

EN BUSCA DE LA(S) ESPECIFICIDAD(ES) DEL CORTOMETRAJE. EL CORTO DE FICCIÓN EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS SESENTA

JAVIER COSSALTER¹

RESUMEN

¿Qué es un cortometraje? La finalidad de este trabajo consiste en analizar desde distintos puntos de vista las cualidades del cortometraje que la Teoría le asigna como propias, para luego volcarlas en el análisis de dos cortos de ficción argentinos de los años sesenta, con el objetivo de encontrar las especificidades de dicha práctica. La comparación con el cuento, la confrontación de las posturas clásica y modernista en torno al corto y el repaso contextual del auge del film breve en nuestro país, serán las herramientas que nos permitirán aproximarnos a la noción del film breve como expresión artística autónoma.

I. INTRODUCCIÓN

En los comienzos, el cine era breve porque el *metraje* de las bovinas era *corto*. Pero no se lo denominaba cortometraje. El largo llegó, la industria se formó, y la película de corta duración fue arrojada a los márgenes; a esos bordes que la condenaron al sacrificio pero que le permitieron al mismo tiempo expulsar su máximo potencial. ¿Qué habría sucedido si el cortometraje se hubiese impuesto como la norma estándar del arte cinematográfico? La respuesta es tan incierta como aquella que suscita el interrogante de qué habría ocurrido si el cine hubiera tomado el camino iniciado por las vanguardias y abandonado en cambio la veta narrativa. En ese caso, ¿el corto se habría erigido como el mejor postor a la hora de vehicular tales experiencias, así como el largo ganó la pulseada para narrar historias ‘espectaculares’? Ahora bien, luego de más de un centenar de años de ¿evolución? cabe preguntarse si el cortometraje puede ser considerado como una práctica autónoma², con sus propias normas distintivas.

¹ Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del CONICET y doctorando de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Áreas de interés: cine; modernidad cinematográfica; cortometraje.

² Esta es una de las premisas principales del proyecto de doctorado en curso titulado: “El cortometraje alternativo en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1956-1976)”, radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA.

El propósito del presente trabajo es doble: por un lado, armar una propuesta teórica que recopile una gama variada de posturas, modalidades y características en torno al cortometraje en pos de, tímidamente, rescatar sus potencialidades expresivas. En este sentido, resulta interesante confrontar al film breve con su medio hermano –¿o hermanastro?– el cuento. Por otro lado, a partir de la puesta en contexto de la profusión de cortometrajes que tuvo lugar en Argentina desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta, nos dispondremos a examinar en dos textos fílmicos de cortometraje de ficción de la época³, qué cualidades del film corto planteadas se ajustan con mayor precisión. En definitiva, el objetivo es uno: desentrañar las especificidades del cortometraje tanto a nivel teórico-general como histórico-particular.

Aclaremos antes de iniciar el recorrido ciertas elecciones, y anticipemos algunas conclusiones. ¿Por qué tomar únicamente el cortometraje de ficción para dar cuenta de un fenómeno más amplio? ¿Por qué plantear desde el título la noción de especificidades en plural? Ambas respuestas se complementan. Si hemos dejado de lado en esta ocasión la extensa producción de cortos documentales en la Argentina de este período –por cierto, de suma importancia a la hora de analizar la radicalización política que emerge a partir de la denominada ‘Revolución Argentina’ en 1966– ha sido para dedicarle un trabajo íntegro, una posible segunda parte de este ambicioso pero inicial estudio. Y es justamente aquí donde surge el núcleo de interés a partir del cual podemos responder el segundo interrogante. Mientras que la mayoría de los teóricos del cortometraje encaran sus aportes desde el punto de vista del guión y la historia de ficción –uno de los motivos por el cual decidimos comenzar con el corto de ficción en nuestro país– otros autores involucran en sus planteos la efectividad, el vínculo con el receptor y el contexto de producción –entre otras nociones–, peculiaridades que encuentran en las bases del cine documental de carácter político, un vehículo dinámico para diseminarse. Entonces, los lazos con la práctica documental serán mencionados, pero no profundizados. De este modo y preliminarmente, se desprende una primera premisa: para cada registro, en un momento y contexto determinado, el cortometraje presenta una/s especificidad/es.

³ El corpus escogido es el siguiente: *Moto perpetuo* (1959, Osías Wilenski) y *Crimen* (1962, Ricardo Becher).

II. LA PESQUISA DEL INTENSO INSTANTE: APROXIMÁNDONOS AL FILM CORTO

¿Qué es un cortometraje? La respuesta naturalizada y convencionalmente aceptada responde que el cortometraje es una película cuya duración no supera los treinta minutos. Empero, ¿es el metraje aquello que define a la película de corta duración? Sin dudas es un factor determinante, pero no por ello excluyente. El término ‘cortometraje’ nació como contraparte del ‘largometraje’ en el contexto de conformación y consolidación del Modelo de Representación Institucional (MRI). El segundo fue venerado por la industria cinematográfica como una vía redituable para su naciente sistema de estudios, estrellas y géneros. El primero, en cambio, no alcanzaba los requisitos para llevar a la pantalla el formato de la literatura decimonónica, y fue relegado a un espacio reducido. Sin embargo, como bien expresa Paulo Pécora “cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia (2008: 380). Interesante reflexión para comenzar a teorizar en derredor al film breve, prácticamente ausente en la mayor parte de los escritos sobre esta tipología fílmica. Refugio de nuevas ideas, resistencia a la convención; pero por qué no, refugio ideológico, resistencia a la dominación. Ficción o documental, el corto promueve innovación y acción. Empero, como expresamos, gran parte de los autores olvidan las bases primigenias del cortometraje –sólo rescatan, de vez en cuando y sin profundizar, la noción de experimentación– para crear un punto cero totalmente arbitrario que contempla desde un punto de vista que llamaremos ‘clásico’, los caracteres del film de corta duración. Iniciemos el estudio de estas posturas para luego retomar y desarrollar la perspectiva ‘moderna’ –no en su sentido temporal, sino de innovación–. Elsa Carolina Vanegas Bolaños y Nathalia Villegas Ruiz (2008) exponen las diferencias entre el cortometraje y el largometraje a partir de tres categorías: la rentabilidad, el rodaje y el guión. Nos centraremos en esta última ya que expresa las cualidades del corto a nivel de la historia, clave en el análisis de los textos fílmicos de ficción. Básicamente el guión de cortometraje contempla un conflicto que se exhibe tempranamente, la presentación del personaje a través de la acción, más índices de acción y menos subtramas, pocos personajes, relaciones rápidas y concisas, y diálogos cortos con más subtextos. Asimismo, Pat Cooper y Ken

Dancyger (1998) centran su estudio íntegramente en el guión de cortometraje y sostienen que el mismo se define por una simplificación tanto de la trama como del número de personajes. “El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación al nivel de elaboración que alcanza en un largometraje” (1998: 13). Esto no quiere decir que el protagonista no pueda ser complejo, sino que debe emplearse economía de estilo para crear el personaje. Los autores también adjudican al corto la cualidad de ser potencialmente más libre que el largometraje, pero en lugar de describir minuciosamente dicha premisa, vinculan esta idea con la posibilidad de usar ciertos mecanismos literarios para contar una historia, como por ejemplo el recurso de la metáfora. Al igual que estos primeros autores, Luisa Irene Ickowicz (2008) en su libro *En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, compara las características entre ambos a partir del nivel de la historia, teniendo en cuenta los parámetros de la narración, la temática, el personaje protagónico y la construcción dramática. En resumen, el cortometraje:

Narra la historia de un solo acontecimiento, un suceso, que produce un solo cambio de valores opuestos, para generar una transformación en la vida del protagonista (...) Todos los elementos del relato se subordinan a un efecto único, efecto poético. Presenta unidad temática (...) El protagonista transita por una única experiencia que le permite alcanzar una transformación profunda en su naturaleza. La concentración imprime una intensidad mayor. Por eso, la historia demanda que el tiempo del relato sea breve, para así no perder su efectividad (2008: 153).

Sin embargo, la última frase dispara una reflexión que excede –y por tal motivo, enriquece– la mera comparación de metrajes. En el corto, la duración estaría establecida por la historia, y no determinada de antemano. Por otro lado, resulta interesante también el concepto de efectividad, no solo en correspondencia a un efecto poético, sino en relación al destinatario y la postura que este asume a en la recepción de un cortometraje, hecho que analizaremos posteriormente con mayor detenimiento. Dentro de esta misma línea, pero con un pensamiento que se corre en cierto modo de las formas tradicionales, Richard Raskin (1998) propone un nuevo modelo conceptual para el desarrollo de la historia en el corto de ficción. Se aleja del modelo actancial y del análisis secuencial –productivo para el estudio de largometrajes– ya que, según el autor, la mayor libertad del corto requiere una aproximación más flexible. De esta manera desarrolla cinco parámetros conformados por

propiedades que funcionan de a pares. Estos son: causalidad y elección; coherencia y sorpresa; imagen y sonido; personaje y objeto; simplicidad y profundidad. Dichas funciones no se presentan como un compendio de reglas, sino que constituyen formas de balance, opciones para reforzar la historia. Debido a su carácter estructural este esquema puede ser aplicado como un método de análisis.

En el segundo grupo teórico encontraremos todavía ciertos vínculos con las posturas anteriores, pero con un mayor grado de conciencia en relación a las potencialidades del corto. Vayamos de menor a mayor. Lola Fernández y Montaña Vázquez (1999) ponen en claro que el corto no es un pequeño largo, que la fuerza de la imagen debe convertirse en un elemento más del guión y que la importancia de los diálogos es tan valorable como la ausencia de ellos. Sin embargo, luego se rescata la opinión de directores y productores que discuten en torno a las peripecias del corto en el ámbito de la producción, distribución y exhibición, entrando de lleno en aquellos caracteres que hacen del corto un medio de expresión singular. En este sentido, las palabras de Guadalupe Arensburg son contundentes:

En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación (Fernández y Vázquez, 1999: 155).

Por su parte, Thierry Méranger (2007) en su recorrido por la historia del cortometraje en Francia, expone a su vez algunas pautas teóricas. Este entiende que la fuerza del cortometraje está en la concentración de la acción –cualidad descrita más arriba–, personajes en búsqueda de sí mismos, y el recurso ingenioso a la música⁴. Pero asimismo, el autor hace hincapié en la adecuación del formato al propósito y en la idea del cortometraje como un espacio de experimentación propicio a la toma de riesgos. Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997) analizan brevemente algunas características del cortometraje como la condensación de los tiempos, la precisión y el papel de la imagen por sobre la palabra. Empero, las autoras no se detienen y van más allá, al postular que el corto se define asimismo por la posibilidad de cambio y transformación, y el rol activo del

⁴ Estas dos últimas concepciones serán claves a la hora de analizar globalmente el desarrollo del film corto en nuestro medio local durante el período moderno.

espectador puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...) (1997). Como adelantamos al comienzo de este trabajo, la posibilidad de transformar junto con la concepción de un receptor activo y cognitivo, se constituyeron en la Argentina de los años sesenta –pero también en varios países latinoamericanos– en pilares de un cine político-militante cuyo objetivo consistía en la contrainformación, la denuncia y la agitación, y que encontraron en el cortometraje un vehículo eficaz para dinamizarse. Para finalizar, recuperamos nuevamente el pensamiento audaz de Paulo Pécora, en donde el cortometraje es analizado en el marco de la producción independiente, haciendo hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que lo caracterizan. El autor se aparta de las nociones tradicionales de ‘género’ y ‘formato’ para describir al film corto, y rehúye a considerar la duración como particularidad esencial del mismo. En contraposición, busca la especificidad del cortometraje en la libre creación, aspecto que le proporciona “su valor de pieza artística legítima y original” (2008: 385). De este modo, “su brevedad, su marginalidad y el uso que a veces hace de recursos cinematográficos básicos, elementales, casi amateurs, son cosas que ayudan al cortometraje a ser lo que debería ser: un espacio de libertad inigualable” (2008: 383).

Ahora bien, resulta pertinente antes de proseguir, plantear un interrogante que puede convertirse en dilema pero que en última instancia –y luego de este pequeño recorrido teórico– nos ayudaría a encarar de otra forma la pregunta ‘¿qué es un cortometraje?’. A pesar de las claras diferencias entre el corto y el largometraje que han propuesto los autores de ambos grupos, el entorno del cortometraje se debate entre quienes entienden a este como una expresión artística autónoma, con sus propias normas estéticas; y aquellos que consideran al corto como una escuela de formación y una carta de presentación, es decir, como un trampolín para acceder al largometraje. Rescatar aquí la opinión de unos y otros sería injustificado e infructuoso. Cada lector puede adherir a una u otra postura –o quizás a las dos–. En su relación con el cuento y en el análisis textual y contextual del cortometraje nacional que realizaremos a continuación, trataremos de esbozar nuestra postura.

III. EL CORTOMETRAJE Y EL CUENTO: UNA RELACIÓN FRATERNAL DE AMOR Y ODIO

Los puntos de contacto entre la literatura y el cine son múltiples, y entre ellos la tradición suele emparentar al cuento con el cortometraje y a la novela con el largometraje. Dos cuestiones se desprenden de esta aproximación: por un lado –y si bien existe la novela testimonial y el relato de no ficción– la sola concepción de este lazo postula implícitamente la primacía inequívoca de la narrativa de ficción por sobre otras modalidades del relato – textual o audiovisual–. Por otro lado, si el único parámetro de comparación consiste en la simple extensión, la productividad de dicha empresa se vuelve intrascendente. Indaguemos sintéticamente algunas cualidades del cuento que puedan ser útiles en esta búsqueda de especificidades en torno al film corto. En primer lugar, y en palabras de Luis Barrera Linares podríamos decir que “el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (...)” (Barrera Linares y Pacheco, 1993: 34). En este sentido, observamos que tanto la brevedad como la efectividad y la unidad temática, son rasgos compartidos por el cuento y el cortometraje. En cuanto a la primera, así como comentamos en relación al corto, en el cuento la extensión breve debería ser más una consecuencia que un rasgo inherente. Si su finalidad –que desde las conceptualizaciones de Edgar Allan Poe se ha convertido en casi unánime– consiste en producir un efecto de intensidad o unidad de impresión, entonces la brevedad resulta una condición indispensable para captar la atención del lector.

Otra cualidad del ser breve que escapa al acercamiento superficial permite conectar ambas formas expresivas. Según Barrera Linares, “la frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar)” (1993: 37). La mostración y la sugerencia ¿no son rasgos comparables con el peso de la imagen que tiene lugar en el cortometraje?

Pero así como en el corto algunas autores bregaban por la veta experimental, y otros por la senda de la simplificación y estructuración, en el cuento la libertad estética pareciera estar limitada o reducida. La mayoría de los teóricos entienden que el cuento es sumamente severo, donde no rige la elasticidad. Debe estar despojado de toda finalidad estética,

distanciado de la retórica y el abundamiento, para no desviarse de la línea de efecto que persigue. Esta diferenciación nos marca que en el corto la efectividad puede estar presente, pero no resulta excluyente ni determinante. En este sentido, y en relación con la libertad estética del lenguaje, el cortometraje estaría más cerca de otra práctica literaria: la poesía.

Por último, según opiniones compartidas, el cuento posee todavía un espacio marginal –al igual que el cortometraje– ocupando el cuarto lugar, por detrás de la poesía, el teatro y la novela. Sin embargo, no hay dudas de que el cuento constituye una forma artística en sí misma. Por tal motivo, y a pesar de hallar similitudes entre estas dos formas breves, las diferencias existentes entre ambas las alejan una de la otra; pero no por ello la comparación debe resultar un fracaso sino que, todo lo contrario, permite ajustar aún más las especificidades de cada práctica –en nuestro caso puntual, el cortometraje–.

IV. LA RENOVACIÓN EN PEQUEÑOS ENVASES: SÍNTESIS HISTÓRICA DEL AUJE DEL CORTOMETRAJE EN LA ARGENTINA SESENTISTA

Hacia mediados de los años cincuenta la paralización de la industria cinematográfica local era un hecho. La política proteccionista implantada por el gobierno de Juan Domingo Perón influyó directamente en la industria fílmica, ya que la misma se vio favorecida por la inyección de dinero y por la restricción de la exhibición de films extranjeros (Kriger, 2009: 42). Sin embargo, “la ausencia de control en la utilización que hacían las empresas privadas de los subsidios otorgados” (2009: 100), junto con la prolongación de los plazos en los pagos de las deudas –sobre una política crediticia sin límites– derivó en la crisis de los estudios y la baja calidad artística de las realizaciones fílmicas.

Empero, ya desde los inicios de la década del cincuenta habían comenzado a gestarse ciertas expresiones a favor de un cambio radical en el cine local. Como bien señala Paula Félix-Didier, “la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres vocacionales (...) que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica” (2003:12). En 1951 Jorge Macario –entre otros– fundó el Taller de Cine, mientras que Simón Feldman abrió las puertas del Seminario de Cine de Buenos Aires en el año 1953 –el cual nucleó su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación–.

Por otra parte, pero siguiendo esta propuesta de formación y aglutinación de nuevas experiencias, Alejandro Sammaritano creó el Cine Club Núcleo en 1954.

A partir de la caída del gobierno de Perón y la apertura del país al exterior, y gracias a la cooperación de los talleres y cineclubs, la producción independiente de cortometrajes creció de forma exponencial. La influencia del neorrealismo y los nuevos cines europeos fue recreada por el corto a partir de la búsqueda de formas alternativas de producción, temas vinculados a lo coyuntural y la experimentación estética del lenguaje fílmico. Es decir que, planteado en términos generales, el cortometraje emprendió una renovación total del cine nacional, en tanto promovió cambios en la fase de producción e innovaciones en el plano expresivo y semántico. Para 1958 se habían producido 35 cortos, al año siguiente 60, y en 1962, 55. Cabe destacar que, a pesar de los múltiples intentos por obtener el fomento al cortometraje y la obligatoriedad de exhibición, los dictámenes nunca fueron reglamentados y prácticamente ningún cortometraje en estos primeros años de auge fue realizado con dinero estatal. El autofinanciamiento, los aportes privados, la colaboración de las escuelas de cine y de los cineclubs, hicieron posible esta profusión de cortometrajes. En este sentido, la Asociación de Realizadores de Cortometraje fundada a fines de 1955, le brindó al film de corta duración un magnífico respaldo político, artístico e institucional.

Y es justamente en el ámbito de esta modalidad expresiva donde hacen sus primeras incursiones muchos de los directores que luego pasarían al largometraje y formarían parte de la denominada ‘Generación del sesenta’ –Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, Simón Feldman, etc–, considerada como la primera manifestación local de la modernidad cinematográfica. Sin embargo, el propio Simón Feldman, Osías Wilensky –por un lado– y Fernando Birri, Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer –por otro lado– entre otros, realizaron una carrera prácticamente íntegra dentro del ámbito del cortometraje, conformando y anticipando las dos líneas expresivas más importantes que caracterizaron a la modernidad nacional, y que encontraron en el corto un medio propicio para su desarrollo: aquella sostenida por la ‘Generación del sesenta’, preferentemente abocada a la ficción y anclada en el deambular de personajes apáticos con objetivos poco claros y una marcada voluntad de renovación del lenguaje fílmico; y la segunda, centrada en el documental testimonial, la crítica y la denuncia social, que desembocaría posteriormente en la radicalización del cine político-militante de finales de los años sesenta.

En este sentido, y para retomar aquellas premisas iniciales, el hecho mismo de que varios directores hayan dedicado su obra exclusivamente al cortometraje, apoya en gran medida el planteo sobre la autonomía del corto. Pero para determinar sus especificidades –en relación a los rasgos generales analizados anteriormente y en una perspectiva contextual particular– habría que tomar necesariamente como punto de partida, las obras.

V. DESMENUZANDO AL CORTOMETRAJE: ANÁLISIS TEXTUAL DE *MOTO PERPETUO Y CRIMEN*.

El cine de arte y ensayo⁵ tuvo una gran influencia en el cine argentino de ficción de los años sesenta, gracias a la apertura del país al exterior y el deseo de renovación emergente. Observemos en dos cortos de la época cómo el realismo –en sentido amplio– y la innovación estética se diseminan a lo largo de la estructura del cortometraje, a partir del examen de los postulados planteados al comienzo de este trabajo.

Moto perpetuo (1959) de Osías Wilenski se centra en el personaje de un músico-compositor que en un raptó de inspiración compone en el piano una sinfonía, mientras que en la banda de imagen presenciamos un collage visual que representa un día en la vida de la ciudad – personas cambiándose, bajando y subiendo escaleras, la muchedumbre en un bar, en la calle, gente durmiendo y despertándose, etc.–. El primer interrogante que se presenta es determinar quién es el protagonista del film: ¿es el compositor o la ciudad? Si es el compositor, ¿hay una transformación en la vida del protagonista, como advierte Ickowicz en relación al film breve? El corto finaliza cuando la melodía termina, pero no volvemos a visualizar al compositor. En cuanto a la estructura narrativa parece ser clara: un principio – el músico que sufre problemas de inspiración y que finalmente se lanza a la composición–, un nudo –la composición sonora y el collage visual–, y el desenlace –el cierre de la pieza musical–. Ahora bien, el núcleo conflictivo –y productivo– estaría en el aspecto visual de la parte media, no sólo por su compleja conexión con el resto de las partes –¿de dónde provienen tales imágenes? ¿son producto de la imaginación del músico?– sino por su expresión formal: tomas cenitales, primerísimos planos, repeticiones, retroceso de la

⁵ Según David Bordwell este origina en el cruce de tres vertientes expresivas: el realismo objetivo –asuntos reales vinculados a lo coyuntural–, el realismo subjetivo –personajes con objetivos poco claros cuya subjetividad se materializa en la construcción espacio-temporal– y el comentario narrativo abierto –manifestado en la enunciación a modo de autoconciencia– (Bordwell, 1996).

imagen, cámara baja, superficies reflejantes de la imagen, acompañan a un montaje sincrónico al ritmo de la banda sonora, remitiendo de este modo y como bien señala Pécora, a la libertad creativa que subyace en la utilización de recursos cinematográficos básicos.

Por otro lado, corroboramos que aquellos parámetros planteados por Raskin para el buen funcionamiento del guión, no se encuentran balanceados sino complejizados. Rescatemos algunos: ¿Cómo acordar qué corresponde a la causalidad y qué a la elección si el personaje, víctima de un instante de ‘falta de inspiración’, se sumerge luego en la plena creatividad compositiva? Si entendemos al collage como una representación mental, una construcción subjetiva, ¿este es un evento impredecible que causa sorpresa o es coherente desde una lógica de ensoñación? Finalmente, en lo respectivo a la imagen y el sonido, Raskin refiere al segundo en relación al diálogo –donde debe ser mínimo para lograr el balance con la imagen– y a los sonidos particulares. En este caso el primero directamente se suprime, y en vez de sonidos de eventos particulares que toman un rol importante en la acción, apreciamos una música continua que dirige la acción. En este sentido, podríamos expresar a través de Méranger que tal procedimiento resulta un recurso ingenioso de la música.

Por otra parte, como comentan Fernández y Vázquez, la ausencia de diálogos en el cortometraje pone el peso en la imagen, hecho que podemos comprobar en este ejemplo, pero sin dejar de lado la importancia de la banda sonora en su eje musical. Y por último, otra de las características de tipo ‘clásica’ mencionada por varios autores –la condensación de los tiempos– resulta truncada ya que la misma estaría trabajada desde otro punto de vista: realizar un montaje vertiginoso para mostrar un día en la ciudad en cuatro minutos reales, es un suceso deliberado y no determinado por la brevedad del cortometraje.

Crimen (1962) de Ricardo Becher se focaliza en un obrero que deja la construcción para ir a un bar a planear un crimen. El personaje sale de la construcción, camina por la calle, entra al bar, hace anotaciones en un plano, se produce la secuencia de extrañamiento, sale del bar y se va caminando de vuelta al trabajo. No hay condensación, la verdadera acción –si es que podemos hablar de acción– se produce en treinta segundos; el resto es tiempo muerto. Analicemos detenidamente la secuencia en cuestión. El muchacho está sentado en el bar. Una mosca cae dentro de su vaso de leche. El joven juega con la mosca hasta que decide empujarla intencionalmente hacia el interior del vaso. Aquí se produce un quiebre: cae la mosca y pasamos por corte directo a un plano donde visualizamos al personaje ahorcando a

una mujer; se rompe un espejo –y oímos también el ruido que este produce, pero no de manera sincrónica sino de modo desfasado– y se congela la imagen para derivar inmediatamente en un plano estático de la mosca y el vaso de leche al tiempo que escuchamos el sonido de una bocina. Finalmente el joven saca la mosca y se toma el vaso de leche. El propio director describe con minuciosidad dicho procedimiento:

A diferencia del flash-back, que es retroceder en el tiempo, el flash-in es la interiorización repentina: ir de pronto a ver lo que el personaje piensa o fantasea. Yo quería hacer un experimento formal: realizar un flash-in que fuera muy breve, pero que estuviera hecho con muchos planos. Y quería contrastar muy fuertemente el modo narrativo del mundo real con el modo narrativo de lo interno (...) Para eso usé recursos que podríamos llamar tramposos, como no sincronizar totalmente el flash-in sino colocar sólo algunos ruidos fuertes. Así que, entre el pase de la luz a la oscuridad, la cámara en mano, la velocidad del montaje y el uso del sonido, se daba la impresión de algo brusco y brevísimo, cuando en realidad todo estaba desarrollado y planificado (AA. VV., 2003: 56).

Como se puede observar, este es un claro ejemplo de libertad estética en consonancia con la cualidad que, según Arensburg, portaría el cortometraje: la búsqueda de formas alternativas de lenguaje. Sin embargo, la innovación artística no se limita solamente a un recurso, sino que acompaña al protagonista dentro del bar: toma cenital, primerísimos planos y autonomía de la cámara que sigue al personaje mientras ‘planea’ el crimen.

Por otra parte, examinemos cómo ciertas características básicas del film breve planteadas por Vanegas Bolaños y Villegas Ruiz se rompen. En primer lugar, el conflicto no se exhibe tempranamente, y de hecho queda inconcluso, ya que no sabemos realmente si se comete el crimen. En este sentido, el acontecimiento único que según Ickowicz transformaría la vida del protagonista, no tenemos la certeza de si tendrá lugar o si se trata sólo del deseo, la imaginación del personaje, por lo cual sería arriesgado anticipar una modificación en este. En segundo término, la presentación del personaje no se realiza mediante la acción en sí –ya que como dijimos este no acciona– sino a través de su conciencia. Y la tercera cuestión se quiebra a medias: diálogos cortos, sí, pero sin subtextos, ya que las frases pronunciadas –a modo de pregunta-respuesta– son intrascendentes: “¿a dónde vas? – a laburar”; “¿cuánto cuesta? – ¿un helado? Veinte pesos”; “¿se puede cerrar la cortina? – sí, cerrala”.

En relación a los parámetros de Raskin, algunos se presentan balanceados y otros no. Entre los primeros, podríamos decir que el personaje interactúa con los objetos –el plano, la

mosca, el vaso de leche–, y los sonidos influyen los eventos y complementan el peso de las imágenes –las máquinas en la construcción, el ruido de la bocina que hace volver al protagonista del estadio de ensoñación–. En cuanto a los segundos, el vínculo entre la causalidad y la elección se complejiza como en el corto anterior: no se especifica cuáles son los motivos que llevan al protagonista a –¿pensar, desear, cometer?– un crimen. ¿Qué es lo que viene determinado por el contexto y cuál es la elección del personaje?

Por último, en relación al personaje en búsqueda de sí mismo que Méranger explicita como corriente en el cortometraje –y que aparece en este film–, podríamos decir que se corresponde con una característica del cine de arte y ensayo, claramente emparentado con el cine moderno –el deambular del personaje con objetivos poco claros– y que encuentra en las libertades expresivas del film de corta duración, una vía práctica para desarrollarse.

VI. CONCLUSIONES

A partir del estudio de las características generales del cortometraje –en sus variantes clásica y modernista–, del comparatismo entre el corto y el cuento, del repaso contextual del film breve en la Argentina de los años sesenta, y del análisis textual de dos cortos de ficción locales, podemos afirmar que el cortometraje no presenta una única cualidad distintiva –productiva, estética, estructural, funcional, modal– sino que se le atribuyen múltiples especificidades, de acuerdo a las necesidades puntuales en momentos particulares. En nuestro cine nacional del período escogido, como observamos, dos líneas expresivas se desarrollaron: la rama documental tomaba las cualidades de la efectividad y la recepción atenta para llevar a cabo su función de contrainformar y denunciar, dentro de un sistema productivo marginal, y luego clandestino. Y la línea ficcional, subvertía la mayor parte de los caracteres básicos del cortometraje que la Teoría considera como singulares, para experimentar con las formas estéticas, innovar en el lenguaje fílmico, en una clara oposición con los modos tradicionales de contar historias, propio del cine clásico-industrial de las décadas previas.

Entonces, para concluir, y a pesar de las opiniones encontradas, creemos que es posible entender al cortometraje como una práctica autónoma. Justamente debido a esta capacidad para derrumbar rápidamente sus cimientos y construir una y otra vez su fachada, esa que

muestre en cada oportunidad su *verdadera* cara, y que demuestre contundentemente que un cortometraje excede a la película cuya duración no supera los treinta minutos.

VII. BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. “Ricardo Becher”, en Fernando Martín Peña (ed.) *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2003.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.

Barrera Linares, Luis y Carlos Pacheco. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila latinoamericana, Caracas, 1993.

Bergese, Mariangel, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz. “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, N° 1, noviembre-diciembre 1997.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.

Cooper, Pat y Ken Dancyger. *El guión de cortometraje*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1998.

España, Claudio (Comp.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Fondo Nacional de las Artes, Vol. I, Buenos Aires, 2005.

Feldman, Simón. *La generación del 60*, Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa, Buenos Aires, 1990.

Félix-Didier, Paula. “Introducción” en Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2003.

Fernández, Lola y Montaña Vázquez. *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*, Nuer Ediciones, Madrid, 1999.

Ickowicz, Luisa Irene. *En tiempos Breves, Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, Ediciones Paidós SAICF, Buenos Aires, 2008.

Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2009.

Mahieu, José Agustín. *Historia del cortometraje argentino*, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1961.

Méranger Thierry. *Le court métrage*, Cahiers du cinema, Paris, 2007.

Pécora, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

Raskin, Richard. “Five parameters for story design in the short fiction film” en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, N° 5, Marzo 1998.

Vanegas Bolaños, Elsa Carolina y Nathalia Villegas Ruiz. *Un juego corto. Estudio e investigación sobre la dirección de actores dentro de las dinámicas propias del cortometraje*, Pontificia Universidad Javeriana Facultad de comunicación y lenguaje, Carrera de Comunicación social, Bogotá, 2008.