laFuga

La belleza de lo imperfecto

Sobre Vasnia y El pejesapo

Por Luis Mora

Tags | **Cine contemporáneo | Cine político | Cultura visual- visualidad | Grupo subalternos | Crítica | Lenguaje cinematográfico | Chile**

"*Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario*".

Esta rotunda afirmación que Julio García Espinosa hace al inicio de su famoso ensayo de 1969, *Por un cine imperfecto*, es hoy, para los jóvenes cineastas que crecieron después de los setenta, una frase despojada de significación.

La palabra clave de esta sentencia, '*reaccionario*' -también podría usarse en su lugar la palabra 'burgués'-, carece de significación, no connota un sentido reconocible en el discurso ni en el lenguaje teórico de nuestro tiempo. No designa nada. Y sin embargo aquellos que se interesan en hacer un cine socialmente relevante, o mejor dicho, un cine crítico o de ruptura o moderno, estarían de acuerdo en que al mirar el panorama de nuestra producción cinematográfica encontrarán películas que denotan -con su énfasis en la perfección técnica por sobre el sentido y con su desmesurado interés por lo comercial- un conformismo conservador que refleja una mirada complaciente, acrítica, es decir, *reaccionaria*.

La pregunta que nos planteamos entonces es: ¿qué significa esta palabra en el contexto de hoy?

Si entendemos que la acepción *reaccionario* pertenece a los códigos significantes marxistas, y en ese sentido lo usa Julio García Espinosa, *reaccionario* es aquel que defiende valores o ideas conservadoras, tradicionales, que se oponen, reaccionan, a toda propuesta de construcción utópica (el estado socialista en este caso), es comprensible que hoy no opere como significante al interior de nuestra cultura, ya que el método dialéctico marxista como sistema analítico no está de moda, no se conoce, no se usa. La idea de un estado revolucionario, hoy, no la plantea nadie. ¿Quiere decir que vivimos en una sociedad satisfecha, sin necesidad de cambio? Muchísimas personas no lo creen así.

Cuando la idea de clase ha desaparecido, cuando todos, o casi todos, parecieran tener acceso a los mismos bienes -la misma educación, la misma ropa, aunque de inferior calidad- pero al mismo tiempo la parte glamorosa del desarrollo se la llevan los pocos privilegiados que viven en lugares especiales, comen, se visten y educan mejor, el resto se pregunta con razón ¿y por qué yo no?

La sociedad no tiene respuesta a esta pregunta. Sólo constatamos que no hay tal igualdad -o equidad- pues grandes masas de ciudadanos se sienten maltratados, las oportunidades son sólo para unos pocos. El resto se siente agredido, despreciado por una pequeña elite arrogante que no los escucha, que los ignora y como consecuencia, este grupo de ciudadanos de 'segunda clase' siente ira, rencor y desconfianza. En relación a esta realidad podríamos afirmar que *un cine perfecto* es casi siempre un cine que no refleja la desigualdad social.

¿Y qué es *un cine perfecto,* en el sentido de un cine técnica y artísticamente logrado? Es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual, sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica. Es un cine que en la exposición del conflicto anuncia de manera implícita la conclusión de la narración, o sea, establece lo que Roland Barthes ha llamado una intriga

de predestinación.

La composición en esta forma narrativa es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad pre-existente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad (no necesariamente fiel a la realidad que percibe como tal el espectador).

La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que el espacio acompaña al personaje. Esta forma le otorga preeminencia al personaje por sobre la puesta en escena. Esto, en consecuencia, otorga unidad dramática a cada secuencia y además propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador que identifica los arquetipos propios de los manierismos de género.

La narración se basa en una sucesión causal de imágenes, es decir, imágenes que siguen una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario, siguiendo un sentido que no puede ser fragmentado pues sin este orden sucesivo la consistencia unitaria de la narración se desarticula y se hace incoherente. La estructura narrativa está organizada secuencialmente, de manera tal que la historia y el discurso coinciden perfectamente. El final narrativo es revelador de sentido y transformador, es decir, es concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador. Este cine perfecto siempre cuenta dos historias paralelas, una explícita o evidente y otra implícita, oculta.

La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final y aparecerá como una revelación inevitable y necesaria (una epifanía).

La ideología que le da consistencia a todos estos componentes es el pre-supuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable. Por lo tanto, la visión de mundo propuesta en este cine perfecto es la de llevar al protagonista -y a los espectadores- al reconocimiento de una verdad o de su verdadera identidad, hasta entonces oculta.

El *cine perfecto*, en conclusión, es consistente con una ideología de causas finales y espectacularidad, donde se presupone, en un pacto entre espectador y pantalla, la existencia de una realidad que es representada por la película y que por el hecho de estar en la pantalla, es verdad.

Volviendo a nuestro tema, ¿puede un cine perfecto ser una plataforma representacional de la 'injusticia' -ausencia de equidad-, entendida en el sentido arriba descrito? ¿Puede esa forma narrativa, con sus códigos genéricos, sus causalidades sistemáticas, sus conflictos pre-enunciados, sus finales epifánicos, servir de soporte a un cine que busca poner en escena, significar, representar, exponer (en tanto discurso) la ira causada por injusticia? Creemos que no. Para que la ira se haga evidente en la pantalla se necesita otra forma fílmica, una en la que, desde la estructura de la narración, sea capaz de dar soporte a esta mirada enconada.

Pero entonces ¿cuáles serían las características de esta forma que difiere de la tradicional? Esta 'otra forma' narrativa requiere de una re-formulación de la forma fílmica del que hemos denominado cine perfecto, es decir, una forma que sirva para romper los códigos didáctico-normativos de esta perfección. Así, el montaje invisible, la narración causal, los finales epifánicos, las actuaciones marcadas por los artificios genéricos y una lógica secuencial, tienen que desaparecer y ser reemplazados por una forma realista en la que prime un montaje que use un corte más arbitrario, que distancie y que a su vez, privilegie la emoción pura; en que el plano secuencia permita, junto al uso del gran angular, que la puesta en escena tenga espacio para que respire 'verdad' en locaciones cargadas de 'autenticidad'; en que la improvisación actoral haga a los personajes 'creíbles'; en que se reemplace la causalidad por lo episódico. En fin, un cine en el que se rompa con las formas normativas tradicionales y se busquen herramientas distintas, a fin de liberar al espectador de su pasividad educada en la espectacularidad del cine perfecto para hacerlo cómplice emotivo de las causas de la ira que invade la pantalla.

Ahora bien, ¿por qué podría interesarnos hacer un cine imperfecto que dé cuenta de la ira que produce la injusticia de los privilegios? ¿En qué podría beneficiar al artista el no ser complaciente con el espectador y 'molestarlo' con estos temas? Para iniciar esta reflexión volvemos a Julio García Espinosa: "Podemos entender que el arte es una actividad «desinteresada» del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador. El sentimiento de que esto es así, y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de

todo el arte" (1969 s.n.).

Esta búsqueda del sentido del arte como un fin en sí, como una necesidad 'desinteresada' es muy importante para entender la negación del cine perfecto. Un *cine perfecto* requiere como condición básica para desarrollar su retórica, una producción de alta calidad técnica y artística. Esta necesidad inevitablemente requiere de recursos financieros. Obtenerlos y responder por ellos hace del artista un prisionero inevitable de quienes 'arriesgan' (principalmente dinero) en su proyecto. El cine así planteado es, en general, más una apuesta financiera que una propuesta artística. En estas condiciones ¿qué espacio de libertad puede tener un autor para experimentar tanto en la forma como en la significación?

Estamos conscientes de que esta postura es esquemática y que existen muchos ejemplos de un cine de alta calidad artística que no responde a este patrón, pero nuestra intención es argumentar sobre un problema que se está -implícitamente- planteando en nuestro cine.

Un *cine imperfecto*, por lo tanto, es un cine que necesita encontrar herramientas expresivas distintas, tecnologías o adaptaciones de ellas que sean más portátiles, más toscas quizás, pero más baratas, más accesibles. Por ello, es fundamental encontrar una nueva forma de producción alternativa a la forma tradicional. Fundamental es también lograr fundir estas nuevas formas de producción con el lenguaje de *cine imperfecto* y así lograr que juntas se constituyan en lenguaje y reconfiguren el sentido de las *películas*. No es posible pensar el cine imperfecto sin una forma imperfecta.

La pregunta que sigue es: ¿quién es el destinatario de este cine? ¿Es el público que acostumbra a ser espectador del cine perfecto? Evidentemente que no. Al respecto, Julio García Espinosa dice: "El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar..." (1969, s.n.).

Esta respuesta de García Espinosa es bien clara, y en la época que fue emitida no necesitaba una mayor explicación; ya hemos advertido del vacío en que cae el lenguaje -'sociedad de clases', 'lucha de clases', etc.- de los análisis marxistas hoy, luego de la caída y el desprestigio global de los socialismo reales. Sin embargo, la sociedad sigue siendo agresora, injusta, desproporcionada con la mayoría. Pero ¿hay todavía personas que piensan que esas condiciones pueden cambiar? Y, sobre todo: ¿es el arte -el cine- una herramienta de cambio? ¿Es este un tópico legitimo del arte? ¿Existen en nuestra cinematografía algunos realizadores que se planteen este problema?

Para responder a estas interrogantes tomaremos dos películas de la producción chilena actual que, creemos, han sido producidas con un pensamiento coherente al cine social o cine imperfecto:

El pejesapo (2007), de José Luis Sepúlveda, y *Vasnia* (2007), de Carolina Adriazola.

Veamos por qué hemos pensado en ellas:

Ambas películas dan cuenta de la mirada que sobre nuestra sociedad tiene la parte más frágil de ella: aquellos que han quedado marginados de los buenos resultados de la economía y son víctimas no sólo de su desigualdad, sino también de su desprecio.

En *El pejesapo*, esta mirada se da desde el cinismo de un delincuente que sobrevive como un camaleón y cambia sus afectos de acuerdo a su circunstancia. En *Vasnia,* la mirada es de una mujer pobladora que actúa desde la defensa de su dignidad y desde la ira. En el primer caso, el personaje es un derrotado; en el segundo, una luchadora.

Estas películas están pensadas como herramientas, como práctica social, no como espectáculo. Esto las hace especiales, pues su relación con el espectador es muy diferente, para su distribución los realizadores no recurren a los mecanismos convencionales, no las ponen en exhibición y esperan que el público acuda, ellos salen a buscar a los espectadores usando una red creada para a este propósito. Esto hace que los espectadores no sean inocentes, pasivos o buscadores de entretención, por el contrario, son ciudadanos 'implicados', ya que las películas actúan como un 'validador' de profundas experiencias psicológicas que los atañen y han permanecido ocultas y que están relacionadas con la

frustración y la ira de la que hablábamos anteriormente. Al aflorar, con el estímulo de la experiencia fílmica, dichas experiencias pueden ser nombradas y compartidas. El profundo sentido de injusticia, de victimización es visto y verbalizado y, por lo tanto, es reconocido. La experiencia así vivida es una demostración notable de la riqueza y el potencial del arte como herramienta social.

Los realizadores -y este es uno de sus mayores aportes- no pretenden hacer de la experiencia cinematográfica una operación didáctica, ya que consideran al espectador más como un sujeto psicológico que un sujeto sociológico.

En ambas películas la forma fílmica es parte del sentido y en ambas, la sintaxis del cine perfecto es trasgredida sistemáticamente. Se la trasgrede usando un estilo de montaje muy visible, muy expresivo, muy focalizado en identificar los significantes. Ambas rompen todas las reglas de la invisibilidad propia del montaje del cine perfecto: usan planos secuencias plagados de *jump-cuts*, elipsis arbitrarias al hacer cortes en movimientos de cámara que no tienen un destino definido. No hay una búsqueda psicológica en los personajes, ni una explicación causal elaborada de las circunstancias en que ellos se desenvuelven cuando los realizadores nos los presentan. La música no acompaña la acción, ni la apoya, sino al contrario, opera como un significante autónomo.

Las actuaciones no pretenden ser naturalistas ni psicológicas. Son directas, consistentes, en un solo tono y claramente expresivas.

Los personajes no 'actúan', sino que operan al interior de la narración como referentes más bien simbólicos, como una verdad genérica; por esta razón se les ve funcionar con una autonomía que trasciende el relato constituyéndose en sentido.

El guión no pretende realmente contarnos una historia, nos presenta solo una sucesión de 'circunstancias'. Estas se ligan entre sí, sólo por el relato que el accionar del personaje principal nos construye en la mente.

En la arquitectura general de ambas películas hay distintas propuestas de estilo.

En *El pejesapo,* podemos distinguir claramente tres estilos: el primero, al inicio de la película, se inscribe en una atmósfera rulfiana (las piedras, la sequedad de la tierra, la parquedad de los diálogos, el ambiente a veces irreal). Un segundo segmento nos lleva a una atmósfera más realista: la relación y conflictos con amigos, familia y la relación sexual-amorosa. Finalmente, un tercer segmento nos presenta una ambientación urbana en un claro estilo de *cinéma vérité*.

Vasnia nos presenta un comienzo que también podría inscribirse en el *cinéma vérité*, para luego desarrollar el conflicto con una dramaturgia casi teatral.

El recurso post moderno de mezclar estilos, sirve para acentuar -en ambas propuestas- una distancia transgresora de las reglas del *cine perfecto*. Todos estos elementos crean en el espectador una sensación estética de extrañeza, urgencia y angustia de estar frente a un mundo verdadero, primitivo, registrado con un raro compromiso y honestidad.

Creemos que *Vasnia* y *El pejesapo* son una muestra de lo que hemos llamado un *cine imperfecto*, un cine comprometido en la búsqueda de 'lo significante' por sobre el letargo placentero de una historia 'perfectamente' bien contada.

La sorpresa y el estímulo provocado por ambas películas, provienen de la cercanía con que estos directores exponen el llamado mundo marginal, tocado sólo leve y estéticamente por el cine perfecto. Las herramientas usadas, tal como las describimos anteriormente en su diferencia, hacen al espectador situarse al interior -en las entrañas, diríamos- de un mundo incómodamente real. Por lo general, el espectador ha visto este mundo 'real' solamente a través de la TV de un modo estigmatizado y mal representado.

En el panorama actual del cine chileno, que intenta con esmero constituirse en una 'industria', que impúdicamente clama por allegarse al negocio cinematográfico, aprendiendo con tesón las reglas del *cine perfecto,* es definitivamente refrescante y alentador ver aparecer a estos agentes provocadores, que con sus malos modales ponen en cuestión todo el andamiaje de una cinematografía que no parece

entender que no sólo de dólares y euros vive el hombre.

Bibliografía

García Espinosa, J. (1969). Por un cine imperfecto. *Cine cubano*, (140). Recuperado de http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/434-por-un-cine-imperfecto

---

Como citar: Mora, L. (2009). La belleza de lo imperfecto, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-belleza-de-lo-imperfecto/382