



Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), septiembre-octubre 2025,
Volumen 9, Número 5.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i5

EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO COMO ESTRATEGIA NARRATIVA EN LA PELÍCULA OJOS QUE NO VEN DE FRANCISCO J. LOMBARDI

THE PICTURE WITHIN THE PICTURE AS A NARRATIVE
STRATEGY IN THE MOVIE OJOS QUE NO VEN BY FRANCISCO J.
LOMBARDI

Lourdes Yunuen Martínez Puente
Universidad Autónoma de Querétaro

DOI: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i5.20686

El cuadro dentro del cuadro como estrategia narrativa en la película *Ojos que no ven* de Francisco J. Lombardi

Lourdes Yunuen Martínez Puente¹

lourdes.yunuen.martinez@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8643-2039>

Universidad Autónoma de Querétaro

México

RESUMEN

Este artículo plantea el uso del cuadro dentro del cuadro que propone Gilles Deleuze en su libro *La imagen-movimiento* como una de las principales formas para construir la narrativa de la película *Ojos que no ven* (2003) de Francisco J. Lombardi, que se vale de la imagen del televisor y del sonido de la televisión y de la radio (los medios de comunicación masiva) para proponer una narrativa cinematográfica que plantea el cruce de historias y personajes a lo largo del filme. La función narrativa del cine se fundamenta en la propuesta de la secuencia-montaje de Seymour Chatman y el planteamiento del carácter narrativo del cine que expresa Susan Sontag, refiriendo a las ideas Bresson. Por último, y retomando nuevamente las ideas de Sontag, se describe el carácter crítico del filme al plantear un hecho histórico de gran importancia del Perú del año 2000: la divulgación y propagación de los llamados vladivideos que implicaron la caída del régimen fujimorista. Dicha visión crítica invita a reflexionar sobre la actualidad latinoamericana en torno a la interacción mediático-política y sus consecuencias en la población.

Palabras clave: cine; encuadre; radio; televisor

¹ Autor principal

Correspondencia: lourdes.yunuen.martinez@uaq.mx

The picture within the picture as a narrative strategy in the movie *Ojos que no ven* by Francisco J. Lombardi

ABSTRACT

This article raises the use of the frame within the frame proposed by Gilles Deleuze in his book *The image-movement* as one of the main ways to build the narrative of the film *Ojos que no ven* by Francisco J. Lombardi, which uses the image of the television set and the sound of television and radio (mass media) to propose a cinematographic narrative that presents the crossing of stories and characters throughout the film. The narrative function of cinema is based on Seymour Chatman's proposal of the sequence-montage and the approach to the narrative nature of cinema expressed by Susan Sontag, referring to Bresson's ideas. Finally, and referring again to Sontag's ideas, the critical nature of the film is described, which arises from the fact of exposing a historical event of great importance in Peru in the year 2000: the dissemination and propagation of the so-called vladi-videos, which led to the fall of the Fujimori regime. This critical perspective invites reflection on the current state of Latin America regarding media-political interaction and its consequences for the population.

Keywords: cinema; framing; radio; television set.

Artículo recibido 25 setiembre 2025
Aceptado para publicación: 29 octubre 2025



INTRODUCCIÓN

La película *Ojos que no ven* (2003) dirigida por Francisco J. Lombardi lleva al cine un hecho de corte histórico del Perú del año 2000. Esta obra cinematográfica trata de la divulgación de los llamados “vladi-videos” que muestran la ola de corrupción que azotaba a Perú durante el gobierno de Alberto Fujimori (quien fue elegido presidente en 1990 –derrotando a Mario Vargas Llosa– y gobernó el Perú hasta el año 2000, en medio de varios acontecimientos autoritarios y controversiales como el autogolpe de Estado del 5 de abril de 1992). Tomando como punto de partida dicho acontecimiento histórico que significó la caída del régimen fujimorista, Lombardi plasma la ciudad peruana como un espacio de conexión y heterogeneidad en donde diversas historias aparecen de forma paralela, unidas en la narrativa cinematográfica en varias ocasiones por los medios de comunicación (principalmente la televisión) que funcionan como hilo conductor de la película. Los medios de comunicación nos guían, son el leitmotiv que une y conecta las historias y mediante el cual se desarrolla y sustenta una buena parte del montaje fílmico. La imagen del televisor se apodera en varias ocasiones de la totalidad del encuadre y el sonido del filme nos remite constantemente al de la televisión y la radio. Los medios de comunicación apoyan el desarrollo del filme a través del ir y venir de la diversidad de historias y personajes que coinciden y se conectan a través de ellos de manera continua.

El objetivo principal de este trabajo es analizar y describir la manera en que en el filme la totalidad de la imagen que capta el encuadre es invadida en varias ocasiones por la imagen del televisor, sugiriendo la estrategia del cuadro dentro del cuadro a la que refiere Gilles Deleuze en su libro *La imagen-movimiento*. El encuadre cinematográfico se centra en el cuadro que implica la pantalla del televisor y que está dentro de él, hasta el punto de ser abarcado completamente por él. Esto último, funciona como una estrategia narrativa que permite pasar de una escena a otra; de una historia a otra y sugerir su paralelismo cronológico. De esta manera, las historias y personajes de diversas edades y clases sociales configuran un dibujo de la ciudad peruana que se muestra como el punto de reunión e interacción de una multiplicidad de estilos de vida que coinciden en el marco de un hecho de corrupción que involucra a congresistas, jueces y políticos, entre otras figuras de poder. El filme nos muestra un retrato social del Perú del año 2000. En este sentido, otro objetivo del presente trabajo implica la descripción de la película como una obra crítica que nos habla del control que ejercen tanto el Estado como los medios de



comunicación en las ciudades latinoamericanas contemporáneas y en sus habitantes. Para hablar del carácter narrativo del cine se refiere a las ideas de Susan Sontag y Seymour Chatman y para establecer su carácter crítico se retoma nuevamente el pensamiento de Sontag y el de Vicente Castellanos. Por último, se plantea, mediante la propuesta de Deleuze, el sentido del humor como herramienta de lucha crítica en el filme.

Si bien ya existen algunos trabajos académicos que abordan la película de Lombardi, este escrito se justifica pues ninguno de ellos versa sobre la problemática del cuadro dentro del cuadro (Deleuze) como estrategia narrativa primordial del filme. Entre los trabajos existentes se puede mencionar el texto del 2005 “Nuevas formas de subjetivación en el cine peruano reciente. *Ojos que no ven* (2003) de Francisco Lombardi y *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa” de Gastón Lillo, en donde el autor describe los procesos de subjetivación que se detonan con las películas, es decir, la manera en que los discursos ideológicos modelan a los sujetos. Según Lillo la crisis de la modernidad se puede constatar en las subjetividades pervertidas que aparecen las películas que analiza. En *Madeinusa* se trata de la ideología del consumo como acceso a la modernidad. En cuanto a *Ojos que no ven*, Lillo habla de las subjetividades pervertidas en torno a la corrupción que se expresa en el filme, y que representa la perversión del país entero. Otro trabajo que versa sobre el filme de Lombardi es la tesis “La representación del personaje del periodista en el cine peruano. Los casos de *Pantaleón y las visitadoras*, *Tinta Roja*, *Mariposa negra*, *Ojos que no ven* y *La última noticia*” del año 2019 y escrita por Lucía Solange Tumes Salas. La autora describe las formas en que el periodista es representado en los distintos filmes. En cuanto a la película *Ojos que no ven*, Tumes se centra en el personaje de Gonzalo para resaltar la inmutabilidad de su imagen impecable y formal, su lenguaje correcto, respetuoso y distante con el público y la poca información que otorga el filme en torno a la vida interior del personaje.

La hipótesis de este trabajo es que la estrategia narrativa de la película se vale principalmente de la inclusión del cuadro dentro del cuadro (el encuadre que muchas veces se enfoca totalmente en la imagen del televisor) y del sonido de la televisión y de la radio.

METODOLOGÍA

Este trabajo forma parte de una investigación básica y descriptiva que busca explicar el funcionamiento narrativo del filme *Ojos que no ven*, a partir del uso de los medios de comunicación masiva, y en



particular del cuadro dentro del cuadro que implican las tomas en donde el encuadre en su totalidad ofrece la imagen del televisor. El enfoque del trabajo es cualitativo y parte de un diseño observacional. En este sentido, se parte de la observación y del estudio analíticos de la película, para poder descifrar sus características críticas y narrativas. Por su parte, las técnicas de recolección y producción de datos parten de la revisión bibliográfica y documental. En cuanto a las consideraciones éticas se podría mencionar el estudio de un filme que pretende propiciar el pensamiento crítico en los espectadores, al plantear la descomposición social y moral como consecuencia de la corrupción respaldada principalmente por interacción de la política y los medios de comunicación.

DESARROLLO

...<<leer>> un filme equivale a <<leer>> el mundo...

–Francesco

Casetti

En la película *Ojos que no ven* se presenta la historia de diferentes personajes que acaban conectándose unos con otros. Mercedes Lobatón (interpretada por Melania Urbina) es una joven de dieciséis años que tiene a su abuelo Víctor, un ex militante izquierdista (interpretado por Jorge Rodríguez Paz), internado en el hospital y a su padre bajo arresto. Helena (interpretada por Patricia Pereyra) es esposa de Antonio Polanco (interpretado por Miguel Iza), un antropólogo que se dedica a exhumar fosas para rastrear una serie de crímenes. En la primera parte del filme Antonio Polanco es asesinado y, en medio del miedo y la desesperación, Helena trata de huir de los problemas de su vida y de las amenazas que sufre a causa de las labores de su esposo, y es atropellada por Héctor Revoredo (interpretado por Gianfranco Brero), un coronel peruano involucrado en el hecho de corrupción que se propaga con los videos. Gonzalo del Solar (interpretado por Paul Vega) es el conductor de un noticiero de la televisión que tiene acuerdos con líderes políticos. Angélica (interpretada por Tatiana Astengo) es la maquillista de Gonzalo y la novia de Martín Chauca (interpretado por Carlos Alcántara), un supuesto miembro del grupo paramilitar Colina que, junto con su pareja, son quienes se dedican a amedrentar a Antonio Polanco y a Helena. El Dr. Arturo Peñaflor (interpretado por Gustavo Bueno) es un abogado que también está involucrado en los actos ilícitos que muestran los videos. La vulnerabilidad de la situación en que se encuentra Mercedes

Lobatón le hará caer en las manos del Dr. Arturo Peñaflor, quien aparenta ayudar a su padre preso con la sola intención de drogar y violar a Mercedes. Por último, tenemos al personaje singular de Rodolfo López (interpretado por Sandro Calderón), quien está profundamente enamorado de Eva, la chica que habita la casa en donde Rodolfo renta un cuarto. Rodolfo vive soñando con Eva y pensando en maneras de conquistarla, y trabaja como asistente del juez encargado de revisar el caso de los videos, lo cual lo conecta con otros personajes. Eva por su parte, no deja de rechazarlo a lo largo del filme.

En el artículo “Ojos que no ven: algunas notas en torno al cine contemporáneo”, Francisco Gómez y Agustín Rubio estudian la relación del consumo del cine contemporáneo con las industrias culturales mediante la correlación entre el propio discurso cinematográfico y los condicionamientos económicos e industriales. Con este propósito se describen los cambios en el ámbito audiovisual que han sido provocados por la multiplicación mediática, la hibridación, el mestizaje, el pastiche de formatos, y la variabilidad de géneros y códigos, como la interacción de lo documental y lo ficcional como sucede en *Ojos que no ven*. La película de Lombardi mezcla la ficción y lo documental, al incluir fragmentos de los vladi-videos que se presentaron en la televisión nacional de Perú.

La película viaja por la historia de los diversos personajes valiéndose de la imagen de la televisión y del sonido de la televisión y de la radio para realizar cambios de escena y de espacio. El encuadre es de gran importancia en este sentido, pues mediante un juego de primeros planos al televisor es que el filme se traslada, en varias ocasiones, de un personaje a otro y de un lugar a otro. Hablando sobre el encuadre, Gilles Deleuze en su libro *La imagen-movimiento* establece lo siguiente:

Se llama *encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen*, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario. (Deleuze, 1984. P. 27)

En *Ojos que no ven* los encuadres que muestran un televisor son de gran importancia pues funcionan como elementos de unión y conexión de las diversas historias al pasar de la imagen de un televisor a la de otro televisor, mismo que nos remite a otro lugar y a otra historia. Esta conexión que se lleva a cabo mediante la imagen y el sonido del televisor principalmente, pero también mediante el sonido de la radio, se puede constatar desde los primeros minutos de la película. El filme de Lombardi comienza con

un primer plano a un televisor en donde se muestra uno de los videos del acto ilícito cometido por Montesinos. Esto muestra, de entrada, lo que será el leitmotiv de la narrativa del filme. A esta primera imagen del televisor le sigue un movimiento de cámara que muestra el hospital de Lima, en donde Víctor discute el hecho que aparece en la pantalla. Unos instantes después la cámara vuelve a enfocar el televisor para desplazarse a la escena en donde aparece Gonzalo en el noticiero que conduce (51 segundos aprox.), de fondo se escucha la discusión de Víctor en el hospital. Lombardi continúa con un juego entre la imagen del hospital y la del televisor hasta realizar un acercamiento a la pantalla del televisor en donde aparece el título de la película *Ojos que no ven* sobre una imagen borrosa, a manera de interferencia (2:00 min. aprox.). Después de esto aparece el Dr. Peñaflor en su auto, escuchando en el radio la misma noticia que anteriormente aparece en la televisión (2:27 min. aprox.). En este caso, es el sonido de la radio el que permite enlazar ambas escenas. El sonido de la radio continúa y hay un corte a la casa de Helena, en donde ella aparece viendo el mismo noticiero en la televisión (2:43 min. aprox.). Vemos como hasta ahora, el radio y la televisión sirven como medio para pasar de una escena a otra y para plantear la sincronía de éstas. A continuación, y sin que el sonido se interrumpa nos trasladamos a la casa del coronel Revoredo, quien ve la noticia en la televisión (3:12 min. aprox.). A continuación, hay un corte a otra escena que muestra a Antonio Polanco en una combi, escuchando la misma noticia (3:24 min. aprox.). Unos instantes después aparece el taller de Chauca, en donde él, su novia y su ayudante ven el noticiero en la televisión (3:40 min. aprox.). Aproximadamente veinte segundos después aparece Rodolfo López entrando a su casa, secuencia en la que se escucha, de sonido de fondo, el mismo noticiero. Con esto, se puede ver cómo las diversas historias se presentan de manera resumida en unos pocos minutos, en lo que Seymour Chatman describe como secuencia-montaje en su libro *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*:

El resumen presenta problemas para el cine y los directores a mundo recurren a artimañas. La <<secuencia-montaje>> ya hace tiempo que es muy común: una colección de planos normalmente unidos por la misma música que muestran aspectos seleccionados de un suceso o secuencia. (1990, p. 72)

En el caso de *Ojos que no ven*, la secuencia-montaje se construye no sólo desde la música y el sonido, sino mediante la imagen del televisor. De esta manera el cine conforma su propio lenguaje, pues como



establecen Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*:

El cine es un lenguaje, en suma, no simplemente en un sentido metafóricamente amplio sino también como un conjunto de mensajes basado en una materia de la expresión determinada, y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación. (1999, p. 57)

Según propone Gilles Deleuze, el cuadro o encuadre puede ser geométrico o una construcción dinámica en acto: "...que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan" (Deleuze, 1984. P. 29). En *Ojos que no ven* existe un juego dinámico cuando se aísla primero la imagen de la televisión en un primer plano y después se abre la toma para mostrar el entorno (que muchas veces implica un cambio de lugar o de escena). Como cuando se ve el noticiero de Gonzalo en una toma de primer plano al televisor, que luego cambia y se abre para mostrar el interior de la casa de Eva (01:00:55 hrs. aprox.). Se trata de un movimiento que permite el traslado del encuadre del primer plano de un objeto (televisor) al encuadre abierto de un lugar (casa, oficina, etc.). Esto sucede también de manera contraria cuando de un encuadre abierto, que muestra un lugar, se pasa a un primer plano de la televisión. Por ejemplo, en la secuencia en donde se observa la imagen de la casa del coronel Revoredo, para pasar después a un primer plano del televisor en donde aparece Gonzalo en su noticiero (22:15 min. aprox.). Este juego con el encuadre permite pasar de una historia a otra; de un lugar a otro, percibiéndolos de manera simultánea al trasladarse del entorno a la imagen del televisor y viceversa.

Y en esta manera del plantear el movimiento o traslado de un lugar a otro; de un personaje a otro, se expresa el carácter narrativo del cine que Susan Sontag señala refiriendo a las ideas de Bresson:

Pese al venerable lugar común crítico según el cual el cine es fundamentalmente un medio visual, y pese al hecho de que Bresson era pintor antes de dedicarse al cine, la forma no es, para Bresson, fundamentalmente visual. Es, ante todo, una forma distintiva de narración. Para Bresson, el cine no es una experiencia plástica, sino narrativa. (2007, p. 234)

La propuesta narrativa de Lombardi juega con el encuadre y la imagen de la pantalla del televisor, así como con el sonido del televisor y de la radio, y con ello propone una narrativa que parte de lo visual y de lo auditivo. En cuanto a la parte visual, que se construye en gran medida mediante el acercamiento y



alejamiento de la imagen del televisor en el encuadre, la propuesta de Lombardi se relaciona con las ideas de Gilles Deleuze cuando afirma que dentro de un cuadro puede haber otros cuadros:

Hasta tal punto que en el cuadro hay muchos cuadros distintos. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de un auto, los espejos, son otros tantos cuadros dentro del cuadro. Los grandes autores tienen particulares afinidades con tal o cual de estos cuadros segundos, terceros, etc. Mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero también comulgan éstas entre sí y se reúnen. (Deleuze, 1984. P. 30).

En *Ojos que no ven* encontramos constantemente la presencia de un televisor que invade el encuadre a manera de un cuadro dentro del cuadro. Lombardi muestra su afinidad con el cuadro-televisor que funciona como una suerte de agente narrador y como una imagen de vital importancia para el desarrollo del filme.

En el filme de Francisco Lombardi la ciudad peruana se plasma desde la diversidad y la multiplicidad de personajes y de historias, que viven en una sociedad en donde los medios de comunicación masiva controlan y manipulan la información. Se trata de un lugar que no sólo alberga diversas vidas, sino de un lugar que alberga una señal televisiva que, aunada al poder del Estado, domina y dirige el pensamiento y el actuar de sus habitantes. Del filme de Lombardi emerge una fuerte crítica a dicha situación de poder y control. El director se vale del lenguaje cinematográfico para plantear una realidad alarmante en donde el juicio de las personas es dirigido y controlado por los medios, pero en donde los medios son también una herramienta propicia para atacar al poder, como es el caso de la propia película. No sólo la imagen y el sonido de los medios nos permiten la movilidad entre las escenas de la película, también algunas piezas musicales sirven a Lombardi para conectar las diferentes historias. Como un ejemplo de esto, tenemos la música que comienza a sonar cuando acaban de atacar a Helena en su casa (30:24 min. aprox.) y que une esta escena con la del coronel Revoredo en su casa (30:28 min. aprox.), con la de Gonzalo en su casa con su novia (30:51 min. aprox.), de nuevo con la del coronel Revoredo (31:03 min. aprox.), con la de Helena llorando en su casa tras el ataque (31:09), con la de Polanco en su campamento (31:16 min. aprox.), con la de Chauca y Angélica en un antro (31:24 min. aprox.), con la del coronel Revoredo (31:35 min. aprox.), con la del Dr. Peñaflor después de acostarse con una prostituta (31:45 min. aprox.), con la de Rodolfo en casa de Eva (31:53 min. aprox.), con la del coronel Revoredo

realizando un gesto suicida (31:58 min. aprox.) y con la de Mercedes en el hospital con su abuelo (32:12 min. aprox.). Esta música conductora se corta con la voz en *off* de Rodolfo López (32:22 min. aprox.).

Al presentar cinematográficamente a la ciudad peruana del año 2000, Lombardi capta las características de la ciudad latinoamericana contemporánea, en donde el control de información por parte de los medios de comunicación y su influencia en las masas, son una de las claves para el dominio de la sociedad en medio de mares de corrupción y falta de ética por parte de los dirigentes políticos. Lombardi ofrece un filme que nos hace pensar sobre el poder de los medios de comunicación masiva, pues como dice Vicente Castellanos en su texto “Stanley Kubrick, un evolucionista cinematográfico”:

...la imagen del cine, agregaría el sonido y la sucesión, tiene un efecto de choque en el pensamiento del espectador. Un choque que lo obliga a pensarse y a pensar ese todo que no es otra cosa que el mundo circundante. (2008, p. 15)

Y más adelante: “...se piensa cuando la forma cinematográfica lleva el germen de una nueva revelación de lo conocido” (2008, p. 19). En este sentido, *Ojos que no ven*, nos invita a pensar y reflexionar sobre el entorno político latinoamericano y sus vínculos con los medios de comunicación.

Lombardi no sólo ofrece una película que critica a los medios, sino que se vale de ellos para estructurar el propio filme. *Ojos que no ven* denuncia el rol muchas veces corrupto de los medios al tiempo que se construye gracias a la figura que le ofrece la propia pantalla de la televisión. Susan Sontag, en su libro *Contra la interpretación* habla de este tipo de arte: “Cierta arte apunta directamente a despertar sentimientos, otro arte apela a los sentimientos por la vía de la inteligencia. Hay arte que implica, que suscita empatía. Hay arte que separa, que provoca reflexión” (2007, p. 229). *Ojos que no ven*, al invitar a una reflexión crítica del contexto actual latinoamericano, funciona como un claro ejemplo de aquello que Marshall Berman propone en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: “Este libro es un estudio de la dialéctica entre modernización y modernismo” (2011, p. 2). Según el escritor estadounidense la modernidad está compuesta por la modernización, que abarca las cuestiones políticas y económicas, y el modernismo, que abarca el arte y la cultura. *Ojos que nos ven*, como obra cinematográfica forma parte del modernismo, pero gracias a su temática, implica un diálogo explícito con el ámbito político. Si bien Berman indica que el proceso dialéctico entre modernización y modernismo está siempre presente en el desarrollo de la modernidad, obras como *Ojos que no ven* son

una evidencia palpable de dicha relación e interacción entre el mundo del arte y el de la política. En una entrevista realizada por Libia Villazana el mismo Lombardi indica lo siguiente:

Casi todas mis películas están situadas en un contexto y en un espacio determinados, y ese espacio tiene un vínculo necesario con lo que está ocurriendo, en ese momento, en una determinada sociedad. No es un cine que se autodefina como cine político o social, pero está contextualizado siempre. Habrá personas a las cuales les parece que mi cine es político; a mí no me parece que lo sea, pero al estar centradas en un determinado entorno, sí me interesa mostrar cómo ese entorno condiciona, influye, marca a los personajes y las acciones de la historia que estoy contando. En el caso de la película *Ojos que no ven*, quería ser una especie de gran mirada al país, a la sociedad; contaba muchas historias de clases sociales diferentes, con personajes de distintas edades; era como hacer un microcosmos para llegar a entender cómo la corrupción había atravesado todo. (2007, P.p. 193 y 194)

La película se construye a partir de la tensión que se desarrolla entre los personajes y que gira en torno a la paulatina aparición de los videos que muestran al jefe del Servicio de Inteligencia Nacional del Perú y asesor presidencial Vladimiro Montesinos comprando el servicio de diversas figuras de poder. Con este hecho a manera de fondo, la mayoría de las historias y personajes muestran una realidad inquietante. Pero Lombardi incluye también el sentido del humor como parte sustancial de su texto cinematográfico. El sentido del humor se contrapone a la fascinación ante los medios de comunicación masiva y el poder del Estado. La película de Lombardi consiste en salir de la enajenación de la imagen y el sonido mediáticos, y también con imágenes y sonidos procurar en el espectador no una fascinación, sino una reflexión que se acompaña de la risa. En medio del caos político y ético que rodea a los personajes, aparece Rodolfo López como potenciador de una risa inteligente. Lombardi construye un personaje amable que otorga un respiro ante la tensión generada por las demás situaciones que se plasman en la película. Lombardi se interna en el pensamiento de Rodolfo a partir de una voz en *off* que no cesa de plantear su amor por Eva, con un discurso galante y decidido, que contrasta con su apariencia física y su estatus social. Un ejemplo de dicho discurso se encuentra en la secuencia en que Rodolfo entra a su casa, encuentra a Eva bailando y dice: — Eva, Eva la muchacha de los cabellos de oro me da la bienvenida con su hermosa danza, lo veo en sus ojos que buscan mi mirada y me deja extasiado. ¿Cómo



decirle no? ¿Cómo decirle no a su más mínimo capricho? Soy un hombre duro pero esta mujer ha logrado lo que ninguna. Baila querida, baila. ¡Qué elegancia! ¡Qué armonía! Bella entre las bellas—.

Es con este personaje que la fuerza de la imagen cinematográfica es reconocida por Lombardi para poder salir de un espacio enajenante a otro lúdico y creador. ¿No acaso Lombardi, con el aspecto lúdico del personaje de Rodolfo, cuestiona la violencia del Estado y de las imágenes mediáticas? Ser capaces de reír ante un problema tan tremendo como lo es el del poder de la corrupción y de los medios es una manifestación, —reír— no de inocencia o conformismo. Se trata de un juego cómico y crítico ante la emoción que implica el tema expuesto en *Ojos que no ven*. Este tipo de distancia entre la emoción y la comicidad la encuentra Deleuze en el trabajo de Charles Chaplin:

Chaplin sabe inventar la diferencia mínima entre dos acciones bien elegidas, y eso explica que sepa también crear la distancia máxima entre las situaciones correspondientes, una que llega a la emoción y la otra que alcanza la comicidad pura. Es un circuito risa-emoción donde la una remite a la pequeña diferencia y la otra a la gran distancia, sin que la una borre o atenúe a la otra sino que ambas se revelan, se reactivan. No hay por qué hablar de un Chaplin trágico. Y ciertamente no hay por qué decir que uno ríe cuando debería llorar. El genio de Chaplin está en hacer las dos cosas juntas, en hacer que riamos cuanto más conmovidos estamos. (Deleuze, 1984. P. 240)

De manera similar, en un mundo inmerso en un desastre político, falto de ética e inundado por actos de violencia, Lombardi otorga la risa como consuelo. En este sentido, la película de Lombardi aparece como una lucha contra la realidad política y sus implicaciones con los medios de comunicación masiva. Si bien hay una crítica al control que ejercen dichos medios en la sociedad, éstos se muestran también como medio para atacar al poder; como herramienta de lucha.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Ojos que no ven es un texto cinematográfico que se construye mediante el cruce de caminos y realidades. Un cruce que se logra mediante los movimientos de cámara, el encuadre y el montaje, que giran en torno a la imagen de la televisión. Cada personaje que aparece en *Ojos que no ven* pertenece a un mundo distinto que tiene lugar en la misma ciudad y en el mismo tiempo. Lombardi se vale de imágenes y sonidos que configuran una narrativa consolidada principalmente mediante la propuesta del cuadro dentro del cuadro para construir el mundo de su filme, que tiene como objetivo propiciar la reflexión

sobre la realidad latinoamericana contemporánea, pues como indica Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*: “La imagen cinematográfica debe tener un efecto en el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo” (1986, p. 212). *Ojos que no ven* es una obra crítica que plantea al Estado y a los medios de comunicación masiva como agentes de poder y control, pero también nos habla de la potencialidad de los medios para convertirse en herramienta de lucha y de la importancia del sentido del humor como forma de resistencia. Lombardi busca, a través de la ficción, pensar la realidad; pensar el mundo.

Si bien para el director del filme sus películas no son políticas *per se*, *Ojos que no ven* ofrece una perspectiva crítica de la política latinoamericana y su respaldo mediático. La novedad científica de este trabajo se centra en el análisis narrativo de la película de Lombardi a partir de la estrategia del cuadro dentro del cuadro de Gilles Deleuze, como una propuesta pertinente y replicable en el análisis del cine contemporáneo y su relación con aspectos políticos, económicos y sociales.

CONCLUSIONES

La relación del arte cinematográfico con el contexto político y social es de vital importancia en la actualidad como medio de divulgación y denuncia de las problemáticas y contradicciones del mundo. La contemplación de un filme puede proveer a los espectadores de herramientas críticas y de resistencia ante su contexto. La interacción de lo ficcional y lo documental añade un valor agregado cuando se trata de comunicar una situación real a través del cine. Es este sentido, las dinámicas que se viven en la sociedad y en la política generan herramientas críticas que pueden ser utilizadas como un arma en contra de la corrupción y la descomposición de la sociedad y sus dinámicas. Así, surge la siguiente pregunta: ¿Qué nuevas estrategias cinematográficas surgirán para representar, explicar y fomentar un pensamiento crítico ante las nuevas prácticas políticas y sociales del siglo XXI? Las respuestas pueden ser múltiples y dependen de las innovaciones tecnológicas y creativas que surjan el mundo del cine y que permitan entender y sortear las complejidades del mundo actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Cátedra.



- Castellanos, V. (2008). Stanley Kubrick, un evolucionista cinematográfico. *Ciencia ergo-sum*, 16(1), 15-29.
- Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Dudley, A. (1981). *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili.
- Gómez, F., & Rubio, A. (2010). Ojos que no ven: algunas notas en torno al cine contemporáneo. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 7(1), 61-78.
- Lillo, G. (2005). Nuevas formas de subjetivación en el cine peruano reciente. Ojos que no ven (2003) de Francisco Lombardi y Madeinusa (2005) de Claudia Llosa. Repositorio PUCP. <https://repositorio.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/39059451-a85a-431f-9ef2-60a515b93335/content>
- Sánchez, J. (2000). *De la literatura al cine*. Paidós.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación*. Debolsillo.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- Tumes, L. (2019). *La representación del personaje del periodista en el cine peruano. Los casos de Pantaleón y las visitadoras, Tinta roja, Mariposa negra, Ojos que no ven y La última noticia*. (Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas). Repositorio Académico UPC. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/651646/Tumes_SL.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Villazana, L., (2007). Entrevista con Francisco “Pancho” Lombardi. Hacia un cine peruano de coproducción. *Contratexto*, (15), 191-199.
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura*. Paidós.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM-Xochimilco.

