria's jungle in the film and the confrontation between bureaucracy and main character as individual human being— and authorial condition of Armando Robles Godoy as filmmaker. Analysis allows us to conclude that issues identified in critical evaluation's texts of *La muralla verde*, as well as in Robles Godoy's film work, respond to different conceptual conditionings, ideological substrates, cinema approach methods and diverse development's stages of cinematographic art. Many films, as it happens with any form of artistic manifestation, can be resignified over the years and in the course of time. Thus, certain elements not valued in its time can be rediscovered later.

Keywords: Peruvian Cinema; Film Criticism; Film Analysis; Staging; Text Analysis.

1. Introducción

La muralla verde, tercera película dirigida por Armando Robles Godoy tras *Ganarás el pan* (1965) y *En la selva no hay estrellas* (1966), fue estrenada el 16 de julio de 1970. El film nace de la experiencia del cineasta, quien durante ocho años vivió en la selva con su familia incentivado por un programa nacional de colonización que fracasó. “No es una obra de creación sino de memoria”, señaló a la revista *Caretas* en una entrevista publicada en 1973 (García, 2020). Fue una de las cintas más costosas del cine peruano, con un presupuesto cercano a los 150.000 dólares y es “un resumen del estilo de Robles Godoy y de sus marcas de ‘autor’” (Bedoya, 2009, p. 161). Esas señas autorales se enmarcan en un nuevo tipo de cine que surge en una década particularmente convulsa —la de 1960—, en la que el lenguaje cinematográfico se renueva “a través de nuevas técnicas, formas estéticas, miradas, discursos, conceptos... nuevas maneras de relacionarse con la realidad” (Planes, 2014, p. 80). Es lo que constituye la llamada modernidad cinematográfica.

La película nos traslada a un lugar cercano a la ciudad de Tingo María, en plena selva peruana. Allí vive una familia de colonos conformada por Mario, Delba y su hijo Rómulo. En un lote de terreno el padre se dedica a las labores agrícolas, la madre es ama de casa y el niño aguarda ir al colegio mientras juega con un pequeño molino de viento. El film rompe con la línea narrativa temporal y alterna el presente con el pasado, muestra las ilusiones de la pareja, las tragedias que afrontan y el enfrentamiento del protagonista con la burocracia para conseguir y hacer respetar su parcela.

Algunos años antes del estreno de *La muralla verde*, a inicios de 1965, apareció en Perú *Hablemos de Cine*, revista impulsada por un grupo de jóvenes universitarios con Desiderio Blanco como mentor, “una comunidad de voces y un núcleo generacional cuya defensa —inicialmente intransigente— de la herencia baziniana y posbaziniana traducida en la ‘política de autores’ y el cine de puesta en escena supo matizarse con los años”, lo que les permitió participar “en el debate sobre el cine peruano que surgió hacia mediados de la década de 1970” (De Cárdenas y León, 2017, p. 15).

Buena parte de la crítica peruana fue favorable a *La muralla verde* durante su estreno. Algunos identificaron componentes cinematográficos novedosos o señalaron elementos de modernidad en las téc-

nicas de montaje y de composición, como el texto de Alfonso La Torre publicado en la revista *Copé*. Otros mostraron sorpresa por el empleo de recursos eróticos y lisuras, señalados con ingenuidad como ejercicios cercanos a lo pornográfico en la reseña de Alfonso Delboy para el diario *La Prensa* (Bedoya, 1997).

La crítica internacional resaltó también las cualidades del film. Se contextualiza el elemento erótico como “una de las más bellas evocaciones del amor” (Ebert, 1972, párr. 6) o se define la obra como “una película sincera, solemne, técnicamente de primer nivel”, aunque también se indica que el director “sustituye la ornamentación (excéntricos ángulos de cámara, filtros, fotogramas congelados, banda sonora) por un estilo riguroso que podría haber comunicado alguna idea acerca de lo que trata la película” (Canby, 1972, párr. 1).

En contraposición, Blanco (1970) fue tajante desde el inicio de su columna: “Robles Godoy continúa por el camino de las equivocaciones” (párr. 1). Ello marca la tónica de lo que después será la crítica firmada por Isaac León Frías en la revista *Hablemos de Cine*, en la que describe *La muralla verde* como “absolutamente nula” y que “se pretende cinematográficamente importante” (León, 1970, párr. 1).

No será la única vez que la obra de Robles Godoy recibirá este trato en la revista (al respecto, se puede revisar Bullita, 1965; León, 1971; *Hablemos de Cine*, 1970 y 1972). A ello hay que añadir la relación del cineasta con la crítica, a la que calificó en una conversación con Anabelle Krateil como “eyaculación prematura de la función intelectual” (Bustamante, 2020, p. 26). La reseña de *Espejismo*, publicada en la edición 66 de *Hablemos de Cine*, inicia así: “Hace tres años, a raíz del estreno de *La muralla verde*, las esperanzas de surgimiento de un cine peruano a cargo de Robles Godoy desaparecieron” (Lama, 1974, párr. 1).

Otro artículo de León, publicado en la edición 69 de *Hablemos de Cine*, califica la obra de Robles Godoy como “ripio estetizante” y que “se reclama” como “cine artístico o de calidad” (León, 1977, párr. 2). Más adelante el autor, en un artículo de la edición 77, lamenta el alejamiento del director ya que “nadie ha insistido mucho en la preocupación autoral y en el cine como instrumento de expresión personal” (León, 1984, párr. 5). Es notorio el tono de menor confrontación, lo que queda patente en el comentario adicional publicado en el volumen 1 de *Hablemos de Cine* (Antolo-

gía) en el que no está de acuerdo “con esa operación destructiva, que también se manifiesta en el texto ‘El cascarón publicitario de *La muralla verde*’ y que respondía en una importante medida a la permanente controversia con Robles Godoy que sostuvimos entre 1965 y 1973” (De Cárdenas y León, 2017, p. 79).

El escenario en el que estos textos se publican es inmediatamente posterior al estreno de la película. Como se ha mencionado, los críticos de *Hablemos de Cine* son cercanos a los postulados de André Bazin sobre la construcción de la imagen cinematográfica. El teórico francés tenía particular predilección por el neorrealismo italiano y por la austeridad de las formas vistas en pantalla (Bazin, 1990). Las películas de Robles Godoy, por el contrario, hacen uso de estilemas que resultan aparentemente ajenos a las aproximaciones teóricas de los críticos de *Hablemos de Cine*.

A lo anterior se suma el nacimiento del llamado nuevo cine latinoamericano a finales de la década de 1960, de aspiración independiente y con una mirada crítica hacia el entorno, que abogaba por una visión comprometida desde lo social y cuya originalidad radica en el hambre (Rocha, 2004). Los elevados costos de *La muralla verde* la alejaron de esta forma de hacer cine, que encontraba cabida en las páginas de *Hablemos de Cine*. Por ello, la crítica de 1970 desacreditaba la película desde su condición de producto costoso para la época. El cine nacional, apunta Blanco (1970), no tiene una estructura industrial; por ende, “*La muralla verde* resulta un despropósito” por el costo elevado de la misma, de tal modo que el único propósito del film es “servir a las satisfacciones egolátricas de un autor” (párr. 2). *Hablemos de Cine* señaló, en su momento, que Robles se aprovechaba de la ley de cine que se promulgó en 1972. Sin embargo, la película se financió a través de otras estrategias (Bedoya, 1997). La desacreditación asociada con los altos costos se refuerza cuando se establece una correlación con lo que se hace en industrias más consolidadas: “Si *La muralla verde* hubiera sido realizada en Italia, Francia o Suecia, es muy poco lo que se tendría que decir de ella, dado que como película es absolutamente nula” (León, 1970, párr. 1).

Tal como sucede con algunos autores de la nueva ola francesa, la cinefilia de Robles Godoy se evidencia primero en el ejercicio crítico y luego en el cinematográfico (Bustamante, 2020). Sin embargo, su condición autoral lo sitúa en un terreno “fuertemente

individualista, y por tanto ajeno a lo que se hacía en ese momento en otros países, justo los años en que se asentaba la idea del nuevo cine latinoamericano, a la que Robles permaneció totalmente ajeno” (León, 2013, p. 137). Esta referencia al individualismo del autor, en desmedro de un ideal colectivo que muestre el esfuerzo conjunto de los involucrados, es un elemento recurrente en la valoración de los años setenta del siglo pasado.

Al parecer, lo que importaba a los críticos era la consecución de un solo ideal: el cine nacional. Un autor, con estas características, tendría cabida únicamente en un contexto en el que existiese una industria, lo que en Perú no sucedía. Entonces, un planteamiento como el de *La muralla verde* fue descalificado por no seguir este ideal en términos monetarios —el costo excesivo de la filmación y sus pocas posibilidades de reembolso— ni en términos artísticos —no incorporar un ideal colectivo y privilegiar la búsqueda de una voz individual—:

En *La muralla verde* todo resulta, pues, impostado, y demostrar su falsedad de principio a fin exigiría un análisis plano a plano muchísimo más largo y detallado. Podemos concluir, provisionalmente, que una película expresivamente tan mala como esta y que opone a su nimiedad una pretensión tan excesiva, no significa nada para el cine y, lo más sensible, es una lamentable equivocación en el panorama del cine nacional. (León, 1970, párr. 20)

El crítico reflexionará sobre estas palabras más adelante al señalar que “las tintas están hipercargadas en esta crítica”, pues existe “un exceso de subjetividad que apunta a una demolición total: no se salva nada y la película es inservible por donde se la mire” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79). Justamente, en lo que se refiere a los comentarios sobre el presupuesto, León indica que “no tiene un asidero sólido y mencionar una supuesta ‘superproducción’, por relativa que fuese la aplicación del término al contexto peruano, es una tremenda exageración. Implícitamente era como pedirle que deje de hacer cine para que otros lo hagan” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79).

La crítica se resignificó con el tiempo, pero se traduce de mejor manera en la postura que la revista *Godard!* traza en el año 2005:

La muralla verde aún espera ser descubierta. Se trata de la mejor película de Robles, la mejor he-

cha en Perú, y una de las más importantes del cine latinoamericano de la década del setenta. Lamentablemente, nuestros críticos de turno la defenestraron, o no le encontraron mayores méritos. Eso, sumado a la dificultad de verla, ha hecho que haya pasado inadvertida no sólo para nosotros, sino también para muchas generaciones de cinéfilos. (Pimentel, 2005, párr. 1)

La lectura que los críticos de la revista *Godard!* hacen sobre la obra filmica de Robles Godoy y sobre *La muralla verde* en particular se realiza más de 30 años después de su estreno original, en contextos de consumo y de interpretación distintos:

Luego del impacto que significó, para nosotros, *La muralla verde*, ya no sólo discrepábamos frente a la apreciación —muy complaciente para nuestro gusto— de la mayoría de críticos locales en relación a estrenos nacionales que considerábamos desastrosos. También nos pusimos en guardia frente a lo que se había escrito sobre el pasado del cine nacional, y, especialmente, lo que se había escrito acerca de Robles. (Pimentel, 2010, párr. 5)

Como se ha mencionado, León vuelve sobre sus apreciaciones pasadas y publica dos textos en los que reflexiona sobre su mirada y lamenta algunos excesos. Nuestro objetivo no es indagar en estas posturas posteriores, pero es interesante el intercambio de pareceres en el blog *La cinefilia no es patriota* entre los usuarios y el propio León. En el blog *Las páginas del diario de Satán* también se ha publicado un artículo del crítico (León, 2009) que resume la relación entre Robles Godoy y el equipo de la revista *Hablemos de Cine*.

2. Métodos y fuentes

Las posturas de *Hablemos de Cine* y de *Godard!* en torno a *La muralla verde* expresan puntos de vista afines a los contextos en las que fueron publicadas: último tercio del siglo XX y primera década del siglo XXI. Lo interesante es comparar estas miradas críticas para entender cómo una obra cinematográfica se resignifica en el tiempo. Los hallazgos se articulan en torno a tres dimensiones que se han identificado en los textos a partir de su lectura: las referencias a la puesta en escena cinematográfica, a las construcciones simbólicas y a la condición autoral del cineasta. Las posturas son contrarias en torno a la película: dos de ellas corresponden a la mirada crítica del año 1970 y dos a

la reivindicación posterior en la primera década del siglo XXI:

- “Cinecrítica: La muralla verde”, de Desiderio Blanco, publicado en la revista *Oiga*, 24 de julio de 1970, número 384, páginas 34-36.
- “*La muralla verde* de Armando Robles Godoy”, de Isaac León Frías, publicado en la revista *Hablemos de Cine*, 1970, número 53, páginas 41-44.
- “La quietud del pionero. *La muralla verde* (1970), de Armando Robles Godoy”, de Sebastián Pimentel, publicado en la revista *Godard!*, 2005 y en la antología *Imagen y mundo. Ensayos sobre cine moderno* (Pimentel, 2008).
- “Armando Robles Godoy: nuestro clásico más moderno”, de Sebastián Pimentel, publicado en la revista *Godard!*, número 25, 2010, páginas 20-21.

Los cuatro textos han sido diseccionados a partir de técnicas de análisis del discurso con la finalidad de encontrar los elementos que resulten comparables. Ello nos ha permitido definir las dimensiones de nuestro análisis y realizar la comparación respectiva para dar cuenta de los hallazgos.

3. Resultados y discusión

3.1. Sobre la puesta en escena cinematográfica

La puesta en escena es el conjunto de elementos plásticos apreciados en pantalla, los cuales conforman los códigos cinematográficos que configuran la realidad que se representa. Al respecto tomamos en cuenta las referencias al empleo de planos y movimientos de cámara, el uso del sonido, las actuaciones y la utilización del montaje como elemento de temporalidad.

3.1.1. Sobre la planificación y los movimientos de cámara

Blanco (1970) señala la torpeza de Robles al usar los primeros planos en la película. Estos, anota el crítico, anteponen al autor sobre la obra y subrayan la presencia del artista sobre el relato, lo que origina un distanciamiento en la puesta en escena: “Robles Godoy convierte los objetos en amuletos de un mundo muerto y fosilizado y a las personas las transforma en fetiches de sus ideas personales” (párr. 3). El acercamiento de la cámara no interioriza el universo parti-

cular de los personajes, sino que es un recurso estético que momifica. Lo inanimado permanece y el mundo que rodea la obra no tiene vida. Se reconocen logros técnicos, pero carecen de significado; aluden al individuo, pero son inútiles para construir el ideal de cine peruano:

Lo que hay que reconocer a Robles es la habilidad de los *travellings*, la precisión de los planos, la profundidad de los angulares empleados en las tomas, la justeza del montaje. Alarde técnico inaudito en un ambiente como el nuestro y con tres películas tan solo en su haber. Artesanalmente *La muralla verde* es una nueva conquista de Robles Godoy, pero no del cine peruano. (Blanco, 1970, párr. 5)

León (1970) se suma a esta percepción y señala el uso poco prolijo, innecesario y exacerbado de los encuadres que privilegian el efecto. De ahí “esa alargadísima repetición de planos que denuncian la morosidad de la administración pública” y “la interminable parte final del film con el traslado del niño hacia el cementerio”, lo que muestra “el afán de Robles de magnificar, de enfatizar ciertas situaciones dándoles una altura dramática especial. Nuevamente, todo es puramente mecánico”. A ello se suma que Robles copiaría con descaro recursos previamente utilizados, son “plagio (a un nivel, incluso, ingenuo) de estilos cinematográficos ajenos”:

Es el caso de los planos en el ministerio: largos corredores, tomas en gran angular, pasos que se escuchan en forma ascendente y obsesiva, conversaciones en voz baja, gente sentada en actitud de espera, planos en profundidad de la oficina del director de colonización (Jorge Montoro) arremolinado sobre la mesa y rodeado de legajos y libros, *travellings* sucesivos por los pasillos, etc. No solo es una estudiada aplicación de ciertas secuencias de *El proceso*, de Welles (al pie de la letra, dirían algunos), sino que está llevada a un grado desorbitado de multiplicación. (León, 1970, párr. 13)

El gran pecado es la exacerbación, el uso exagerado de los planos y de los movimientos de cámara, “los constantes primeros planos (por ejemplo, el plano en que el padre coge la mano del niño), en general mal articulados en la acción”. Por ello “no hay un principio de planificación en el film” ya que “los planos se articulan mal en el interior de cada secuen-

cia y guardan muy poca relación con los de las otras secuencias” (León, 1970, párr. 13). De este modo, el relato no tiene coherencia ni solidez y más bien se difumina y desagrega. No se trata de un asunto únicamente vinculado con la planificación sino que, inclusive, los movimientos de cámara resultan un ejercicio de despliegue técnico que se usa para impresionar al espectador y no para significar dentro del relato:

En gran parte del film, los planos son cortados, breves, pero siempre producen un efecto de disgregación (ni hablar, por ejemplo, de la mayor parte de las tomas de Tingo María o de los planos de resumen de la ciudad de Lima). En otros casos hay planos largos totalmente gratuitos: el plano del maletín de Alemán en el momento de la petición de matrimonio, plano totalmente neutro, inerte y frío; el ángulo en picado de conversación de Sandra Riva con sus padres para mostrar el embarazo de la hija, etc. Al efecto de disgregación contribuyen los acosantes procesos de traslación: *travellings* siguiendo a Alemán por la selva, carrera de Alemán en busca del médico, carrera dentro del hospital con el niño en brazos, etc. En todos estos *travellings* pesa mucho más el deseo de que el movimiento se note, el puro alarde exterior: el desplazamiento en el hospital es didáctico en este sentido. (León, 1970, párr. 14)

Por el contrario, Pimentel (2005) evidencia en la planificación un interés más expresivo y menos estático, que dota de un aire de encierro la escena para representar ese claustro en el que el protagonista principal parece estar atado. El traslado del personaje por pasillos que amplifican los ecos de sus pasos rumbo a la oficina con el fin de obtener el permiso de colonización se acompaña por composiciones geométricas que, constreñidas por el encuadre, construyen un ambiente claustrofóbico, contrario a una selva que “luce desbordante” y se determina “por su amplitud y por tomas panorámicas muy líricas”, en dialéctica con el ambiente urbano:

El protagonista deja Lima por razones que no se han hecho explícitas, pero que Robles expresa a través de su cámara. Los tonos lavados y grises de la fotografía se unen a un paisaje urbano congestionado y moribundo, a unos encuadres que aprisionan la geometría de objetos y pórticos, a una profundidad de campo que expresa el vértigo burocrático cuando se atraviesan pasillos y se suben pisos interminables. (Pimentel, 2005, párr. 6)

La planificación exterioriza el mundo interno de los personajes para revelar la mirada que tienen del entorno: el niño se concentra en el detalle de los juegos a través de los primeros planos y el padre siente el encierro con los planos abiertos. La selva, en su extensión, empequeñece al personaje, lo aprisiona y amuralla en torno al verde:

Eso es lo que hace Rómulo: el tiempo que sentimos con él da la contraparte al de su padre. El niño tiene una relación intuitiva con su entorno. Su comportamiento taciturno está en armonía con largas tomas que lo presentan subiendo al techo de la cabaña y observando en secreto los quehaceres de su madre. Por otro lado, Rómulo pasa los días contemplando el pueblito en miniatura que ha construido al lado de un riachuelo —una especie de minúscula Tingo María hecha de muñecos de plástico, casitas de madera y unos figurines de barro que parecen haber sido confeccionados por indígenas—. Podemos decir que esta réplica de juguete es coherente con la perspectiva general del niño: el tamaño del pueblo real de Tingo María es insignificante en medio de ese cosmos natural inmenso e ingobernable del que él se siente parte. (Pimentel, 2005, párr. 10)

Para el crítico de la revista *Godard!*, los elementos expresivos en el cine de Robles ya no son repeticiones y multiplicaciones sin significado. Por el contrario: revelan lo que permanece invisible para los protagonistas del relato. Este acto se traslada al espectador, quien desentraña la carga simbólica de la película porque “la cámara revelará lo invisible, lo que hasta entonces estaba oculto en la muralla verde” (Pimentel, 2005, párr. 15).

3.1.2. *Sonido*

Para Blanco (1970), la banda sonora y el diálogo son los elementos que “más contribuyen al esquematismo y a la falsedad”:

Los diálogos son de una pobreza absoluta. [...] Lo que más perjudica a los diálogos de *La muralla verde* es el tono en que están dichos; mejor, recitados. [...] No existe una perspectiva espacial para el sonido, a pesar de las confesiones de Robles sobre su preocupación sobre los niveles sonoros. La resonancia acompaña tanto a los diálogos que se recitan en interiores como a los que se pronuncian en pleno campo abierto. Y los falsean por completo. Si este efecto también ha sido buscado, no

deja de ser una nueva equivocación en el conjunto de equivocaciones de la concepción del film como obra cinematográfica. (Blanco, 1970, párr. 9)

Este crítico se refiere al trabajo de doblaje —el sonido no es directo, sino que se ha mezclado posteriormente— que otorga una cualidad de eco a la voz humana. A ello se añade el deliberado tono monocorde en la dicción de los actores, quienes aparentemente no muestran compromiso emocional con lo que dicen. León (1970) reitera esta percepción y señala “la falsedad de los diálogos, dichos casi siempre en un tono cuasirrecitativo y de carácter a menudo sentencioso y filosófal”, lo que afecta a los actores principales y secundarios:

La secuencia de la conversación del grupo de amigos en el bar, por ejemplo, fuera de evidenciar falsedad en la actuación, produce la impresión de que todos hubieran ido con sus frases hechas y estudiadas [...] Lo mismo podemos decir, por ejemplo, de las lisuras dichas en la película. Lo que en verdad es algo muy natural y espontáneo, tiene siempre el tono de algo estudiado. (León, 1970, párr. 16)

A lo anteriormente indicado se suman las menciones a las deficiencias del doblaje y del sonido en general porque “casi en ningún momento se siente que las voces correspondan a las distancias” y la selva parece “una caja de resonancia” (León, 1970, párr. 17).

Por el contrario, para el crítico de *Godard!* “Robles domina con maestría” el sonido, porque da cuenta de la dialéctica temporal permanente entre pasado y presente. Además, es consustancial respecto de la construcción de los espacios que se aprecian en la pantalla:

El sonido también termina por configurar al paisaje. Por lo general, y sobre todo en las oficinas estatales, lo que escuchamos es el vacío que remarca el eco tétrico de las voces, acorde con el carácter espectral y mortuorio de la metrópoli. En contraste, la selva siempre envuelve con una gama de ruidos frescos, tintineantes y vivos, gracias al oleaje del viento sobre los árboles o al arrullo del río. (Pimentel, 2005, párr. 6)

Sin embargo, el espacio cinematográfico también se construye con el silencio. El eco, lo monocorde y la falta de emoción son preámbulo del horror. La muerte del niño, víctima de una mordedura de serpiente,

obliga al mutismo porque las palabras no valen nada. Frente a la pérdida de lo humano aparece el automatismo, lo robótico, la declamación fría y sin rasgos:

Los esposos no han podido impedir que muera su hijo, y esta desgracia inconmensurable los pone frente a la imposibilidad de pensar y de hablar, e incluso ante la imposibilidad de consolarse mutuamente o de compartir el dolor. Desde que fallece el niño, desde que la muerte le gana la carrera a un hombre hasta ese entonces imbatible, Robles va a resolver los veinte minutos restantes de metraje sin ninguna palabra, sin una sola conversación. Los esposos van a regresar sollozando en medio del silencio y ya no resonará la voz de la memoria, o la agitación interior del personaje. Mario se ha reducido a la impotencia total, al enmudecimiento fúnebre en un tiempo presente que golpea con dureza cada segundo y frente a un espacio exterior que no deja de interpelarlo. (Pimentel, 2005, párr. 14)

La película no termina con el cortejo fúnebre: el epílogo traza, desde el sonido, una alegoría del entorno, una presencia subyacente de la naturaleza a través de sus manifestaciones evidentes: el agua, la lluvia, los insectos y el viento. Frente a ese terreno hostil y ajeno a la presencia de lo humano aparece el artefacto, el elemento invasivo de alteración:

Mario presta atención al timbre de la copa que suena una y otra vez. Parece que nunca antes se hubiera fijado en él, y eso es muy significativo. Por primera vez, el protagonista mira ese mundo que ahora se convierte en una gran interrogante. Mario se acerca al origen del sonido y observa el pueblito de juguete. Luego rompe en llanto y destruye el molino de su hijo, para acabar con ese sonido terco y permanente. En otro nivel, es una manera de expresar su odio por esa realidad que alguna vez soñó como un paraíso. Sin embargo, pasado el momento de ira, Robles inserta varios primeros planos de los hombrecillos que habitan la maqueta. Algunos se tapan los ojos, otros tienen la boca abierta de asombro, otros tienen una lágrima de barro cayendo por su mejilla. [...] El hombre se detiene en los gestos pasmados de esas figuras, y luego decide reparar la minúscula campana. El sonido vuelve, intermitente y punzante, y pareciera que ahora lo acepta con respeto. ¿Es el latido de la selva que Mario recién puede escuchar? Lo interesante no es sólo

que estos veinte minutos hacen estallar un indómito y casi “divino” poder expresivo del espacio y del silencio. También se ha dejado de poseer la naturaleza para contemplarla, para oírla y mirarla, así como se ha trastocado la ambición por la humildad. (Pimentel, 2005, párr. 16)

3.1.3. Actuaciones

Blanco (1970) señala que al cineasta le importan más las formas cinematográficas que el estudio del alma humana. A ojos del crítico, la fijación de la cámara sobre un rostro inerte limita las posibilidades ya de por sí escasas de los actores:

Como Robles confía su mensaje a las formas cinematográficas, desdeña atender a los seres humanos que pueblan el universo de sus filmes. La familia de Mario es una familia de marionetas, sin sentimientos, sin motivaciones, sin espíritu. Los actores parecen petrificados en un estado del tiempo, de un tiempo que no es. Julio Alemán consigue algunos momentos de autenticidad; pocos, porque son pocos los instantes que el director aleja la cámara de sus narices para que pueda moverse a su gusto. [...] Sandra Riva permanece tesa como un poste de telégrafos a lo largo de todo el film, sin posibilidad de rescate. Robles multiplica y prolonga los planos de su rostro inútilmente, ya que su rostro no dice nada. [...] Y el niño Martín es otro de los muñecos de ese mundillo que se ha fabricado (mejor dicho, que le han fabricado) en torno al molino. Su rostro no hace mueca. Estamos en el reino de las figuras de cera (de arcilla, en este caso) Y si lo que Robles buscaba era precisamente esta inexpresividad, este hieratismo hermético, quiere decir que la vida no le importa un bledo (*sic*); prefiere sus fantasmas personales, encarnados en títeres sin sentimiento. (Blanco, 1970, párr. 6)

Blanco subraya la falta de vida en la obra de Robles Godoy. Así, la inexpresividad ya no es únicamente elemento de impericia, sino que tiene una naturaleza destructora, como si la película fuera un atentado contra las formas cinematográficas. Similar enfoque tiene León (1970) cuando señala que en *La muralla verde* “la dirección de actores es inexistente” porque el director “no busca adecuar, en lo más mínimo, los personajes a las características y disposiciones de los actores”. No es un ejercicio de exploración sino de imposición. Ya no es la inexpresividad como rasgo de expresividad, sino que “ejercita una dirección que

para algunos quiere pasar por distanciada, cuando en verdad es de una dureza e impassibilidad notorias”. Rescata la interpretación del mexicano Julio Alemán, pero lapida sin piedad la de Sandra Riva, aunque las bondades del actor son producto de la experiencia del mismo y las falencias radican en la actriz, a quien califica de “lamentable” porque “está pésimamente dirigida”. Por ello, “la mayor parte de las veces en que la actriz habla la vemos o de lejos o de espaldas, evitándose, prácticamente que actúe” (párr. 16).

Las falencias interpretativas, en tal sentido, apuntan a un error en la configuración de los personajes. De ahí la referencia a la falta de motivaciones que deviene en poco rigor dramático cuando se señala que la pasión sexual que Robles Godoy muestra “no tiene el menor aliento erótico”, ya que el acto de multiplicar los planos de la pareja “no puede forzar una pasión que no nace de los mismos actores con una fuerza tal que la haga auténtica” (León, 1970, párr. 18).

El enfoque en *Godard!* es distinto y se advierte una intencionalidad dramática coherente con el relato: la lucha de Mario por hacerse de su tierra permite el lucimiento actoral ya que gracias “al nervio y la fuerza interpretativa de Julio Alemán”, el personaje “da la sensación de ser todopoderoso”, lo que transmite la “actitud omnipotente y desafiante del protagonista, que se cambiará por una presencia extremadamente vulnerable cuando una serpiente muerda a su hijo” (Pimentel, 2005, párr. 8). La cualidad trágica del personaje, que transita un viaje con ecos de hazaña épica, se evidencia en el tramo final del texto:

Por último, hay una tensión, un dolor contenido que espera un desahogo mutuo. Porque, ahora, el desamparo se ha hecho patente y obliga a ver de frente ese cosmos inmemorial. Entonces, cuando la oscuridad empieza a cernirse sobre el rostro de Mario, veremos romperse los diques de la vergüenza y la impotencia por breves segundos, antes de que un preciso congelado cinematográfico haga el puyazo final. De esa forma, Armando Robles da término a un drama de dimensiones trágicas, que convierte a un personaje poderoso y vigoroso —que se sobreponía a la pusilánime resignación de los limeños— en el más frágil de los mortales. (Pimentel, 2005, párr. 17)

El texto en *Godard!* también señala las diferencias entre el padre y el hijo: mientras el primero

debe domesticar una tierra extraña, el hijo “conoce la nueva tierra como si fuera su espacio originario; lo que se suma a una mirada originaria, aquella que le es propia porque es un ser que empieza a vivir”. La cercanía con el entorno implica “una relación íntima con la naturaleza”, lo que origina por momentos la reprimenda del padre: “Tendrá que ser una desgracia —como en toda tragedia clásica— la que abra los ojos de Mario a una dimensión nueva, esa que su hijo sí percibe” (Pimentel, 2005, párr. 9). La condición épica se manifiesta. La tragedia no está únicamente en el padre, quien desea domesticar lo desconocido, sino también en el hijo que es devorado por lo que reconoce: la naturaleza en la que se siente cómodo y con la que establece una relación especial. ¿La selva reclama para sí lo que le pertenece, al ser Rómulo un hijo del entorno? Para León (1970), Rómulo “es un ente más” porque Robles se preocupa “la mayor parte del tiempo en realizar primeros planos del rostro del niño”, pero “la relación del niño con sus juegos, con el mundo que lo rodea y con sus padres aparece completamente desdibujada” (párr. 17).

3.1.4. Montaje y temporalidad

Uno de los elementos más representativos en la obra de Robles Godoy es su particular uso del montaje, lo cual afecta la estructura temporal y narrativa. Es un cine desde su memoria, organizado a partir de retazos que se arman como un rompecabezas (Fangacio, 2016). Al respecto, Arnau Vilaró (2016) da cuenta de la herencia que el crítico francés Jean-Marc Lalanne identifica en el cine contemporáneo a partir de la nueva ola francesa, punto de inicio de la modernidad cinematográfica: una búsqueda que no se centra únicamente en la narración, sino que se plantea desde el montaje y la puesta en escena. Estas técnicas ya forman parte de la obra del cineasta peruano, pero su valoración ha sido distinta con el correr de los años.

Respecto a la narrativa no lineal de *La muralla verde*, Blanco (1970) señala que la necesidad de tener todo calculado alcanza “su supremo dominio en la construcción de montaje impuesta por Robles a su película”, de tal modo que el exceso, nuevamente, se convierte en lastre narrativo y “los resultados son inoperantes estéticamente” debido a “esta manera de asfixiar la realidad mostrada” (párr. 3). Define el montaje de Robles como “abstracto” por acumular elementos en una sola escena o por mantener el plano

durante demasiado tiempo. Ni el corte rápido ni la contemplación del plano funcionan en la puesta en escena:

El tiempo tiene una estructura durativa y Robles trata de eternizarlo con un montaje abstracto que paraliza la sucesión de la duración. La acumulación de elementos en una misma secuencia [...] crea a lo sumo un concepto de tiempo, pero impide su vivencia como transcurrir concreto y cotidiano. O prolonga desmesuradamente los planos anulando las posibilidades expresivas de la duración. (Blanco, 1970, párr. 4)

La mirada de Blanco parece invalidar construcciones similares como las de Godard, los ejercicios estéticos de la nueva ola checa o las claves dialécticas en la obra de Gutiérrez Alea. Pero es que para el crítico, el director ni siquiera se acerca a estas propuestas o las realiza por simple coincidencia: “*La muralla verde* no es un simulacro estructural de la realidad, sino un artificio sin sentido” (Blanco, 1970, párr. 4).

Para León (1970), la narración no sucede “de manera temporalmente lineal y cronológicamente” y “se acude a una combinación de fragmentos temporales estructurados en forma cíclica” para que “los datos sustanciales del drama se vayan componiendo como en una especie de mosaico creativo” (párr. 12). Esto es válido para él, mas el problema es la gratuitidad que responde a un enamoramiento formal, a un abuso del recurso por intereses personales ajenos al espectador, “una reelaboración de experiencias humanas en un orden mental, imponiendo un esquema temporal arbitrario” que “contribuye a aumentar el efecto de que todo en el film es teórico, previsible y súper estudiado”:

En *La muralla verde* el encadenamiento es artificial, mecánico, y no hace sino probar que el realizador no tiene frente a lo filmado la menor flexibilidad o ductilidad. Además, la estructura está llena de reiteraciones inútiles.

[...] El método, en este caso, funciona por una operación de acumulación-repetición. (León, 1970, párr. 12-13)

Sin embargo, la narración fragmentada y los retornos constantes al pasado son rescatados por los críticos de *Godard!* El concepto de memoria es sustancial al relato, pues experimenta “un ir y venir del

presente al pasado y viceversa, lo que se logra gracias a un motivo que permite el pliegue o que sirve de bisagra para la conexión de los dos tiempos” (Pimentel, 2005, párr. 3). De ahí la “asociación de imágenes por contraste”, que es herencia de los mecanismos dialécticos del cine y que articula una particularidad al sentido narrativo:

Lo interesante es que esa devolución de uno a otro tiempo es torrencial, vertiginosa, como parte de un sistema interno del filme, de tal manera que es casi imposible hablar ya de *flashbacks*. A la vez, cada momento está cargado de un sentido particular por la precedencia de su polo contrapuesto. (Pimentel, 2005, párr. 4)

Para los críticos de *Godard!*, la asociación de imágenes no carece de significado sino todo lo contrario: “Desde que la serpiente venenosa muerde a Rómulo, la película se hace angustiante, pero también más densa y sabia —las imágenes empiezan a formularnos más interrogantes, a expresar algo muy fuerte en el silencio—” (Pimentel, 2005, párr. 12).

3.2. Referencias en torno a las construcciones simbólicas

En la película, la selva es el escenario por domesticar y el entorno en el que transcurren las acciones. Es la muralla verde que debe derrumbarse o que protege, de acuerdo con la mirada que se le dé al film. Al narrar la lucha de un individuo por lograr un propósito, el elemento antagónico es la burocracia peruana.

3.2.1. La selva

A pesar de ser el elemento por excelencia, para Blanco (1970) la selva carece de relevancia, significado e importancia. Para el crítico se trata de un universo abstracto, creado desde un punto de vista individual que resulta inasible e inentendible:

La selva no tiene una existencia vital. Y por tanto, no condiciona la existencia de los personajes en ningún sentido. No se produce ningún movimiento de adaptación al nuevo medio. El paso del comfortable departamento de Lima a la cabaña de la selva es un simple cambio turístico; en nada modifica los comportamientos y los sentimientos de los personajes. (Blanco, 1970, párr. 7)

La presencia de este elemento resulta, para el crítico, gratuita e ineficiente. Si una película no cons-

truye dramáticamente el entorno carece de valor comunicativo al no comunicar nada. Para León (1970), la selva motiva los propósitos del personaje: “Los deseos y esfuerzo de Mario están dados por la repetición de planos” y por los “comentarios en *off*” y no aparece “su lucha con la naturaleza ni su trabajo de colonizador” (párr. 18):

De aquí, también, que la presencia de la selva (fotografiada de modo que se asemeja a una escéptica jardinería) sea casi totalmente indiferente en el proceso del film. Lo mismo hubiera dado que la acción se desarrollara en cualquier otro lugar. La selva viene a ser [...] un mero elemento simbólico y decorativo, sin ejercer, realmente, el menor influjo sobre los personajes. (León, 1970, párr. 19)

No obstante, para los críticos de *Godard!* la selva sí es elemento motivador, territorio que se convierte en hogar, razón de ser del conflicto dramático que envuelve a los personajes: “Mario ama esa tierra salvaje en la que ha hecho su hogar, pero lo que se desprende del filme es que él sigue siendo un colono” porque “a pesar de sus esfuerzos, nunca llega a pertenecer del todo”, de tal modo que “cuando Robles presenta el punto de vista de su héroe” muestra “la selva de dos modos: como un mundo idealizado, o como algo de lo que apropiarse bajo el modelo de la producción, de la posesión” (Pimentel, 2005, párr. 8). Esta doble significación está ausente en la interpretación de los críticos de *Hablemos de Cine*.

La selva reclama lo que es suyo y se impone sobre los colonos. Pide un precio y es demasiado alto: la vida de Rómulo. De ahí que el tramo final de la película, “la secuencia más poderosa del filme”, permite entender el proceso de los personajes vulnerados por un entorno ajeno que únicamente en ese momento llega a ser entendido con completa lucidez:

Están más solos que nunca en medio del río, acompañados por indios cuyos rostros hieráticos expresan respeto por el deceso del niño, pero también cierta sabiduría en relación a su hábitat, sabiduría que es parte del paisaje y que pertenece a la misma selva que ahora se convierte, para la pareja, en un lugar inextricable y desconocido, un universo misterioso y quietamente animado. (Pimentel, 2005, párr. 15)

3.2.2. *La burocracia frente al individuo*

La motivación de Mario es dominar el entorno. Para Blanco (1970) este proceso “se reduce a una operación de poda, mostrada en primerísimos planos” y a “*travellings* diversos por las plantaciones” que transmiten “el resto de contenidos propuestos por Robles sobre el proceso colonizador” (párr. 8). Esta sucesión de planos conduce a que *La muralla verde* sea “una película cerebralmente construida, abstracta, aunque no por eso más significativa”, porque “la trivialidad de los conceptos que se ponen en escena no concuerda con la ampulosidad de las formas cinematográficas utilizadas en la película” (párr. 10), así que “a pesar de su cerebralismo, *La muralla verde* es una película carente de significado” (párr. 11). El ataque a la burocracia “está desmesurado por la expresión de imágenes retóricas, desproporcionadas para la situación planteada” e inclusive se exige una militancia de talante político:

Los pasillos resonantes del Ministerio de Colonización (Palacio de Justicia), las escaleras giratorias y los ángulos insólitos se desligan del insignificante motivo que los motiva. La insignificancia del motivo está dada por la falta de conexión entre el entorpecimiento administrativo y la condición del trabajo de Alemán como colono de selva. La realidad peruana y sus desequilibrios no se componen con los cambios administrativos, sino con transformaciones mucho más radicales. (Blanco, 1970, párr. 10)

León (1970) no niega los elementos simbólicos del film e identifica un “sentido” vinculado con “la tónica fatalista del desarrollo de la acción”, pero para él la técnica resulta previsible y carente de sorpresa. Al respecto, aunque es “tan claro el sentido de la muerte del niño”, se recurre al polvo que ocasiona el paso de los autos, “un símbolo más para que no quede duda de nada”, una técnica de “brocha gorda” que culmina en la crítica a la administración pública “que llega al colmo de los diálogos explicativos con los primeros planos de la boca de Montoro” a lo que se suman “los diálogos en *off* sobre las imágenes repetidísimas de los corredores” (párr. 15).

León señala también cierta morosidad en los planteamientos políticos de Robles sobre el funcionamiento burocrático:

La supuesta crítica a la institución política es un desprecio irracional en nada clarificador. Y, pese a todo lo condenable que pueda tener, desde un

punto de vista ideológico, su rechazo irracional de las soluciones colectivas, la película valdría estéticamente si asumiera relativamente la posición exacerbadamente individualista del ánimo. Pero no, el neofascismo maniqueísta que lo lleva a oponer a una especie de superhombre fracasado a un mundo de mediocres se queda en el nivel de la pura caricatura (por ejemplo, el grupo de colonos presentado como un rebaño de carneros). (León, 1970, párr. 19)

Años después, el crítico señaló que la dureza con la que evaluó el film estuvo motivada “por esa defensa un poco a ultranza de los nuevos cines latinoamericanos” frente a la “postura individualista de Robles” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79). Ello identifica a este director como un espíritu libre, ajeno a los agrupamientos y con una condición de *rara avis*.

Para Pimentel, Robles Godoy logra que el espectador reconozca el proceso que el personaje atraviesa durante su lucha contra el entorno y contra la burocracia del Estado:

La oscilación entre el presente y el pasado tiene dos fines. Por un lado, resalta la naturaleza cambiante del estado de las cosas, subraya su precariedad y finitud. Pero, por otro lado, es una expresión de la fractura que configura la interioridad de este limeño establecido en Tingo María. Mario intenta fundarse de nuevo (a sí mismo junto a su recién formada familia) en un mundo diferente, opuesto al de la capital; un mundo virgen, vital, donde pueda sentirse enraizado con la naturaleza a través del trabajo físico propio del colono que siembra, cosecha, cuida el ganado, etc. [...] El ir y venir entre el presente y el pasado habla, más bien, de una lucha personal que amenaza con ser tragada por la memoria, de la dramaticidad de un choque crítico que vive en Mario y que a la vez lo determina: *La muralla verde* trata sobre una nación partida en dos, y él está en medio de ambos pedazos. (Pimentel, 2005, párr. 5)

Para el crítico, Robles Godoy tiene una lectura sobre la realidad peruana de esos años y asume una actitud política al dar cuenta de una problemática sobre la que tiene algo que decir. El autor se identifica con su protagonista y narra contra la corriente: se embarca en una aventura que posiblemente le origine una tragedia personal. El texto clarifica esta idea:

[...] el suyo es el conflicto del hombre que no se encuentra en su propio país, que se la juega por un espacio inexplorado que no le pertenece y que, a su vez, tiene un espíritu secreto que solo podrá escuchar, que solo podrá mirar al final de la aventura. (Pimentel, 2005, párr. 7)

3.3. Referencias sobre la condición autoral de Armando Robles Godoy

Blanco (1970) admira la constancia de Robles para “construir la industria cinematográfica nacional” y señala que “se presenta como un autor integral en el camino de la realización cinematográfica: aporta todos los materiales de la obra y controla todas las etapas de la realización” (párr. 1). No obstante, cuestiona su acercamiento desde lo literario:

Robles aplica los mismos métodos de construcción en la creación literaria y en la creación cinematográfica; pero en lo que en un sistema expresivo tiene validez puede no tenerla en el otro. Y por lo general, no la tiene. Robles se estrella contra estas murallas, o callejones sin salida, como él gusta de llamarlos. Y por este camino se encierra en un solipsismo estéril, que lo aleja de todo contacto con la realidad en que vive. (Blanco, 1970, párr. 1)

Esta actitud de monólogo le impide establecer conversación con el espectador o con el crítico. Blanco (1970) señala que, en *La muralla verde*, “planteada como una película de autor” en la que Robles es “el pequeño dios que gobierna su mundo y decide lo que debe hacerse”, es “utópico” buscar “algún rasgo que pueda acercarnos a la realidad” ya que al utilizar “imágenes despojadas de todo referente objetivo” emplea “imágenes puras, lo que para él quiere decir abstractas” (párr. 3). Abstracción e individualismo aniquilan las capacidades expresivas del cineasta, que de autor únicamente parece tener la autoproclamada condición.

León (1970) reconoce la capacidad autoral de Robles cuando la compara con películas consideradas fallidas en su época: “Frente a productos técnicamente deficientísimos y abominables en todo sentido, *La muralla verde* representa un cine digno, serio y de autor”. Sin embargo, “pese a ser técnicamente limpia [...] es artísticamente casi tan inoperante como *Nemesio* y en el fondo tan equivocada como ella” (párr. 5):

Hay algo saltante en las películas de Robles Godoy [...] y es el afán de construir un estilo que se quiere renovador y vanguardista, y con él un

mundo de autor personal y único. El presuntuoso tono de sus películas no da lugar a dudas sobre esto, aparte, repito, de las continuas declaraciones de autogenialidad del realizador. Sin embargo, ni el estilo es renovador ni constituye un mundo de autor propiamente personal. Tanto *En la selva no hay estrellas* como *La muralla verde*, que se quieren inéditas, están plagadas de clichés, lugares comunes y simplezas estilísticas que sostienen un conjunto de reflexiones sobre el ser humano de un sustrato ideológico esquemático y reaccionario. (León, 1970, párr. 6)

El crítico establece elementos que Robles toma del cine de Orson Welles, pero apunta otros fracasos que en manos de otros realizadores resultarían triunfos:

El nivel de abstracción de las películas de Robles es superficial, no hay diversos niveles o capas expresivas que nos vayan dando el sentido de las cosas. Por el contrario, todo aparece en bloque, sin matices, en trazos gruesos. Sin embargo, la estructura de las películas quiere ser compleja, desbrozando o desentrañando un conjunto de hechos para descubrir el sentido que los anima o las proyecciones que posee. Y esta presunta complejidad se apoya en recursos de estructura y estilo que quieren pasar por sutiles y que son todo lo contrario, no solo por lo notorios y explícitos, sino porque en muchos casos de tan repetidos producen una sensación de insistencia y machaconería agotadoras. (León, 1970, párr. 8)

Aunque las películas de Robles serían herederas de una supuesta modernidad, León (1970) señala: “no sólo no resultan modernas, sino incluso superadas y viejas” y “a veces resultan de una primariedad tal que chocaría hasta en el caso de un estudiante de realización cinematográfica” (párr. 8). De nuevo el problema no es la forma, sino el acercamiento individualista. Por eso León afirma que la obra de Robles “funge de renovación expresiva”, pero no lo es. Inclusive señala que el uso del tiempo se presenta como “posresnaisiana, cosa que a la larga resulta tan pobre y aplicada que cualquier mención a Resnais es, sin más, desproporcionada”. En torno a sus recursos de estilo, compara *La muralla verde* con “el cine del exceso expresivo, de la exuberancia estilística”, pero “a la postre todo es enfático, efectista, reducido a vulgares figuras de estilo. Cualquier parecido, pues, con el cine

de los autores, llamémoslos ‘del exceso’, viene dado por radical oposición” (párr. 9).

Más allá de conformar un corpus autoral, la obra de Robles no tiene valor porque se sitúa “dentro de una concepción tan aristocratizante del arte cinematográfico” y refleja “una ideología (o, más bien, una visión del mundo) tan individualista y, me atrevería a decir, neofascista”, que se ubica “al margen, también en esto, del trabajo en el que están empeñadas las auténticas vanguardias del cine latinoamericano” (León, 1970, párr. 10).

En *Godard!*, la figura de Robles Godoy como autor se perfila en un texto que Pimentel publica en 2010. Ahí señala que, aunque no le gustó *Espejismo* (Robles, 1973) la primera vez que la vio, reconoce “una poética personal y arriesgada, y de una factura técnica irreprochable”:

Nunca debes hacer extensivo el parecer de una película a todo el cine de un autor. [...] Menos aún a una obra tan arriesgada, ambiciosa, e inconforme consigo misma. Y es que Robles quizá sea el cineasta peruano que más haya experimentado con las posibilidades del cine, hasta el final de su carrera [...]. Hablamos de una filmografía que no puede medirse, siempre, con las mismas expectativas, y que no puede ser encasillada de acuerdo a un “sistema” que algunos pretenden advertir para desestimar, de golpe, todos sus títulos. (Pimentel, 2010, párr. 4)

Se reconoce a Robles Godoy como un autor desde su primera película, que muestra una “conjunción de clasicismo, modernidad y calado humano” (Pimentel, 2010, párr. 8):

No solo podemos decir que es el cine “de autor” fundacional en el Perú, ni el de solvencia profesional y técnica más antiguo del país. Más importante, aún: es el que reta con más independencia y ambición artística al espectador, o el más polémico y, a veces, el más hermético. (párr. 9)

Pimentel (2010) señala también que el problema de la postura crítica de 1970 radica en la metodología utilizada:

[...] el acercamiento semiológico —originado en el estructuralismo y el modelo de la lingüística—, en especial el defendido por Christian Metz, Desiderio Blanco y la escuela de *Hablemos de Cine*, es, precisamente, especialmente inútil para abordar el

cine de Armando Robles. (Pimentel, 2010, nota 3) El de Armando Robles fue un cine de la Imagen-tiempo, para usar el concepto de Deleuze: un cine donde las capas del pasado o de la memoria se superponen [...].

Por supuesto, lejos de imitar, Robles buscó su propio camino, su propio lenguaje, en esa comprensión del cine como un arte que podía hacer, del tiempo, una manifestación del pensamiento, materia visible, flujo dramático que confunde lo subjetivo y lo objetivo, el atestado y la fantasía. En esa experiencia del tiempo, en esta historia sin puerto que nos reconcilie con el mundo o con una “verdad”, en este desarraigo netamente moderno —donde lo más difícil es “creer” en la vida— encontramos al aventurero en busca de oro de *En la selva no hay estrellas*, al colono de *La muralla verde* y a la pareja desconcertada que se detiene en su propio reflejo, en el segundo episodio de *Sonata Soledad*. (Pimentel, 2010, párr. 13-14)

4. Conclusión

En 2005, los editores de la revista *Godard!* organizaron un homenaje a Armando Robles Godoy en el Centro Cultural de España, en Lima. El cineasta, de 82 años, señaló: “Hace ya bastante tiempo elaboré una definición de lo que para mí era la crítica y la calificué como la eyaculación precoz de la función intelectual”, refiriéndose “a esa crítica antigua, arcaica” (Cordero, 2020). Las posturas de *Hablemos de Cine* y de *Godard!*, como se aprecia, se sitúan en las antípodas al valorar críticamente *La muralla verde* y la obra de Robles Godoy. Ello es consecuencia del contexto en el que los visionados fueron efectuados, lo que responde también a distintos condicionamientos conceptuales, sustratos ideológicos, métodos de acercamiento y etapas de desarrollo del arte cinematográfico. Las películas, como toda obra de arte, se resignifican en el tiempo y muestran elementos que en un determinado momento no fueron valorados o bien entendidos.

Al respecto, la crítica de la década de 1970 califica de fallida la visión de Robles Godoy y enfatiza su condición individualista, así como su predilección por unas formas cinematográficas carentes de significado. Para Blanco y León, *La muralla verde* no presenta cualidades simbólicas y es un ejercicio vacío, sin rasgo de humanidad, a diferencia de lo que en ese momento podía apreciarse en otras películas que pertenecen a la corriente del nuevo cine latinoamericano, que *Hablemos de Cine* defendía a ultranza, tal como lo hace notar León Frías años después. Este aparente ejercicio ególatra denota una falta de compromiso ideológico en Robles Godoy.

Por el contrario, la visión crítica de inicios del siglo XXI enfatiza en la revelación que ante los ojos del espectador originan los recursos expresivos de Robles Godoy, tanto a nivel sonoro como de montaje, desde las actuaciones hasta los planos utilizados. Todos estos elementos dotan de una gran carga simbólica al film y ponen de manifiesto la condición autoral del cineasta. Los críticos de *Godard!* se animan también a plantear una explicación para entender el aparente error en el que habrían incurrido los críticos de *Hablemos de Cine*: el método empleado, más afín a la lógica baziniana que a los recursos de la imagen-tiempo que Gilles Deleuze identifica con el cine de la modernidad.

Lo valioso del análisis de estos textos críticos cinematográficos es que nos permiten entender contextos, miradas y elementos ideológicos que dan cuenta de una obra de arte en un espacio y tiempo determinados. Como indican Jacques Aumont y Michel Marie (1990), la actividad del crítico radica en informar y ofrecer un juicio de apreciación, a diferencia de lo que sucede con una persona que hace análisis filmico y que debe generar conocimiento. Ese juicio crítico varía con el tiempo, lo que permite que una película siempre pueda redescubrirse y resignificarse, como ha sucedido con *La muralla verde*.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
 Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Ediciones RIALP.
 Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (1970, 24 de julio). Cinecrítica: La muralla verde. *Oiga*, 8(384), 34-36. <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/la-muralla-verde9/>
- Bullita, J. (1965). Ganarás el pan de A. Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 11, 37-42.
- Bustamante, E. (2020). *Armando Robles Godoy: La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Canby, V. (1972, 7 de junio). Screen: The Green Wall. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1972/06/07/archives/screen-the-green-wall.html>
- Cordero, C. (2020, 17 de julio). Homenaje a Armando Robles Godoy y "La muralla verde". *Revista Godard!* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MZ5cOzjExsl>
- Ebert, R. (1972, 30 de junio). The Green Wall. *Chicago Sun-Times*. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-green-wall-1972/>
- Fangacio, J. (2016, 8 de mayo). Armando Robles Godoy: El arte de mirar los ríos. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominal/actualidad/armando-robles-godoy-arte-mirar-rios-395694-noticia/?ref=ecr>
- García, O. (2020, 17 de julio). 50 años de *La muralla verde*: ¿por qué muchos críticos la llaman la mejor película del cine peruano? *Somos*. <https://elcomercio.pe/somos/historias/cine-peruano-50-anos-de-la-muralla-verde-por-que-muchos-criticos-la-llaman-la-mejor-pelicula-del-cine-peruano-armando-robles-godoy-noticia/?ref=ecr>
- Hablemos de Cine*. (1970). El cascarón publicitario de *La muralla verde*. *Hablemos de Cine*, 55-56, 4-5.
- Hablemos de Cine*. (1972). Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, ¿al servicio de quién? *Hablemos de Cine*, 63, 5.
- Lama, L. (1974). Espejismo de Armando Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 66, 13-14.
- León, I. (1970). La muralla verde de Armando Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 53, 41-44.
- León, I. (1971). Pálidos resuellos en el cine peruano. *Hablemos de Cine*, 58, 4-5.
- León, I. (1977). La búsqueda de una voz propia en el cine peruano. *Hablemos de Cine*, 69, 16-19.
- León, I. (1984). ¿Predicando en el desierto? *Hablemos de Cine*, 77, 17-21.
- León, I. (2009, 15 de marzo). Armando Robles Godoy y *Hablemos de Cine* [Blog]. Páginas del Diario de Satán, blog de cine. <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/03/1-armando-robles-godoy-y-hablemos-de.html>
- León, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- León, I. y De Cárdenas, F., Eds. (2017). *Hablemos de Cine (Antología). Volumen 1*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pimentel, S. (2005). La quietud del pionero. La muralla verde, de Armando Robles Godoy. [Blog]. La cinefilia no es patriota. Dedicado al cine peruano que aún no existe. <http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2010/06/la-quietud-del-pionero-la-muralla-verde.html>
- Pimentel, S. (2008) *Imagen y mundo. Ensayos sobre cine moderno*. Ediciones El Nosedal.
- Pimentel, S. (2010). Armando Robles Godoy: Nuestro clásico más moderno. *Godard!*, 25, 20-21. <http://revistagodard.blogspot.com/2010/10/armando-robles-godoy-nuestro-clasico.html>
- Planes, J. (2014). *El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos*- [Tesis para optar el grado de Doctor en Comunicación]. Universidad Católica de Murcia, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. <http://hdl.handle.net/10952/1058>
- Rocha, G. (2004). *Del hambre al sueño: Obra, política y pensamiento*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini.
- Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y Comunicación Social*, 21(1), 221-239. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2016.v21.n1.52693