

APOLOGÍA DE LA FRAGMENTACIÓN

Miguel Ángel Vidaurre Ferrada

Escuela de Cine de Chile

Resumen

El presente texto es una reflexión sobre la realidad del cortometraje, como discurso fragmentado frente al gran relato que ofrece el largometraje, el cual es entendido en tanto producción que tiende a estandarizar las ideas. De esta manera, el cortometraje surge y es defendido a partir de su gran posibilidad creativa y discursiva lo que permite la experimentación, la reutilización de materiales. Finalmente, el texto aborda la gran producción de cortometrajes en Chile, dando lugar a una mirada heterogénea sobre los cambios que afectan su devenir.

Palabras clave: cortometraje, fragmentado, relato, experimentación.

Abstract

This paper presents an analysis of the nature of short film as fragmented discourse in contrast with the 'grand' narratives offered by feature films, which are considered as creations which tend to establish received ideas. In this way, the short film emerges and is defined from its great creative and discursive potential which allows for experimentation and the recycling of materials. Finally, the article considers the substantial production of short films in Chile to give a pluralistic account of the changes which influence their development.

Keywords: short film, fragmented, narratives, experimentation.

I

LO FRAGMENTARIO DISIDENTE

"Las obras mueren; los fragmentos, como no han vivido, no pueden morir"

Emil Cioran.

Lo fragmentario, el pequeño relato, el gesto negativo de no optar por la imposible totalidad. Ejercicio de *zapping* mental, fractura de las estructuras que permitían y añoraban la edificación de una magna obra.

El cortometraje parece no aceptar los códigos de la producción establecida, aquella que precisa de los grandes relatos y el sistema de producción hiperbólico que fácilmente termina por ahogar en su volumen y estandarización las ideas más interesantes y complejas del pensamiento audiovisual.

El jirón del relato, la breve epifanía formal tiende a desaparecer —con la excepción de los grandes autores— en un edificio parafernático de sistemas ya probados y aceptados por la inercia industrial. Lo fragmentario tiende a ser absorbido por la gran máquina de sentido del largometraje, en donde el Relato, con vocación mayúscula de verdad comunicativa, inhibe la proliferación de pequeños sentidos, de gratuidades con acento lúdico que no parecen hacerlo avanzar sino congelarlo en un instante retórico donde la obra devela su superficie y deja paso a la materialidad obliterada de la obra.

La presentación del cortometraje como un aparato autosuficiente, entidad independiente del gran relato que no personifica la imposibilidad económica de construir un filme-novela sino más bien la necesidad material y expresiva de producir un filme-cuento o un filme-poema, a la manera en que Godard postula hasta ahora la aparición de un filme que devenga del ensayo y no de la escritura decimonónica, es reciente en nuestro país, en donde por lo general se tiende a homologar la construcción de un filme de corta duración a la no posesión de medios suficientes como para realizar un largometraje, como si el asunto se tratase de la duración temporal del discurso y no de densidad material, lo cual implicaría que todo cuentista no es más que un novelista frustrado, y que todo pintor de pequeño formato un autor de frescos sin mecenas que le financie sus obras.

Si bien es cierto que las posibilidades de distribución y de obtener ganancias económicas y reconocimiento público a partir de la realización es casi nula, también es cierto que las complejidades de producción e interferencias externas de toda índole disminuyen radicalmente, ofreciendo un espacio de libertad creativa —sobre todo frente a la aparición de los más diversos soportes de trabajo— que se da en pocas áreas de la creación audiovisual. De esta manera se comienza a vincular al cortometraje con la escritura y la pintura de estudio, es decir, el autor enfrentando un mínimo de complejidades y dotado de tecnologías cada vez más reducidas y cercanas en sus posibilidades de manipulación unipersonal tiende a su espacio monádico, a trabajar con un mínimo de incomodidad interpersonal y un máximo de posibilidades experimentales.

Sin existencia concreta el fragmento audiovisual es capaz de captar la inestabilidad singular de nuestro tiempo, estimula lo efímero y lo poco consistente. Imposibilita nuestro deseo por la continuidad y el progreso dramático, ejercita nuestra conciencia de lo superficial y arbitrario.

II

LA TORCIDA HISTORIA DEL CINE

El cortometraje reconstruye la interrumpida historia del audiovisual configurando un puente con los orígenes del cine. No debemos olvidar que el largometraje es una invención bastante posterior a la aparición de la tecnología cinematográfica, artificio que se abrirá paso hasta nuestros días impulsado en gran medida por intereses económicos que lo instalan como la natural posibilidad de su soporte, sin embargo la mayoría de los historiadores contemporáneos de la cinematografía desmienten esa noción creacionista y admiten que durante al menos un par de décadas el filme de corta duración fue el discurso dominante de la incipiente industria artístico-comercial.

En palabras del ensayista Arlindo Machado en su texto **El paisaje mediático**:

Si hubiera una lista de historias mal contadas, la del cine ocuparía un lugar destacado. Una de las causas principales de esa miopía ha sido el excesivo lugar de privilegio que se ha dado a un único modelo de cine —el filme narrativo— y a un único formato —el largometraje—. Sabemos, por otra parte, que a lo largo de sus cien años “oficiales” de historia, el cine, como cualquier otro arte, acumuló un repertorio extraordinario de experiencias, no todas legitimadas por la firma de los historiadores y muchas de ellas relegadas al olvido (174).

En los últimos años en donde la fragmentación narrativa ha vuelto a situarse en el centro de las operaciones más interesantes del discurso audiovisual, en sus formas encarnadas en *spot* publicitarios, videoclips, continuidad televisiva, *net art*, y otras, es imperativo la reformulación de nuestra concepción de lo cinematográfico.

Si en las primeras décadas el destino de las nuevas tecnologías era bastante incierto en los modelos a seguir en su concepción narrativa y representativa, el cine sería una proyección de la sala de teatro, una cinematización de lo pictórico, un testimonio de carácter documental o como lo pensó en algún momento el propio Edison, una prolongación del fonógrafo que él mismo denominó en ciertos momentos kinetófono. Tampoco eran muy claras cuales serían los cánones intrínsecos de construcción de las nuevas obras.

Para algunos la nueva materialidad necesariamente debería involucrar una radicalidad discursiva que se distanciará de las maneras de construcción de las artes tradicionales y se vinculará a nuevas concepciones de mundo y por lo tanto de configuración de lo real. En esta línea se conectaban las propuestas de los autores más cercanos a las vanguardias históricas de principio de siglo como Eggeling, Richter y Ruttmann y sus propuestas de cine dadaísta, o Fernand Leger desde el cubismo, sumándose propuestas desde personajes como Artaud, Ray y finalmente Buñuel, quién en 1925 estrenaba junto a Dalí **El perro andaluz**, posiblemente uno de los cortometrajes con mayor influencia en la historia del cine.

Buñuel, más que otros compañeros de vanguardia, parecía entender con mayor profundidad las nuevas posibilidades del cine, y la relación con un tipo de construcción modular rizomática que la distanciaba del ideal novelesco promulgado por los autores anglosajones. Su atracción por los cortos de Sennett, Keaton, y su encarnación formal en el *slapstick*, más surrealista y arrollador que sus contrapartes europeas educadamente subversivas. Estas maneras de producción tuvieron su esplendor en el formato breve, su paso al largometraje implicó el necesario excedente argumentativo, con estrategias sentimentales y explicativas que ahogaban a la pequeña obra en una multitud de operaciones laterales.

En la actualidad, una serie de autores ha reconocido en el cortometraje el soporte ideal para plasmar sus obras. Directores como los hermanos Quay, discípulos adelantados de Svanmajer (creador brillante en su multitud de cortos, pero debilitado en sus proyectos de largometrajes), quienes a lo largo de los últimos años han desarrollado una filmografía breve, pero de una contundencia formal que difícilmente se puede rastrear en el formato de larga duración. También se puede mencionar a Guy Maddin y sus constantes relecturas perversas de las estéticas de los 20 y 30, o la mirada descarnada y necrófila de Richard Kern y Nick Zedd, representantes de la estética más oscura de NY.

III

EL CORTOMETRAJE COMO EXPERIMENTACIÓN

La fragmentación en su encarnación material como cortometraje permite situar el ejercicio experimental como sustento integral de su *quehacer*. No limitado por excesivos intereses económicos y ajustándose a una forma de trabajo que no obligue al autor a involucrarse en una gran dimensión de infraestructura (las tecnologías contemporáneas permiten, cada vez con mayor facilidad, el acceso a una serie de posibilidades operacionales centralizadas en un soporte técnico reducido y de fácil manipulación). En esta dirección se debe señalar que es absurdo que en la mayoría de los eventos y festivales de cortometrajes se imponga la proyección de la obra en formato de 35 o 16 mm, como si el culminar en dichos soportes le otorgara a la obra un aura especial, cuando en muchos casos no es más que un ejercicio de fetichización y nostalgia en la medida que la obra se libera por necesidades propias —no por dictámenes de manifiestos— de las obligaciones de la producción de la “gran obra”, el espacio para el ejercicio queda abierto y la soltura de la realización entra en el territorio de la gratuidad, de lo lúdico e incluso de la pirotecnia audiovisual.

El largometraje nace como una propuesta sensata de elaboración de las imágenes y posteriormente del sonido —una elaboración discursiva que instala con dureza el sentido de su propuesta—. Tras él se encuentran esbozos de la perspectiva renacentista, de la novela decimonónica, del teatro popular y de otros referentes de ordenamiento con un grado de eficiencia a toda prueba. La otra cara del fenómeno cinematográfico, su presencia figural, sustentada más por su presencia superficial que por su sentido profundo, su latencia indeterminada, contrapartida de la construcción orgánica y que permite vincularse a lo que Lyotard denominó *acinéma*, una especie de operación preformativa en donde su lógica no es necesariamente la narrativa sino la pirotecnia concebida como un ejercicio de derroche, símil de economía maldita, exaltación libidinal que escapa a la medida del relato para situarse en los interregnos de la poesía y la pintura contemporánea. El teórico Francesco Casetti lo define de la siguiente manera: “Lo importante en el *acinéma* es superar el umbral de lo económico, lo mimético, lo representativo, abrirse a los movimientos que generalmente se excluyen y se anulan, a lo dinámico, a lo energético, a lo libidinal... a lo irrepresentado” (241).

Difícilmente el largometraje, en cuanto institución discursiva, permite la representación de lo irrepresentado, la irrupción de lo dubitativo y el debilitamiento del sentido como eje dominante (es cierto que desde Buñuel hasta Lynch han existido autores que han logrado la permeabilización de la estructura narrativa del largometraje contaminándola con estrategias provenientes de diversas disciplinas con grados de experimentación, pero son un grupo pequeño y genial al interior de una multitud de obras que depositan su fe en la posibilidad discursiva del filme), tampoco es necesario que lo hagan, al menos en sus formas más extremas, por las mismas razones que por lo general no interesan demasiado los cortometrajes sustentados en premisas demasiado convencionales o recursos formales y dramáticos similares o idénticos a los utilizados en los filmes de larga duración, pues cada soporte va determinando la aplicación de su especificidad lingüística.

Personalmente tengo la sensación de que el cortometraje sustenta gran parte de su presencia y supervivencia en la distancia que pueda crear con otros formatos audiovisuales. En el caso de la ficción el ejercicio experimental es aún más complicado en la medida que se sitúa cual *tránsfuga* en un territorio de nadie, desplazado de la ficción dramática tradicional a la vez

que limítrofe pero no absorbido por las estrategias excesivamente crípticas y museológicas del video arte.

Reutilizar la ficción, el género y las diversas tendencias de la ficción para descalzarlas con operaciones provenientes del riesgo experimental. Estrategia de traslapamiento, en donde lo dramático solapa a medias al gesto trasgresor, permitiendo el reconocimiento y el asombro en un solo movimiento.

En esta dirección el cortometraje deviene en una posibilidad de autonomía y libertad creativa envidiable al interior de los requerimientos de la industria, con suma facilidad puede traspasar los límites genéricos, en cuanto sólo moviliza fragmentos de ellos —intersticios significantes que rememoran lo fundamental de la sobrecargada percepción del espectador— y proliferar como un ejercicio lúdico que no precisa de una estructura férrea para desarrollarse, sino como un ejercicio, una pequeña maquinaria capaz de usufructuar las operaciones externas, tanto dramáticas de cuño clásico-narrativo como lo figural pirotécnico, no estrellándolas en una síntesis dialéctica, sino asimilándolas en diversos grados de indeterminación.

IV

FRAGMENTOS NACIONALES

En nuestro país pocas son las referencias concretas a este género que se encuentren apuntadas en algún texto, aún menos alguna reflexión que intente conectar y activar relaciones entre una multitud de obras de pequeño formato dispersas en diversos festivales y muestras independientes a lo largo de estos 12 años de producción escogida para estos pequeños y fragmentarios textos.

El común denominador de esta búsqueda es intentar acceder a un discurso que tiende a perfilarse en los límites de la producción cinematográfica, desplazado por lo general de la difusión y distribución que poseen los largometrajes, el corto de ficción tiende a moverse al interior de escuelas de cine y festivales independientes, pocas son las ocasiones de la aparición en televisión, y es casi nula su proyección en salas de cine.

Su sobrevivencia se ve dificultada por la titubeante definición de su existencia, esa carencia ontológica es la que produce su descentramiento constante y también la que le otorga ese carácter de contemporaneidad efímera que lo hace tan atractivo para nuestros días.

Una gran parte de la producción de cortometrajes son productos únicos, lo cual impide desarrollar un acercamiento profundo al autor y a su obra, en tanto ésta se limita a una operación casi accidental sin propósito de continuidad, en otros casos sólo se trata de ejercicios estudiantiles que cumplen un propósito académico concreto en el aprendizaje de diversas operaciones formales —suspense, horror, comedia, erotismo— necesarias para acceder a la construcción del largometraje, real objeto del deseo de muchos directores provisionales de cortos.

La enorme cantidad de cortometrajes de ficción que se producen anualmente complica aún más cualquier intento por sistematizar su evolución, es como si se negase a ser clasificado, multiplicándose virulentamente como un organismo fuera de todo control, encarnándose en los más diversos soportes, temáticas y propuestas estéticas. Sin grandes problemáticas a la hora de buscar su espacio de proyección, el cortometraje nacional sortea los obstáculos de la distribución utilizando estrategias propias de la clandestinidad y la contracultura: exhibiciones en bares, fiestas electrónicas, espacios públicos, maratones filmicas (un ejemplo es Cineadicción y sus 24 horas de cine, un lugar fundamental para la proyección de los cortometrajes nacionales más bizarros) a la vez que aprovecha desprejuiciadamente los conductos más eficientes y rentables

que el mercado permite o simplemente ignora para llegar al público —páginas y revistas en la red, traspaso en dvd e incluso en vcd, lo cual permite acceder a las obras desde cualquier computador—, el cual por lo general no supera los 40 años.

Al interior de la producción nacional es el cortometraje quien claramente produce mayor cantidad de obras al año. Responsables de este fenómeno son fundamentalmente las diversas escuelas de cine y el creciente estímulo estatal hacia un formato que por mucho tiempo fue considerado el hermano pobre del largometraje. Pero no es sólo la cantidad de filmes de corta duración lo que le convierte en un objeto de futuro tan auspicioso (pese a las constantes diatribas de los autores de largometrajes que solo lo consideran por lo general como un simple escalón en su ascenso a la categoría de pequeños divos del audiovisual, en nuestro país el solo hecho de realizar un largometraje es recompensado con loas históricas, en cambio el autor de cortometrajes es por lo general relegado a un nivel casi ofensivo, tanto en festivales como en los medios de prensa) sino también por su heterogénea mirada, su facilidad de captar influencias, la velocidad para reaccionar a las transformaciones tecnológicas y por sobre todo su apertura a una movilidad social del soporte audiovisual nacional, por lo general dominado por cierto patronazgo que impone temáticas y por sobre todo formas de acercamiento, maneras de construcción inmovilizadas en el elemento narrativo clásico y sus motivaciones preclaras instaladas por un indesmentible conflicto central.

Alejados como estuvimos por varios años de las influencias contemporáneas más interesantes en el campo de la audiovisualidad de connotaciones pop, enclavados en prejuicios ideológicos que lastraban nuestra capacidad y deseo por referencias externas, las nuevas generaciones de cortometrajistas parecen tomar la delantera en esa área y se han sumergido en una incansable y agotadora inmersión en los elementos más eclécticos de la hipermodernidad.

V

LA OPCIÓN DIGITAL Y EL PEQUEÑO RELATO

“Hoy en día, cualquiera que tenga ojo artístico puede comprarse una cámara digital en cualquier esquina y hacer una película de cualquier cosa que puede ser exhibida en cualquier lugar del mundo. Nunca antes existió esa oportunidad”

Win Wenders

La experimentación en el cine siempre fue un asunto de pocos. Elitismo reservado para artistas auspiciados por el estado o becarios de una fundación multimillonaria. Experimentación que culminaba generalmente olvidada en un museo, abandonada como un bodegón cubierto de polvo y aspavientos teóricos. Ejercicio excesivamente millonario, el cine tenía que restringir sus potencialidades a los designios de un productor y al ingenio —sino al genio— de un director dispuesto a irse al traste de los grandes fracasos por hacer prevalecer su mirada.

Si bien el cine nunca ha sido arte propiamente tal —demasiado tarde fue su nacimiento— no es necesariamente sólo un producto de lucro sistematizado y envasado para consumir en fecha indicada. Criatura híbrida, mutación postindustrial con rasgos de gigantismo, sobreviviente de los espectáculos populares del siglo XIX, antes de que la literatura, la pintura y el teatro escaparan y escupieran a eso que se denominó masas, y se transformara junto con el rock y la televisión en los pocos espacios donde el dinero, la estética y las multitudes se entregan a

interactuar superando las escisiones de lo artístico y lo popular, de lo vanguardista y lo masivo. El cine es la industria con ojo artístico más grande de la historia.

Los experimentos en el cine se pueden pagar caro. Nada de titubeos en el set, todos actúan como si realmente supieran lo que hacen. Los dubitativos son expulsados o construyen sus propios gremios de ingenio y trabajo tartamudeante —Cassavetes ensayando durante meses, acomodando los diálogos al registro de sus actores, traspasando el mando y las cámaras a sus compañeros de filmación; Godard improvisando, citando, plegándose a diversos registros y entremezclando géneros sin mucho respeto pero con coraje—, el esbozo es demasiado intangible para la gran escena, excesivamente sutil para ser captado por los 35mm y los enormes equipos de iluminación y los ayudantes de los ayudantes, y todos los técnicos que se cuelgan artefactos a la cintura como si se tratase de la construcción de un nuevo rascacielos. Pero quizás tengan razón, y los filmes son grandes edificios, enormes sueños, tamañas construcciones de artificio y estrellas vibrantes... me gusta esa concepción... nuevos artesanos del gótico contemporáneo, pero ¿cómo se sueñan entonces los pequeños sueños o las pesadillas en tono menor? ¿Se puede trabajar con acuarelas y pasteles en lugar del óleo? ¿Es permitido el trazo suave y evanescente del carboncillo en el mundo del gran fresco cinematográfico?

El soporte se acomoda al concepto, el concepto emerge desde el soporte, la estética del proyecto incita la elección de la tecnología, el financiamiento condiciona todo lo anterior. La aparición de lo digital permite la reaparición del ejercicio del capricho en las pantallas contemporáneas.

Proyectos inviables para el sistema de producción industrial se vuelven ensayos artísticos de bajo presupuesto. Filmar y borrar, experimentar y tachar, borrar, borronear, bosquejar, nunca el cine se acercó tanto al dibujo. La mano tiembla, el actor tartamudea, no hay corte, no hay acción... pruebas y tanteos sin bancarrota.

VI

BREVES MARAVILLAS IMPOSIBLES

The comb (From the museums of sleep)

En poco más de 15 minutos los hermanos Quay son capaces de construir una compleja maquinaria repleta de operaciones anamórficas y obsesiones barrocas que sería imposible emplazar a lo largo de un filme sin producir un enorme fastidio entre los espectadores.

Con una densidad icónica que rebasa cualquier filme con ambiciones artísticas el cortometraje de los Quay está repleto de muñecos animados por *stop motion* contruidos a base de desechos y jirones, combinado con imágenes de sujetos reales y maquetas de un hiperrealismo fantástico que cuesta asimilar en la primera mirada (el horror *vacui* de los Quay es tan intenso que conmueve en sus enrarecidas atmósferas semiorgánicas y sus interminables gabinetes de espejos que habrían sido la envidia de Orson Kane Welles). Reflexión sobre el imaginario onírico sin las molestias de un oniromante vienés con diversas adicciones, entre ellas la hermenéutica de cuño cabalístico. Para los Quay todo se concentra en la profundidad abismal de la superficie de sus obras, tras ella sólo se encuentran los imposibles reflejos de mónadas pascalianas en virulenta efervescencia.

Meat Love

En solo 60 segundos el maestro checo del *stop motion* Jan Svankmajer construye un intenso relato antisentimental de influencias buñuelas sobre el nacimiento del amor, el romance y el fracaso definitivo de toda historia amorosa: la muerte. Con dos trozos de carne,

algunos utensilios de cocina y algunos hilos plásticos nos ofrece una noción del romance que Woody Allen desearía en su mejor momento de lucida desesperación.

Flora (A dark ecological tragedy)

La noción definitiva de la radicalidad del cortometraje: 20 segundos con una radicalidad poética que limita con el cripticismo estético de tendencias simbolistas. Una figura de Archimboldo en progresiva y letal deshidratación yace atada a un camastro con gruesas sogas que le impiden alcanzar un vaso de agua. La noción poética deviene en versión política, finalmente el discurso comunicativo es capaz de sostenerse en una propuesta formal refinada. El panfleto emerge como imagen incierta y enrarecida. Su punto culminante en la dirección de una obra política-poética es su cortometraje de 15 minutos de duración “The death of Stalinism in Bohemia”

Rabbits

David Lynch, cortometrajista ocasional entre un filme y otro, realiza una serie de pequeñas obras para internet, las que combinan lo absurdo con lo siniestro. Filmado en un plano fijo que contiene un sillón de tres cuerpos, un par de lámparas, una puerta de entrada y un umbral al fondo de la habitación que parece comunicar con otra dimensión ubicada en un off inescrutable. Los protagonistas de sus pequeños cortos son un trío de conejos —más bien tres actores vestidos de conejos— que sostienen mínimas conversaciones triviales con resonancias mistericas, pese a su banalidad, o son interrumpidos por un luciferino rostro gatuno proyectado sobre un muro y que murmura una ininteligible letanía demoniaca. Híbrido del show de Lucy con invitados de la talla de Lewis Carroll y Francis Bacon, la serie de “Rabbits” sólo posee posibilidad en el doble soporte del cortometraje y la exhibición por su página web.

BIBLIOGRAFÍA

- Cassetti, Francisco. **Teorías del cine (1945-1990)**. Madrid: Cátedra, 1994.
- Dubois, Philippe. **Video, cine, Godard**. Buenos Aires: Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Gubern, Román. **La mirada opulenta**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Kirou, Ado. **Le surrealisme au cinéma**. Paris: Arcanes, 1953.
- Machado, Arlindo. **El paisaje mediático**. Buenos Aires: Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Sánchez-Biosca, Vicente. **Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión**. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- vv.aa. **Cine, video y multimedia**. Buenos Aires: Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- vv.aa. “El cine en la era del audiovisual”. **Historia general del cine**. Vol. 12. Madrid: Cátedra, 1995.