



Armando Robles Godoy y los inicios de la crítica cinematográfica moderna en el Perú¹



Emilio Bustamante

Armando Robles Godoy (1923-2010) es una personalidad destacada en la historia del cine peruano. Dirigió seis largometrajes y numerosos cortos², participó en la elaboración de dos leyes de promoción cinematográfica (una de ellas aún vigente), y ejerció durante cuarenta años la docencia en una academia que fundó en 1965, además de ser autor de novelas y cuentos, y un polemista habitual sobre temas de cine, cultura y sexo en los medios de comunicación. Menos conocida que sus

Armando Robles Godoy et les débuts de la critique cinématographique moderne au Pérou¹

Armando Robles Godoy (1923-2010) est une personnalité distinguée dans l'histoire du cinéma péruvien. Il a dirigé six longs-métrages et de nombreux courts-métrages², il a participé à l'élaboration de deux lois de promotion cinématographique (l'une d'elles est toujours en vigueur), et a exercé durant quarante ans l'enseignement dans une académie qu'il a fondée en 1965, en plus d'être auteur de romans et de nouvelles, et grand polémiste au



Les Amants (1958) de Louis Malle

facetas de realizador, legislador, docente, escritor y polemista, es la de crítico de cine. Aunque años después renegara parcialmente de ese oficio, Robles Godoy ejerció la crítica en el diario *La Prensa* entre 1961 y 1963, llegando incluso a tener una columna diaria donde perfiló lo que sería su quehacer en el cine peruano en años posteriores³.

Armando Robles Godoy nació en Nueva York. Era hijo del músico peruano Daniel Alomía Robles, famoso por su composición *El cóndor pasa*. Estudió los primeros años de Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima, y luego emigró en 1947 a Tingo María, en la selva amazónica, en calidad de colono. En 1957 regresó a Lima, y en 1958 se integró al diario *La Prensa* como periodista. En 1961 empezó a publicar críticas y artículos sobre cine en ese diario y en su suplemento dominical, *7 días del Perú y del mundo*. A partir de julio de 1962, se hizo cargo de la sección de Cultura, Espectáculos y Sociales, y escribió –hasta agosto de 1963– una columna donde incluía crítica y noticias nacionales e internacionales sobre cine. Después de esa fecha se dedicó a un proyecto del diario denominado *Reportaje al Perú* que le demandaba viajar por todo el país haciendo registros fotográficos. En 1964 dejó *La Prensa* y empezó a preparar su primer largo, *Ganarás el pan*, que estrenó en 1965.

sujet du cinéma, de la culture et du sexe dans les moyens de communication. Les facettes de sa personnalité de réalisateur, législateur, enseignant, écrivain et polémiste sont plus connues que celle de critique de cinéma. Quoique des années après il ait partiellement renié ce métier, Robles Godoy a exercé la critique dans le journal *La Prensa* entre 1961 et 1963, parvenant même à avoir une colonne quotidienne où il a donné un aperçu de ce que serait son activité dans le cinéma péruvien les années suivantes³.

Armando Robles Godoy est né à New York. Il était fils du musicien péruvien Daniel Alomía Robles, célèbre grâce à la composition d'*El cóndor pasa*. Il a étudié les premières années de Lettres à l'Université Nationale Mayor de San Marcos à Lima, puis il a émigré en 1947 à Tingo María, dans la forêt amazonienne, comme colon. En 1957 il est retourné à Lima et en 1958 il est entré comme journaliste à *La Prensa*. En 1961 il a commencé à publier des critiques et des articles sur le cinéma dans ce journal et dans son supplément dominical, *7 días del Perú y del mundo*. À partir de juillet 1962, il s'est chargé de la section Culture, Spectacles et Société, et a écrit, jusqu'en août 1963, une colonne où il incluait des critiques et des



Hiroshima mon amour (1959) d'Alain Resnais

Los textos que Robles Godoy publicó en *La Prensa* y *7 días del Perú y del mundo* marcan en el Perú un tránsito de la crítica de cine periodística centrada en los temas y argumentos de los filmes, a una nueva crítica, más reflexiva, que pone énfasis en el lenguaje y la estética. Revelan, además, a un crítico que procura educar la mirada de sus lectores en la apreciación de un cine que considera artístico y moderno, opuesto a un cine industrial que juzga falso, anticuado o de mero entretenimiento.

LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN EL PERÚ

La crítica cinematográfica que se ha ejercido en el Perú ha sido mayoritariamente una crítica práctica, no académica, publicada en diarios y revistas. La evolución histórica de la crítica cinematográfica en el Perú ha comprendido tres etapas: fundación, crítica periodística e institucionalización.

La primera abarca las primeras décadas del siglo XX, en las que se pasa de las reseñas promocionales de películas a los artículos crítico-impresionistas en los que se reconoce al cine como un arte y no solo como negocio del espectáculo; en esta etapa destacan claramente los textos de María Wiese en la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui.

La segunda etapa se cuenta desde la década de 1930 hasta los primeros años de 1960, en las que la crítica de cine ocupa un espacio que va haciéndose permanente en los principales diarios, mezclada con noticias y comentarios sobre la farándula cinematográfica, en particular, la de Hollywood. Estos espacios son firmados en su mayoría con seudónimos, y encargados indistintamente a los redactores de planta. La crítica durante casi toda esta segunda etapa siguió siendo impresionista, muy breve y, en la mayoría de los casos, ligera (León Frías 2014, pp. 116-122). Hacia el final de este período se consolidan algunos de los críticos-periodistas (como Alfonso Delboy y Mario Castro Arenas, ambos de *La Prensa*), y aparecen nuevos, con mayor solidez conceptual, como Alfonso La Torre en *La Crónica*, y Armando Robles Godoy en *La Prensa*.

nouvelles sur le cinéma national et international. Après cette date, il s'est consacré à un projet du journal nommé *Reportage au Pérou*, ce qui lui a valu de voyager à travers tout le pays en faisant des photos. En 1964 il a quitté *La Prensa* et a commencé à préparer son premier long-métrage, *Ganarás el pan*, sorti en 1965.

Les textes que Robles Godoy a publiés dans *La Prensa* et *7 días del Perú y del mundo* marquent, pour le Pérou, le passage d'une critique de cinéma journalistique centrée sur les sujets traités par les films et leurs arguments à une nouvelle critique, plus réfléchie, qui met l'accent sur le langage et l'esthétique. Ils révèlent, de plus, un critique qui tente d'éduquer le regard de ses lecteurs pour l'appréciation d'un cinéma qu'il estime artistique et moderne, en contraste avec un cinéma industriel qu'il considère comme faux, vieillot ou de pur divertissement.

LA CRITIQUE CINEMATOGRAFIQUE AU PÉROU

La critique cinématographique exercée au Pérou a été le plus souvent une critique pratique, non académique, publiée dans des journaux et revues. L'évolution historique de la critique cinématographique au Pérou est passée par trois étapes : la fondation, la critique journalistique et l'institutionnalisation.

La première englobe les premières décennies du XX^e siècle, au cours desquelles on passe de la notule promotionnelle des films aux articles critiques impressionnistes dans lesquels on reconnaît le cinéma en tant qu'art et non pas seulement en tant que spectacle commercial ; de cette étape, il faut clairement retenir les textes de María Wiese, de la revue *Amauta*, dirigée par José Carlos Mariátegui.

La deuxième étape s'observe depuis les années 1930 jusqu'au début des années 1960, durant lesquelles la critique de cinéma occupe un espace qui peu à peu devient constant dans les principaux journaux, qui la mêlent aux nouvelles et commentaires sur la jet set cinématographique, en particulier celle d'Hollywood. Ces espaces sont très souvent signés sous pseudonymes et tout rédacteur de journal peut s'en retrouver chargé. La critique au cours de la presque totalité de cette seconde étape était toujours impressionniste, très brève, et dans la majeure partie des cas, légère (León Frías 2014, p. 116-122). Vers la fin de cette période, quelques-uns des journalistes critiques (tels qu'Alfonso Delboy et Mario Castro Arenas, tous deux de *La Prensa*) se confirment, et de nouveaux apparaissent, plus solides conceptuellement, tels qu'Alfonso La Torre dans *La Crónica* et Armando Robles Godoy dans *La Prensa*.

La troisième étape commence avec eux et s'étend jusqu'au début du nouveau siècle, où la critique possède déjà des sections et des rédacteurs fixes dans les principaux journaux et dans leurs suppléments, tout comme



Hiroshima mon amour (1959) d'Alain Resnais

La tercera etapa comienza con ellos y se extiende hasta el inicio del nuevo siglo, cuando la crítica tiene ya secciones y redactores fijos en los principales diarios y sus suplementos, así como en los semanarios más importantes. Es en esta etapa que aparece también la primera revista especializada, *Hablemos de Cine* (en 1965), cuyos redactores pasarían poco tiempo después a ocupar los puestos de los antiguos críticos en los principales diarios y revistas de Lima ⁴.

LOS ARTÍCULOS DE ARMANDO ROBLES GODOY EN LA PRENSA Y 7 DÍAS DEL PERÚ Y DEL MUNDO

El inicio de la transición de la segunda etapa a la tercera (de la crítica periodística superficial, centrada en el contenido temático del filme, a una crítica moderna con énfasis en las estructuras narrativas, el lenguaje cinematográfico y la puesta en escena), puede detectarse en los artículos de Robles Godoy publicados entre 1961 y 1963, donde además se manifiesta una marcada preferencia por el llamado cine de la modernidad en desmedro del cine clásico de Hollywood ⁵.

Con motivo del León de Oro ganado por *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), Armando Robles Godoy escribió en *7 días del Perú y del mundo*: "Cada triunfo de Resnais es un golpe para la crítica conservadora"; y recordó: "Está fresco todavía el recuerdo del estreno en Lima

dans les hebdomadaires les plus importants. C'est durant cette étape qu'apparaît aussi la première revue spécialisée, *Hablemos de cine* (en 1965), dont les rédacteurs occuperont peu après les postes des anciens critiques dans les principaux journaux et magazines de Lima ⁴.

LES ARTICLES D'ARMANDO ROBLES GODOY DANS LA PRENSA ET 7 DÍAS DEL PERÚ Y DEL MUNDO

On peut discerner le début de la transition de la deuxième à la troisième étape (de la critique journalistique superficielle, centrée sur le contenu thématique du film, à une critique moderne insistant sur les structures narratives, le langage cinématographique et la mise en scène) dans les articles de Robles Godoy publiés entre 1961 et 1963, où en plus se manifeste une préférence marquée pour ce qu'on a appelé le cinéma de la modernité en contraste avec le cinéma classique hollywoodien ⁵.

À l'occasion du Lion d'Or gagné par *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Armando Robles Godoy a écrit dans *7 días del Perú y del mundo*: "Chaque triomphe de Resnais est un coup porté à la critique conservatrice"; et il s'est rappelé que: "Le souvenir est encore frais de la sortie à Lima d'*Hiroshima mon amour*, le film précédent

de *Hiroshima mon amour*, el anterior film de Resnais. Lo atacaron todo, y solo alabaron, por un condescendiente sentimiento de piedad, la plasticidad de ciertas escenas, o la habilidad del montaje, o la magnífica labor de Emmanuelle Riva. Sólo un crítico alabó y defendió la cinta.” (5 de noviembre de 1961)

Robles destacaba en ese artículo la importancia de la crítica en cuanto podía orientar a los espectadores a apreciar el cine como arte, pero lamentaba que la crítica mal informada convirtiera a cineastas “como Alain Resnais, que son los pioneros en la búsqueda de los métodos propios de expresión para este nuevo arte”, en piedra de escándalo y “cabeza de turco para recibir todos sus golpes”.

El artículo de Armando Robles Godoy en defensa de Resnais es uno de los once textos que publica, entre junio de 1961 y abril de 1962, sobre temas cinematográficos en *7 días del Perú y del mundo*. Se trata de textos relativamente extensos ilustrados con fotografías. El primero de estos artículos, titulado “La batalla del buen cine”, es una especie de manifiesto por el activismo cinematográfico que, en cierto modo, ejercerá a través de su columna diaria a partir de abril de 1962. Esta columna aparece bajo el rubro “Crítica” dentro de la “Sección Cine”, y a partir de julio del mismo año cambia de nombre a “Cine Comentarios” e incluye, además de artículos de crítica, breves noticias sobre el espectáculo cinematográfico, apuntes didácticos e información sobre la actividad cultural cinematográfica en Lima. Robles Godoy estará a cargo de la sección hasta el 17 de agosto de 1963, y publicará allí más de 300 textos cortos que, sumados a sus artículos aparecidos en *7 Días del Perú y del Mundo*, ofrecen una visión muy coherente sobre el cine como arte y lenguaje en años de ocaso del clasicismo y el ascenso de la modernidad cinematográfica.

En el artículo “Cine. Una sombra y una luz” (*7 días del Perú y del mundo*, 13 de agosto de 1961), Robles Godoy establece su posición frente al cine en general y al de la época en que escribe en particular, y esboza su poética cinematográfica. Considera al cine un arte que comunica al espectador, “mediante formas, movimientos y sonidos” ciertas relaciones y verdades que le llegan “directamente a un nivel más profundo que el meramente intelectual”. Lamenta que al incorporarse el sonido al cine no se siguiera la senda propuesta por Eisenstein en *Romanza sentimental* (*Romance Sentimentale*, 1930) sino la de las películas habladas norteamericanas, y que el cine fuera concebido por la industria como mero entretenimiento donde prima el argumento, el tema y la moraleja. Reconoce, sin embargo que, aún dentro de la industria, “apareció una generación de directores geniales, que unas veces haciendo concesiones y otras no, colocaron al cine un poco más cerca de su nivel”, pero considera que el cine debe liberarse de la esclavitud al argumento, aunque no demanda necesariamente prescindir de este. Cita las películas italianas argumentales *La dolce vita* (1960) de Fellini, *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Visconti, *Dos mujeres* (*La ciociara*, 1960) de De Sica, *La aventura* (*L'Avventura*, 1960) de Antonioni y *El general della Rovere* (*Il generale Della Rovere*, 1959) de Rossellini, como

de Resnais. Il a été attaqué dans son intégralité et n'a été félicité, par un condescendant sentiment de pitié, que pour la plasticité de certaines scènes ou de l'habileté du montage, ou pour le travail superbe d'Emmanuelle Riva. Il n'y a eu qu'un seul critique pour le défendre et en faire les louanges.” (5 novembre 1961)

Robles mettait l'accent, dans cet article, sur le fait important que la critique a le pouvoir d'orienter les spectateurs vers une approche du cinéma en tant qu'art, mais il se plaignait de ce que la critique mal informée transforme des cinéastes “tels qu'Alain Resnais qui sont les pionniers dans la recherche de méthodes spécifiques d'expression pour ce nouvel art” en motif de scandale et en “tête de Turc qui reçoit tous les coups”.

L'article d'Armando Robles Godoy qui prend la défense de Resnais est l'un des onze textes qu'il publie, entre juin 1961 et avril 1962, sur des thèmes cinématographiques dans *7 días del Perú y del mundo*. Il s'agit de textes relativement longs illustrés de photographies. Le premier de ces articles, intitulé “La bataille du bon cinéma”, est une sorte de manifeste en faveur de l'activisme cinématographique qu'il exercera, d'une certaine façon, à travers sa colonne quotidienne à partir de 1962. Cette colonne est publiée dans la sous-section “Critique” de la “Section cinéma”, qui change de nom à partir de juillet de la même année, désormais “Cinéma commentaires”. Elle comprend, en plus des articles critiques, des brèves sur le spectacle cinématographique, des notes didactiques et de l'information sur l'activité culturelle cinématographique à Lima. Robles Godoy restera en charge de la section jusqu'au 17 août 1963, et il y publiera plus de 300 textes courts qui, ajoutés à ses articles publiés dans *7 días del Perú y del mundo*, offrent une vision très cohérente sur le cinéma en tant qu'art et langage dans les années du déclin du classicisme et la montée de la modernité cinématographique.

Dans l'article “Cinéma, une ombre et une lumière” (*7 días del Perú y del mundo*, 13 août 1961), Robles Godoy établit sa position face au cinéma en général et à celui de l'époque à laquelle il écrit en particulier, et il ébauche sa poétique cinématographique. Il considère le cinéma comme un art qui communique au spectateur, “au moyen de formes, de mouvements et de sons”, certains rapports et certaines vérités qui lui parviennent “directement à un niveau plus profond que ce qui est simplement intellectuel”. Il regrette qu'en incorporant le son, le cinéma ne suive pas le chemin indiqué par Eisenstein dans *Romanza sentimentale* (1930), lui préférant celui du cinéma parlant nord-américain, et que le cinéma soit conçu par l'industrie comme une simple distraction où ce qui importe le plus c'est l'argument, le sujet et la morale. Il reconnaît cependant, que même dans l'industrie, “est née une génération de cinéastes géniaux qui, en faisant parfois des concessions mais parfois sans en faire, ont placé le



El ángel exterminador (*L'Ange exterminateur*, 1963) de Luis Buñuel

ejemplos de narraciones cuya “grandiosidad monumental de la expresión y el logro cinematográfico, va pareja con el tema”. Indica que con estos filmes parecía que el cine llegaba a su máximo nivel expresivo, pero entonces emergió la Nueva Ola francesa con películas como *Los amantes* (*Les Amants*, 1958) de Malle, *Hiroshima mon amour* de Resnais, y *Horas candentes* (*À bout de souffle*, 1960) de Godard que no son ya una culminación sino el comienzo de un arte que, liberado de la obligación de contar una historia, “pueda transmitir a los espectadores, con más fuerza que la misma realidad, el sentimiento del amor, sin una palabra, sin un estruendo, sin una razón. Solo con dos o tres planos, una sombra y una luz.”

En las críticas de su columna diaria, Robles Godoy manifiesta, además, un claro rechazo a un cine industrial que limite la creatividad de los directores. Reconoce el talento de John Ford, pero indica que su filmografía comprende grandes filmes y también películas mediocres. Admira el cine más independiente de Buñuel: su etapa surrealista y filmes como *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), y *El ángel exterminador* (1962), pero repudia casi toda su etapa mexicana. Considera que Hitchcock “ha hecho cosas muy buenas”, pero afirma que no es de ninguna manera un genio, y opina que *En manos del destino* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) es “muy mala”. En particular, manifiesta profunda antipatía hacia Vincente Minnelli, a quien considera uno de los peores directores del mundo, “no porque no los haya más malos” sino “por lo pretencioso de sus producciones”; las películas de Minnelli son, para él, ejemplos de un cine “que felizmente ya está en decadencia, y que constituyó durante muchos años, la base de la sólida economía hollywoodense”. No oculta, sin embargo, su admiración por algunos cineastas norteamericanos que trabajan dentro de la industria, como Frank Capra, de quien afirma que es dueño de

cinéma plus près de son vrai niveau”, mais considère que le cinéma doit se libérer de l'esclavage de l'argument, bien qu'il ne demande pas non plus de s'en passer. Il cite les films italiens à argument *La Dolce vita* (1960) de Fellini, *Rocco et ses frères* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Visconti, *La Paysanne aux pieds nus* (*La Ciociara*, 1960) de De Sica, *L'Avventura* (1960) d'Antonioni et *Le Général della Rovere* (*Il Generale Della Rovere*, 1959) de Rossellini, en exemples de narrations dans lesquelles la “grandeur monumentale de l'expression et la réussite cinématographique vont de pair avec le sujet”. Il indique qu'avec ces films il semblait que le cinéma parvenait à son niveau d'expression maximal, mais c'est alors qu'a surgi la Nouvelle Vague française avec des films comme *Les Amants* (1958) de Malle, *Hiroshima mon amour* de Resnais et *À bout de souffle* (1960) de Godard, qui ne sont plus un aboutissement mais le début d'un art qui, libéré de l'obligation de raconter une histoire, “puisse transmettre aux spectateurs avec plus de force que la réalité elle-même, le sentiment de l'amour, sans un mot, sans un fracas, sans une raison. Juste avec deux ou trois plans, une ombre et une lumière.”

Dans les critiques de sa colonne quotidienne, Robles Godoy manifieste, de plus, un rejet clair du cinéma industriel qui limite la créativité des cinéastes. Il reconnaît le talent de John Ford mais signale que sa filmographie, qui comprend de grands films, possède aussi des œuvres médiocres. Il admire le cinéma plus indépendant de Buñuel : son étape surrealiste et des films tels que *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), et *L'Ange exterminateur* (*El ángel exterminador* 1962) ; mais il répudie presque toute son étape mexicaine. Il considère qu'Hitchcock “a



La infancia de Iván (1962) d'Andréi Tarkovski

“un gran estilo”, y Anthony Mann (sobre “el movimiento de masas” en *El Cid*, 1961, dice que “revolucionó la matemática cinematográfica, un tanto fría, de Eisenstein”).

Pese a que también elogia a directores norteamericanos jóvenes como Stanley Kubrick, John Cassavetes, John Frankenheimer y Arthur Penn, es evidente la preferencia de Robles Godoy, en general, por el cine europeo sobre el norteamericano. Elogia a *Experiment in terror* (1962) de Blake Edwards porque “el film no parece norteamericano”. Considera que hay una “técnica cinematográfica” anticuada que se manifiesta especialmente en las películas de Hollywood y en cierto “cine podrido” francés, y una “técnica” moderna que se aprecia en filmes italianos (especialmente los de Antonioni) y franceses de la Nouvelle Vague. Además de los ya citados Malle y Godard, hace críticas favorables a las películas de Jean-Pierre Mocky y Philippe de Broca. De Truffaut dice, con motivo de *Una mujer para dos* (*Jules et Jim*, 1962), que es “un narrador genial”, pero el cineasta francés más mencionado en sus textos es Alain Resnais. Manifiesta también simpatía por el cine británico, mucho menos pretencioso que el norteamericano, en su opinión, con personajes más semejantes a los seres humanos reales. Además de Eisenstein, elogia a algunos directores soviéticos como Kalatozov (a propósito de *La carta que no se envió* –*Neotpravlennoye pismo*, 1959– dice que es “casi un himno a la belleza”) y, especialmente, a Andrei Tarkovski, de cuya cinta *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, 1962) afirma que se trata de una “extraordinaria muestra del mejor cine moderno y una de las películas más bellas que jamás hayamos visto”.

No obstante su antipatía por el cine industrial y de género, es condescendiente con algunas producciones que buscan entretener sin pretensiones y con un acertado ritmo; pero considera que no aportan nada nuevo al arte cinematográfico. Asimismo, es tolerante con lo que llama “teatro filmado” (adaptaciones “correctas” pero poco creativas de obras teatrales), y con algunos viejos directores franceses, como Marc Allégret, Jean Delannoy y Julien Divivier, porque han intentado modernizarse. Por el viejo vanguardista René Clair manifiesta su admiración, lo mismo que por los representantes de la comedia muda, como Harold Lloyd.

fait de très bonnes choses”, mais il affirme qu’il n’est pas du tout un génie et pense que *L’Homme qui en savait trop* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) est “très mauvais”. Il manifeste une antipathie toute spéciale pour Vicente Minnelli qu’il considère comme l’un des pires cinéastes du monde, “non qu’il n’y en ait de pires” mais “parce que ses productions sont prétentieuses”. Les films de Minnelli sont pour lui des exemples d’un cinéma “qui heureusement est à présent en décadence, et qui a constitué pendant de nombreuses années la base de la solide économie hollywoodienne”. Il ne cache pas, cependant, son admiration pour certains cinéastes nord-américains qui travaillent dans l’industrie, tels que Frank Capra, dont il dit qu’il possède un “grand style”, et Anthony Mann (sur “le mouvement de foule” dans *Le Cid* (*El Cid*, 1961), il dit “qu’il révolutionne la mathématique cinématographique, un peu froide, d’Eisenstein”).

Malgré le fait qu’il fait aussi l’éloge de jeunes réalisateurs nord-américains tels que Stanley Kubrick, John Cassavetes, John Frankenheimer et Arthur Penn, il est évident que la préférence de Robles Godoy va en général vers le cinéma européen et non pas vers le nord-américain. Il fait l’éloge d’*Allô, brigade spéciale* (*Experiment in terror*, 1962) de Blake Edwards parce que “ce film ne semble pas nord-américain”. Il considère qu’il existe une “technique cinématographique” vieillotte qui est particulièrement manifeste dans les films d’Hollywood et dans un certain “cinéma pourri” français, et une “technique” moderne que l’on peut apprécier dans les films italiens (en particulier ceux d’Antonioni) et français de la Nouvelle Vague. En plus des auteurs cités plus haut, Malle et Godard, il fait des critiques favorables aux films de Jean-Pierre Mocky et Philippe de Broca. De Truffaut il dit, au sujet de *Jules et Jim* (1962) qu’il est un “narrateur génial”, mais le cinéaste français le plus mentionné dans ses textes est Alain Resnais. Il exprime aussi de la sympathie pour le cinéma britannique, bien moins prétentieux que le cinéma nord-américain, selon lui, avec des personnages assez proches des gens réels. En plus d’Eisenstein, il fait l’éloge de certains cinéastes soviétiques tels que Kalatozov (au sujet de *La Lettre inachevée* (*Neotpravlennoye pismo*, 1959), il dit que c’est là “presque un hymne à la beauté”) et spécialement Andrei Tarkovski, dont il considère le film *L’Enfance d’Ivan* (*Ivánovo detstvo*, 1962) comme un “extraordinaire exemple du meilleur cinéma moderne et un des plus beaux films que nous ayons jamais vus”.

Malgré son antipathie pour le cinéma industriel et de genre, il est condescendant avec certaines productions qui cherchent sans prétention à divertir sur un rythme approprié. Mais il considère qu’ils n’apportent rien à l’art cinématographique. De la même façon, il est tolérant avec ce qu’il appelle le “théâtre filmé” (des adaptations “correctes” mais peu créatives d’œuvres théâtrales), et avec certains vieux réalisateurs français comme Marc



Ingrid Bergman

En líneas generales, Robles Godoy distingue tres grandes tipos de películas: las que son realmente artísticas, las que constituyen mero entretenimiento y pueden estar bien o mal realizadas, y las que pretenden pasar por artísticas cuando sus objetivos son meramente comerciales; estas últimas son las que considera verdaderamente despreciables.

Presta especial atención a las actuaciones. Muestra preferencia por actores europeos y también por norteamericanos formados o influenciados por el método de Actors Studio. Tiene opiniones muy favorables sobre Charles Laughton, Ingrid Bergman, Helen Hayes, Alberto Sordi, Rod Steiger, Peter Sellers, Karl Malden, Annie Girardot, Pietro Germi, Lee Remick, Jack Lemmon, Geraldine Page, Tony Randall y Claudia Cardinale. En cambio, es muy severo con Yul Brinner, Alan Ladd, Jacques Charrier, y Warren Beatty, a quien detesta como actor.

Destaca la importancia adquirida en los últimos años por el festival de Cannes, y avizora una nueva etapa en el cine latinoamericano a partir del filme brasileño *El pagador de promesas* (*O pagador de promessas*, 1962) de Anselmo Duarte, presentado en ese festival. Sobre el cine argentino dice que vive un renacimiento (o, mejor aún, un verdadero nacimiento) con la obra de Leopoldo Torre Nilsson.

Asimismo, reconoce el valor cinematográfico de ciertas películas que llamaron la atención por los temas entonces considerados audaces que trataban, como *Something Wild* (1961) de Jack Garfein, con la actriz Carroll Baker, sobre la violación y la misoginia, y *Los vulnerables* (*Victim*, 1961) de Basil Dearden, con Dirk Bogarde, sobre la homosexualidad.

En todos sus textos, Robles Godoy emplea un lenguaje sencillo, orientado hacia un público masivo, y no le falta humor y acidez. Sobre *Pecado de lujuria* (título que se le dio en el Perú a *Le pavé de Paris*, 1961) de Henri Decoin comenta: “El verdadero

Allégret, Jean Delannoy et Julien Duvivier, parce qu’ils ont tenté de se moderniser. Il montre de l’admiration pour le vieil avant-gardiste René Clair ainsi que pour les représentants de la comédie muette tels qu’Harold Lloyd.

En lignes générales, Robles Godoy distingue trois grands types de films : ceux qui sont artistiques, ceux qui sont un simple divertissement et peuvent être bien ou mal réalisés et ceux qui prétendent passer pour artistiques alors qu’ils n’ont que des objectifs commerciaux ; ce sont ces derniers qu’il considère comme tout à fait méprisables.

Il prête une attention particulière au jeu d’acteurs. Il montre une préférence pour les acteurs européens et aussi pour des Nord-américains formés ou influencés par la méthode de l’Actors Studio. Il a des opinions favorables envers Charles Laughton, Ingrid Bergman, Helen Hayes, Alberto Sordi, Rod Steiger, Peter Sellers, Karl Malden, Annie Girardot, Pietro Germi, Lee Remick, Jack Lemmon, Geraldine Page, Tony Randall et Claudia Cardinale. En revanche, il est sévère avec Yul Brinner, Alan Ladd, Jacques Charrier et Warren Beatty, qu’il déteste en tant qu’acteur.

Il met l’accent sur l’importance acquise les dernières années par le festival de Cannes, et aperçoit une nouvelle étape pour le cinéma latino-américain à partir du film brésilien *La Parole donnée* (*O pagador de promessas*, 1962) d’Anselmo Duarte, présenté à ce festival. Du cinéma argentin il dit qu’il vit une renaissance (ou mieux encore, une vraie naissance) avec l’œuvre de Leopoldo Torre Nilsson.

De la même façon il reconnaît la valeur cinématographique de certains films qui ont éveillé l’intérêt par les sujets dont ils traitent, considérés comme audacieux, tels qu’*Au Bout de la nuit* (*Something Wild*, 1961) de Jack Garfein, avec l’actrice Carroll Baker, sur le viol et la

'pecado de lujuria' lo cometen quienes van a ver esta película, pero la penitencia que significa verla completa redime a cualquiera". Sobre *El poder y la pasión* (*Diamond Head*, 1963) de Guy Green, dice: "Dirección, guion, desempeño de los actores y argumento, todo es parejo, que uno se queda en el asiento esperando determinar qué es peor", y añade: "El argumento es tonto, pero los personajes lo son un poco más. Esto conduce a que el desarrollo sea lógico."

Además de sus textos críticos, Robles Godoy publicó noticias sobre las actividades de la Asociación Cultural Cinematográfica (de la que formaba parte), que incluían exhibición de películas, cine-foros y la iniciativa de la creación de una cinemateca. En ocasiones informó sobre la realización de un documental suyo (*España en Lima*) auspiciado por la mencionada Asociación. Dio razón, también, de cursos de formación en cinematografía dictados por personas vinculadas a los cineclubes que entonces funcionaban en Lima, en especial el cine club de la Universidad Católica. Dedicó, asimismo, varios textos en contra de la censura, y planteó la necesidad de una ley de promoción cinematográfica.

Otro de los aspectos que aborda es la educación en el lenguaje cinematográfico, necesaria para que los aficionados aprendan a reconocer el buen cine que el crítico promueve, e inclusive arriesgarse a hacer a sus propias películas. En el mes de octubre y parte del mes de noviembre de 1962, Robles Godoy publica notas didácticas sobre material básico de filmación para aficionados, y lenguaje cinematográfico (planos, ángulos de toma, movimientos de cámara y montaje). En una de sus últimas notas, fechada el 14 de agosto de 1963, exclama: "Es necesario hacer cine, como sea, de 8 milímetros, de 16 milímetros, mudo, hablado, en blanco y negro o en colores". Un año después estaba rodando su primer largometraje.

CONCLUSIÓN

Armando Robles Godoy cumplió un papel clave en la crítica de cine en el Perú al reorientarla hacia la apreciación del cine como arte y resaltar la importancia de un cine nuevo, alternativo al cine clásico industrial. Además, hizo de su columna del diario *La Prensa* un espacio didáctico y de activismo cinematográfico que prefiguró su labor como docente y realizador. ■

NOTAS

- Este artículo es producto de una investigación realizada por el autor con el apoyo del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.
- Los largometrajes son: *Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1967, Medalla de Oro, Festival Internacional de Cine de Moscú), *La muralla verde* (1970, Hugo de Oro, Festival de Chicago), *Espejismo* (1972, Hugo de Oro, Festival de Chicago), *Sonata Soledad* (1987) e *Imposible amor* (2002).
- En 1981, Robles Godoy declaró: "Siempre tuve un concepto lamentable de la crítica, incluso de la mía" (Krateil Fuentes 1981, p. 135); entonces -y más adelante- calificó a la crítica como "la eyaculación prematura de la función intelectual" (Krateil Fuentes 1981, p. 138; Carbone 1993, p. 171). No obstante, también reconoció que la crítica era "un instrumento pedagógico muy necesario" (Krateil Fuentes 1981, p. 138) y que su ejercicio, para él, "fue una entrada interesante para ver el cine en otra forma" (Carbone 1993, p. 171).
- La importancia de *Hablemos de Cine* en la institucionalización de la crítica en el Perú confirma lo indicado por Bordwell (1995, p. 40), quien señala que el paso hacia la constitución de una institución crítica se da cuando aparecen las

misogynie, et *La Victime* (*Victim* 1961) de Basil Dearden, avec Dirk Bogarde, au sujet de l'homosexualité.

Dans ses textes, Robles Godoy emploie un langage simple, qui s'adresse à un public de masse, et ne manque ni d'humour ni de mordant. Au sujet du *Pavé de Paris*, (1961) d'Henri Decoin, il commente : "Ceux qui vont voir ce film commettent le vrai péché de luxure, mais le voir jusqu'au bout est une pénitence qui garantit la rédemption à tout un chacun". Au sujet du *Le Seigneur d'Hawaï* (*Diamond Head*, 1963) de Guy Green, il dit : "Réalisation, scénario, jeu d'acteurs et argument, tout est égal, au point qu'on reste rivé à son siège jusqu'à déterminer ce qui est le pire", et il ajoute : "L'argument est bête, mais les personnages le sont encore un peu plus. Ce qui donne un développement dans la même logique."

En plus de ses textes critiques, Robles Godoy a publié des informations sur les activités de l'Association Culturelle Cinématographique (dont il faisait partie), qui comprenaient la projection de films, des forums-cinéma et l'initiative de la création d'une cinémathèque. Il lui est arrivé d'informer de la réalisation d'un de ses documentaires (*España en Lima*) fait sous l'égide de ladite association. Il a aussi publié les cours de formation en cinématographie donnés par des personnes liées aux ciné-clubs qui fonctionnaient alors à Lima, en particulier le cné-club de l'Université catholique. Il a aussi consacré plusieurs textes à lutter contre la censure et a établi le besoin d'une loi de promotion cinématographique.

Un autre des aspects importants qu'il aborde est l'éducation au langage cinématographique, dont les amateurs ont besoin pour apprendre à reconnaître le bon cinéma que promeut le critique, et même pour se risquer à faire leurs propres films. Au mois d'octobre et une partie du mois de novembre 1962, Robles Godoy a publié des notes didactiques sur le matériel de base pour le tournage amateur et le langage cinématographique (plans, angles de vue, mouvements de caméra et montage). Dans l'une de ses dernières notes, en date du 14 août 1963, il s'exclame : "Il faut faire du cinéma, de toutes façons, en 8 millimètres, en 16 millimètres, muet, parlant, en noir et blanc, ou en couleurs". Un an plus tard il tournait son premier long-métrage.

CONCLUSION

Armando Robles Godoy a rempli un rôle clé dans la critique de cinéma au Pérou, car il l'a réorientée vers l'appréciation du cinéma en tant qu'art. Il a souligné l'importance d'un cinéma nouveau, alternatif au cinéma classique industriel. De plus, il a fait de sa colonne du journal *La Prensa* un espace didactique et militant cinématographique qui a préfiguré son travail d'enseignant et de réalisateur. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (PÉROU) PAR ODILE BOUCHET

NOTES

- Cet article est le produit d'une recherche réalisée par l'auteur avec le soutien de l'Institut de recherche scientifique de l'Université de Lima.



Something wild (1961) de Jack Garfein

revistas especializadas que permiten el oficio de la interpretación, pues "los periódicos y revistas populares eran intolerantes con la exégesis"; según el autor norteamericano, las revistas permitieron una plataforma más sólida y permanente desde donde los críticos podían construir un modelo y adquirir credibilidad y autoridad (Bordwell pone como ejemplos de estas revistas pioneras a *Cahiers du Cinéma*, *Movie* y *Film Culture*).

- Entendemos como *cine de la modernidad* o *cine moderno* al conjunto de manifestaciones, corrientes y movimientos fílmicos surgidos desde la Segunda Guerra Mundial que constituyeron modos narrativos y estilísticos alternativos al cine clásico, en especial al producido por Hollywood. El cine moderno incluye al neorealismo italiano, la Nouvelle Vague, los nuevos cines de la década de 1960, e inclusive a los cines de Japón e India, que eran poco conocidos en Occidente. (Ver al respecto: Russo 1998, p. 158; Martin 2008, p. 20). Este cine sería resaltado por una crítica también considerada "moderna" que valoraría la puesta en escena, el lenguaje y la autoría de los filmes, y que tendría como su representante más notable en la década de 1950 al francés André Bazin.

EMILIO BUSTAMANTE es licenciado en ciencias de la comunicación por la Universidad de Lima y magíster en literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido guionista de televisión y coautor del guión *Guamán Poma*, primer premio en el concurso de proyectos de largometraje del Consejo Nacional de Cinematografía del Perú (1996). Ha ejercido la crítica de cine en diversos medios, y ha sido miembro del comité editor de las revistas de cine *La gran ilusión*, *Tren de sombras* y *Ventana indiscreta*. En 2012 publicó el libro *La radio en el Perú*. En 2016 fue analista de proyectos de Ibermedia. En 2017 publicó, en coautoría con Jaime Luna Victoria, el libro *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*.

RESUMEN El cineasta peruano Armando Robles Godoy ejerció la crítica cinematográfica entre 1961 y 1963 en el diario *La Prensa*. Sus artículos constituyen el inicio de la crítica cinematográfica moderna en el Perú.

PALABRAS CLAVE Armando Robles Godoy - crítica cinematográfica - crítica periodística - cine peruano - cine latinoamericano - cine moderno

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell David, *El significado del filme. Influencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Carbone Giancarlo, *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*, Universidad de Lima, Lima, 1992.
- Krateil Fuentes Anabelle, *Panorama y reportaje a la crítica cinematográfica* (tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias de la Comunicación), Universidad de Lima, 1981.
- León Frías Isaac, *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Lima, 2014.
- Martin, Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, Uqbar, Santiago de Chile, 2008.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998.

- Los largos-métrages sont : *Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1967, Médaille d'Or du Festival International de Cinéma de Moscou), *La muralla verde* (1970, Hugo d'Or, Festival de Chicago), *Espejismo* (1972, Hugo d'Or, Festival de Chicago), *Sonata Soledad* (1987) et *Imposible amor* (2002).

- En 1981, Robles Godoy a déclaré : "Je me suis toujours fait une idée lamentable de la critique, même de la mienne" (Krateil Fuentes 1981, p. 135) ; à cette époque-là et plus tard, il a qualifié la critique d'"éjaculation précoce de la fonction intellectuelle" (Krateil Fuentes 1981, p. 138 ; Carbone 1993, p. 171). Cependant, il a aussi reconnu que la critique était "un outil pédagogique absolument nécessaire" (Krateil Fuentes 1981, p. 138) et que son exercice, pour lui, "a été une entrée intéressante pour voir le cinéma d'une autre façon" (Carbone 1993, p. 171).
- L'importance de *Hablemos de Cine* dans l'institutionnalisation de la critique au Pérou confirme ce qu'indique Bordwell (1995, p. 40) qui signale que le passage vers la constitution d'une institution critique se produit lorsqu'apparaissent des revues spécialisées qui permettent le métier d'interprétation, car "les journaux et revues populaires étaient intolérants avec l'exégèse" ; selon l'auteur nord-américain, les revues ont fourni une plateforme plus solide et durable sur laquelle les critiques pouvaient construire un modèle et acquérir de la crédibilité et de l'autorité (Bordwell donne en exemple ces revues pionnières : *Cahiers du Cinéma*, *Movie* et *Film Culture*).
- Nous entendons comme *cinéma de la modernité* ou *cinéma moderne* l'ensemble de manifestations, courants et mouvements filmiques nés depuis la Seconde Guerre mondiale, qui constituent des modes narratifs et stylistiques alternatifs au cinéma classique, en particulier les productions d'Hollywood. Le cinéma moderne comprend le néo-réalisme italien, la Nouvelle Vague, les nouveaux cinémas des années 1960, et même les cinémas du Japon et de l'Inde, qui étaient peu connus en Occident. (À ce propos, voir : Russo 1998, p. 158 ; Martin, 2008, p. 20). Ce cinéma allait être mis en avant par une critique elle aussi considérée comme "moderne" qui prendrait en compte la mise en scène, le langage et les auteurs des films, et dont le représentant le plus remarquable pendant les années 1950 serait le Français André Bazin.

EMILIO BUSTAMANTE est diplômé de Licence de sciences de la communication de l'Université de Lima et d'un magistère en littérature péruvienne et latino-américaine de l'Université Nationale Mayor de San Marcos. Enseignant à la faculté de communication de l'Université de Lima et la faculté de Sciences et Art de la communication de l'Université pontificale catholique du Pérou. Il a été scénariste pour la télévision et co-auteur du scénario *Guamán Poma*, premier prix au concours de projets de longs-métrages du Conseil nationale de cinéma du Pérou (1996). Il a été critique de cinéma pour divers médias, et il a été membre du comité directeur des revues de cinéma *La gran ilusión*, *Tren de sombras* et *Ventana indiscreta*. En 2012, il a publié *La radio en el Perú*. En 2016 il a été analyste de projets d'Ibermedia. En 2017 il a publié, avec Jaime Luna Victoria, le livre *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*.

RÉSUMÉ Le cinéaste péruvien Armando Robles Godoy a été critique de cinéma entre 1961 et 1963 dans le journal *La Prensa*. Ses articles représentent le début de la critique de cinéma moderne au Pérou.

MOTS-CLÉS Armando Robles Godoy - critique de cinéma - critique journalistique - cinéma péruvien - cinéma latino-américain - cinéma moderne