

APUNTES PARA PENSAR

EL CORTOMETRAJE

OMAR ARDILA

Poeta, ensayista y analista
cinematográfico.

Imágenes: *Sirene*, Raoul Servais



Como acertadamente anota Annemarie Meier, en los estudios sobre cine existe un vacío en la construcción de una teoría del cortometraje; hace falta una elaboración discursiva que aborde esta forma fílmica a partir de su naturaleza y características particulares para así dejar de ser visto como “el hermano menor del ‘gran cine’”¹. Fácilmente se ha olvidado que el cine en sus primeros 20 años no tenía límites ni duraciones definidas. No se hablaba de cortos, medios o largometrajes. Lo que existía era cine como expresión novedosa que se empezaba a construir. Es, justamente, en los orígenes donde se puede ubicar la discusión acerca de la naturaleza misma del cine o sobre sus características fundamentales: la imagen, el movimiento, el espacio y el tiempo.

Ante la evidencia de que en los inicios del cine las producciones eran de corto metraje, podemos inferir que hay un problema fundamental del nuevo dispositivo que se relaciona con el tiempo (la duración). Y para ayudar a esclarecer esa relación, considero oportuno retomar la obra de Henri Bergson y su particular reflexión acerca de la *duración*. Para Bergson, la duración es entendida como una sucesión de cambios cualitativos (no cuantitativos) que se funden, que se penetran sin ningún contorno preciso y sin el interés de exteriorizarse. La duración se expresa como “la conciencia inmediata” sin extensiones ni representaciones simbólicas. Si pensamos que es en esta perspectiva que se instala el tiempo dentro del cine, podemos inferir que el problema alusivo al *tiempo real* (el cual difiere de aquel espacializado por etapas) no tiene que ver con la sucesión de fragmentos medibles sino con la multiplicidad cualitativa de la duración. El tiempo de la duración bergsoniana es un flujo indivisible, heterogéneo: “un momento se queda con el otro y crece sobre el otro”, no sigue al otro o viene de otro. Es un tiempo interior donde el pasado revive en la memoria y adquiere un carácter de eterno. La eternidad funda al tiempo como una realidad, no como una abstracción, tal como ya lo había dicho Platón: “El tiempo es imagen móvil de la eternidad”.

¹ Annemarie Meier. *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar* Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2013.

El concepto de largometraje nació como consecuencia de la instalación de una forma canónica (Modo de Representación Institucional - MRI)² para la realización del cine, generada desde el entorno de Hollywood en la segunda década del siglo xx, la cual definía unas convenciones para que el relato fílmico tuviera una coherencia interna, una continuidad espacial y temporal y una duración acorde para el desarrollo narrativo. De acuerdo con ese postulado se empezó a entender el cortometraje como un entrenamiento, como un paso previo para llegar al largometraje. Esta pérdida de autonomía del cortometraje también se amplía cuando se lo relaciona con la literatura, básicamente con el cuento y el micro cuento, con los que es evidente que comparte algunas características si lo pensamos desde la perspectiva del relato, es decir, desde la forma narrativa. Sin embargo, hay autores como Richard Raskin que no aceptan comparaciones del corto con géneros literarios y descripciones lingüísticas o estilísticas. Él reconoce cinco categorías de cortometrajes según su estructura dramática: juego con la casualidad y la decisión; la consistencia y la sorpresa; la imagen y el sonido; los personajes y objetos; la sencillez y profundidad³. Evidentemente, el análisis de Raskin se detiene en otras características que difieren de las consabidas y evidentes relaciones con el cuento, como la historia breve, la economía de recursos y la precisión en lo que se muestra o el rigor y la concentración extrema que no le dan cabida a la distracción ni al exceso. En suma, podemos decir que la esencia del corto tiene que ver, por un lado, con la brevedad y la metáfora (el impacto emocional que una idea y un relato breve nos provoca en unos cuantos minutos) y por otro, con la libertad creativa que permite sorprender a los espectadores con ayuda de la empatía y el suspenso.

De esta manera, es importante rescatar algunos elementos reiterativos que hacen que ciertas obras fílmicas se definan como cortometrajes: la duración, las formas expresivas, la selección de temas, el uso del plano-secuencia como recurso de exploración y la reducción de los recursos fílmicos y materiales. Asimismo, la estructura dramática, el desarrollo de un lenguaje autónomo y la relación con otras formas cinematográficas, usualmente de vanguardia o experimentales.

Un lugar para la experimentación

Con la premisa: *ni una imagen de más o de menos* podríamos esbozar el camino exigente del cortometraje, el que también tuerca a favor de *revelar* antes que *narrar*, de experimentar antes que definir unas directrices. Esa apuesta por lo autónomo es la que hicieron algunos realizadores que optaron

² El Modo de Representación Institucional es un concepto desarrollado por Noël Burch hacia 1968 en su libro *Praxis du cinéma*. Este concepto se refiere a la forma canónica que surgió en el entorno hollywoodense en la segunda década del siglo xx, la cual definía unas convenciones para la narración fílmica y una adecuada duración para el buen desarrollo del relato cinematográfico.



³ Citado por Anemmarie Meier en su artículo, *El cortometraje: campo de juego y experimentación*. Recuperado de: <http://www.dis.udg.mx/publicaciones/multimedia-con-video>



por el cortometraje como medio principal de creación sin dejarse deslumbrar por el prestigio que otorga la construcción de un largometraje. La verdad es que no son muchos, pues la mayoría asumieron el cortometraje como un paso previo, sin embargo, autores como Artavazd Pelechian, Raoul Servais, Claudio Caldini o los hermanos Stephen y Timothy Quay nos han confirmado que no hace falta llegar al largometraje para construir una obra potente y digna de figurar en las historias del cine. Precisamente, a continuación, hago una breve aproximación al trabajo de dos de esos realizadores: Servais y Caldini.

El placer del descubrimiento

En la órbita de la experimentación estética y la reflexión política circula la obra del autor belga Raoul Servais (1928) a quien podemos ubicar preferencialmente en los terrenos del cine y el diseño. Desde su infancia vio el mundo como un lugar donde no había fijezas ni ataduras, por el contrario, lo encontró como un espacio abierto, como una línea de fuga con infinitud de variables. Ese anhelo de libertad es el que lo ha conducido a lo largo de todas sus búsquedas. Su estilo se afianzó a partir del vínculo con la pintura, de donde le surgió el interés por la animación: el camino hacia la libertad que le ha permitido mantener un estilo propio, independiente e íntegro. En sus creaciones trata de hacer visible ese universo oscuro que nos ocultan o que no queremos ver. Su exploración puede ubicarse dentro del surrealismo, aunque él lo llame “realismo mágico”, apelando a la apuesta que hace preferencialmente por lo fantástico. Entre sus temáticas más comunes aparecen el anhelo de la humanidad por la paz, la justicia y la libertad, y los peligros que amenazan al ser humano, entre ellos, el autoritarismo y el militarismo.

En uno de sus primeros filmes, *La nota desafinada* (1963) logra mostrar que ante la pretensión de instalar verdades o pensamientos uniformes, surge el deseo de llenar de música la realidad, aunque la nota que se comunique sea una nota falsa. Por su parte, en *Chromophobia* (1966) y *Sirena* (1968) denuncia los regímenes que optan por la destrucción de lo diferente, de las singularidades. *Chromophobia* es quizás el trabajo de Servais más recordado en su país, donde fue proyectado en su momento en todos los colegios oficiales; además logró trascender el ámbito internacional tras ganar el León de Plata en el Festival de Venecia de 1966. Ante el contexto mundial de crecientes guerras, el director construye un relato antibelicista, apoyado en la poderosa expresividad





del color, que no retoma de los ámbitos reiterativos de la publicidad, sino de ciertos elementos sutiles del diseño

gráfico. Los militares que irrumpen en un tranquilo pueblo sólo conocen el lenguaje opaco del negro, mientras que los pobladores resisten apelando a la fortaleza multicromática. La lucha de los actores armados contra la diversidad de colores y formas, es, sin duda, una lucha contra la imaginación que puede sublevarse y generarle nuevos cuestionamientos a la existencia.

También está dentro de las preocupaciones de Servais el tema de la comunicación, de los medios y el confinamiento al que éstos nos han llevado, convirtiéndonos en incomunicados modernos. En *Hablar o no hablar* (1970), las incoherencias y las indefiniciones son las que triunfan; y la pregunta central que se intenta resolver sobre la situación política, sólo conduce a una mayor confusión. Asimismo, las variaciones técnicas no le son ajenas a Servais, por el contrario, siempre está del lado de las vanguardias, tal como sucede en *Harpya* (1979), en donde la figura humana se entrecruza con la animada. A este procedimiento llega después de 2 décadas de trabajo. La mutación del animal al humano también se extiende hacia los sentimientos, como instalando nuevas formas de afecto, de encuentro con el otro tan diferente y al mismo tiempo mutante. En similar sentido se ubica *Mariposas nocturnas* (1997), cuando la quietud de las estatuas cobra vida para reafirmarnos el movimiento de la imaginación, siempre dispuesta a crear otros ámbitos para la realidad. En *Atracción* (2001), uno de sus trabajos más recientes, retoma el tono crítico y escéptico al mostrarnos unos individuos apresados, vigilados, aislados, quienes como Sísifos modernos no pueden con el peso que los ata, ni tampoco alcanzan a prestarse ayuda. Esa variada gama de temáticas y abordajes es la que hace tan rica la obra del autor belga, un incansable experimentador y descubridor, quien afirma que “toda la trayectoria de mi cine es la búsqueda, la investigación, el placer del descubrimiento”.

La opción de Servais por el cortometraje no le ha restado posibilidades para la profundización en la puesta en escena y el apropiamiento de las nuevas tecnologías. Hay en él un afán de reinventarse continuamente, de aprovechar los nuevos soportes y hasta de proponer nuevas técnicas, muchas de ellas pioneras en el desarrollo del universo animado, como lo es la *servaisgrafía*: un sistema que permite la integración de actores capturados en acción real en fondos creados gráficamente. Se basa en la filmación de los movimientos de los actores en un estudio totalmente blanco con película

en blanco y negro. Se seleccionan algunas imágenes de esta captura, los fotogramas se imprimen en acetatos y se pintan por la parte de atrás, al igual que en los tradicionales dibujos animados, filmando a su vez los acetatos pintados sobre nuevos fondos⁴.

La mirada esencial

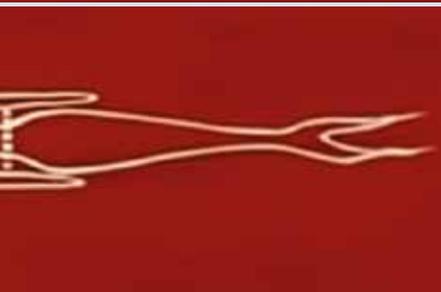
Desde otro lugar y con distintas intenciones, Claudio Caldini (Argentina, 1952) también prefiere hacer su obra fílmica en formatos breves y experimentales. En sus búsquedas hay una vuelta constante a los orígenes del cine. Sus presentaciones las realiza con proyectores múltiples los cuales él mismo opera de manera artesanal. Hay en él una austeridad creciente que lo vincula con los inicios o con el pre-cine. Quiere volver allá no para añorar sino para recuperar la fuerza de la experimentación, el potencial del trabajo que se hace con pocos instrumentos y que se asimila a la paciencia de un tejido. Ante todo, exalta el instrumento (la cámara) y opta por un formato (el súper 8), como tratando de revivir el cinematógrafo de los hermanos Auguste y Louis Lumière y su potencia: “esa maquinaria estaba hecha de una tecnología noble que no tenía la obsolescencia programada de lo electrónico actual: esas máquinas son tan nobles que siguen funcionando”.

El trabajo de Caldini como el del grupo de los primeros autores experimentales argentinos de comienzos de los años setenta, estaba centrado en el fenómeno cinematográfico y aunque no se enmarcaban dentro del cine militante, sí le apostaban a algo más revolucionario: el deseo de subvertir la propia forma en la que se estaban expresando. Además, no tenían restricciones de lugares para rodar o para proyectar y poseían la esperanza de estar haciendo un cine para el futuro. De ahí surgió el cine expandido y operativo de Caldini, en el que muchas veces el montaje se hace en cámara, como una constatación del mecanismo que le da vida al cine, del dispositivo maquínico que lo constituye y que nos lleva a preguntar qué debe ser y qué debe hacer el cine. Caldini lo tiene muy claro, pues concibe al cine como “un arte de camarógrafo”, el instrumento con el que logra construir su universo fílmico. Conoce tan bien su cámara que se permite experimentar con ella una y otra vez, abriéndose al azar, pero sin perder el control del manejo del dispositivo.

Hay trabajos como *Vadi-Samvadi* (1976-1981) que nos presenta al director en su búsqueda esencial, en un aspecto contemplativo que vincula la armonía musical con la sutilidad de la imagen. El realizador nos muestra cómo se construye una función de la forma más artesanal posible, apelando a los elementos primarios de la naturaleza en conjunción con la cámara; un libro, unas flores, un rayo de luz que se cuele, una música que va en ascenso y unas imágenes vibrantes que siguen pululando en la memoria por largo rato debido a su persistencia y desenfoque. Al final, y tras los aplausos incorporados luego de que todo se aproxima al silencio, el director nos revela que el título de su sinfonía “Vadi-Samvadi” corresponde a las notas predominantes de una melodía en la

⁴ Descripción realizada por José Ramón Otero Roko en la presentación del DVD, *Raoul Servais. Integral de Cortometrajes*, editado por Intermedio DVD. Recuperado de: <https://intermediodvd.wordpress.com/2011/07/18/en-otro-orden-de-cosas-notas-sobre-la-obra-de-raoul-servais/>





⁵ En entrevista realizada por Luis Pérez. Recuperado de: <http://www.ficvaldivia.cl/programacion-2013/la-maleta/la-maleta-6/entrevista-claudio-caldini/>



gramática musical india, de donde toma la idea de opuesto-complementario, concepto que le empezaría a ser muy cercano a partir de 1975, cuando tuvo su primera visita a la India.

En otros filmes como *Ventana* (1975), *Ofrenda* (1978), *Un enano en el jardín* (1981), *Gamelan* (1981), *La escena circular* (1982), *Heliografía* (1993) o *Lux Taal* (2009) por citar sólo algunos, es la cámara y su universo la que le abre el mundo al inagotable creador, al que le siguen molestando “las imágenes que hablan” (las del cine convencional, que corresponden a una idea de imagen) y que deben sincronizarse con una fuente de sonido. Para Caldini, esas imágenes no son más que artificios. En subsidio, el realizador argentino construye una obra meditativa en la que la observación de lo que sucede en el mundo es el primer insumo, sin pretender que el cineasta intervenga. Pero claro, la observación de quien filma establece un “hecho cinematográfico” donde se realiza la creación, solo que en este caso, crea un contexto propio que lo aleja del deseo de representación. Por eso su cine es una transparentación, un volcarse de sí; y su poética intenta traducir ideas y emociones, búsquedas y afecciones. El cine es su arte vital y lo que intenta es “mostrar con imágenes lo que las imágenes no pueden mostrar”, exteriorizar el mundo interior, el diálogo interno sin la presencia humana (el caparazón) o hacerlo apenas por medio de siluetas.

Ya próximo al final vuelvo sobre una reflexión de Caldini que nos muestra su particular manera de resumir la condición de autor: “una transmisión directa del sentimiento y el pensamiento al material fílmico sin pasar por el texto de lo que se dice o se interpreta o se actúa. La imagen cinematográfica como una forma de arte directo. La construcción en cámara sin post producción en lo posible y la sinestesia, la asimilación de la sensación sonora a una visual y viceversa⁵”.

A partir de esta cita, vuelvo de la mano de Caldini a la idea inicial de este texto, que pretende revalorizar el cortometraje como un laboratorio autónomo para la creación de estéticas y discursos propios, como un espacio de resistencia desde el propio refugio, como una grieta que se abre peligrosamente y que amplía las posibilidades expresivas. ■