

La otra llave, la poética propia de los cortometrajes de ficción

Luis Camargo *

Universidad Nacional de Tierra del Fuego

Recibido: 10/05/2022 – Aprobado: 15/06/2022

Resumen:

Este escrito es un extracto de la Tesis Final de la Licenciatura de Medios Audiovisuales de la UNTDF del autor, en la que se expusieron los resultados de una indagación académica sobre las especificidades del formato cinematográfico denominado "cortometraje", estudiando aquellos aspectos que hacen que el mismo sea un producto audiovisual autónomo respecto del largometraje. El trabajo también comprendió una Memoria Crítica sobre el proceso de creación, producción y realización de una obra audiovisual del autor, un corto de ficción denominado *La otra llave*, que aquí se comenta y comparte.

Palabras clave: Cine, cortometrajes, poética, ética, estética, deseo.

Abstract:

The other key, the poetics of short fiction films.

This paper is an extract from the author's Final Thesis of the UNTDF Audiovisual Media Degree, in which the results of an academic investigation on the specificities of the cinematographic format called "short film" were presented, studying those aspects that make the itself be an autonomous audiovisual product with respect to the feature film. The work also included a Critical Report on the process of creation, production and production of an audiovisual work by the author, a short fiction called *The Other Key*, which is commented and shared here.

Keywords: Cinema, short films, poetics, ethics, aesthetics, desire.

Introducción

«*La brevedad es la hermana del talento*»

Antón Chéjov (1860–1904)

La producción audiovisual denominada *cortometraje* es el objeto de estudio de nuestra tesis de grado. Buscaremos analizar su lenguaje, sus particularidades, aquellos elementos que hacen que esa producción en el cine sea mucho más que un largometraje en miniatura. En paralelo, hemos realizado un trabajo audiovisual –*La otra llave*, cortometraje del género ficción– en el cual exploramos la temática elegida, inspirándonos para la historia en nuestra experiencia en Salud Mental como profesional psicólogo, carrera de origen del autor.

Siendo entonces nuestro tema la especificidad del lenguaje del cortometraje, realizaremos una aproximación al mismo a través de una revisión bibliográfica, a partir de referentes teóricos y profesionales reconocidos, como también un breve desarrollo sobre las temáticas narrativas elegidas para nuestra ficción, con el análisis de algunas referencias audiovisuales.

*camargoluis@hotmail.com

Los interrogantes que guían nuestro interés son ¿qué es el cortometraje?, ¿por qué posee un especial potencial libertario?, ¿cuál puede ser la poética propia de los cortometrajes?, y ¿cuáles pueden ser las posibilidades teleológicas (fines y/o propósitos) del formato, sea en términos colectivos en el medio audiovisual, sea en términos particulares, en su relación con los espectadores?

Para poder realizar la tarea que nos propusimos, fue preciso conocer las reglas del cortometraje de ficción, sus características estructurales, guiados por una idea central, a saber, que el cortometraje no es un largometraje en miniatura.

En el campo audiovisual existe cierto imaginario respecto del formato cortometraje que se asocia a experimentación, a primeras armas del cineasta, a cine independiente (por contraposición al comercial), y otros atributos que no dejan de estar en relación a aquel otro formato, que sería como el hermano mayor, que es el largometraje, sea del género que sea (ficción, documental, etc.). Sin desconocer la posible pertinencia de esas atribuciones del cortometraje en el imaginario social, consideramos que es preciso volver a indagar y resaltar las especificidades del formato cortometraje, aquellas particularidades que lo hacen único y no un apéndice del largometraje. Creemos así que es imprescindible estudiar las especificidades del cortometraje, más allá de cualquier referencia al largo (aunque ella es inevitable), su poética propia, sus fines éticos, sus probabilidades estéticas, las características distintivas de sus narrativas, así como sus formas particulares de desarrollo y producción. En suma, hacernos de “otra llave” para acceder al mundo del cine.

El formato cortometraje



Tagline

No siempre lo que se busca, es lo que realmente se desea...

Storyline

Una psicóloga se reencuentra con una vocación postergada, al ser desplazada de su puesto de trabajo en un hospital público.

Comencemos por el principio: ¿qué es un cortometraje? En los inicios del cine, allá por el año 1895, cuando los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, la extensión de las películas era necesariamente breve, pues el metraje de las bobinas era corto. Un minuto de metraje correspondía, nada menos que a... ¡30 metros de celuloide! La duración del famoso “L’arrivée de un train à La Ciotat”, la primera proyección de cine, a manos de los mencionados, fue de tan sólo 30 segundos. Pero, aunque cine y corto en los inicios eran sinónimos, no se lo denominaba precisamente *cortometraje*. Incluso cuando el cine comenzó a proponerse como obra ficticia –los Lumière no buscaban sorprender con historias, sino con la visión–, con George Méliès y su famoso “Le voyage dans la Lune” (1902), la duración de las películas era breve. Las comedias (como las de Chaplin) comenzaron a ser bien aceptadas por el público, y fueron el género más abordado por los primitivos cineastas, y también eran de corta duración.

Pero tan pronto como se formó la *industria* del cine –en el sentido capitalista del término–, el metraje fue ganando en extensión, ya que era más acorde a la “espectacularidad” que el público demandaba en las historias que veía en la pantalla. En EEUU, por ejemplo, las películas de David Griffith, como “Judith de Betulia” (1914), “El nacimiento de una nación” (1915) e “Intolerancia” (1916), generalizaron el largometraje como formato de exhibición privilegiado, y así la película de corta duración fue de a poco siendo marginada. Al Hollywood de los cincuenta le venía mucho mejor en términos económicos el metraje largo que el corto. Cossalter nos dice que,

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. (Cossalter, 2012:3)

El término cortometraje surge entonces como denominación institucional por contraposición al de largometraje, definiéndose así por un rasgo físico, su duración temporal, que por convención no debía superar los 30 minutos¹. Esta breve e incompleta historia del cortometraje en los albores de la industria y de la cultura cinematográfica en Occidente, da cuenta de su importancia en ellas, a pesar de su marginalización.

Con los años, el formato cortometraje fue recuperando espacios propios, valorizándose su rol en el espacio audiovisual de distintas épocas y contextos sociohistóricos. Javier Cossalter, autor argentino que ha estudiado sistemáticamente la cuestión del cortometraje –y base teórica de nuestra investigación sobre el formato– ha señalado que, en nuestro país, por ejemplo, en los años 50 el corto plantó el germen de la renovación del cine nacional, en tanto y cuanto promovió cambios en la fase de producción e innovaciones en el plano expresivo y semántico (Cossalter, 2018). Otro autor que ha estudiado particularmente el formato, Paulo Pécora, fue incluso más lejos, al señalar que cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero que su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia (Pécora, 2008). De hecho, el cortometraje tuvo un peso sustancial en el llamado “cine militante” de aquella década y la siguiente, con las realizaciones documentales y políticas realizadas en ese formato.

Lo que se evidencia, es que *cortometraje* es un formato que aflora en tanto ‘medio de expresión audiovisual’ con cualidades económicas, estructurales, estéticas y funcionales potenciales (Cossalter, 2018), que no se limitan a su metraje (aunque es obviamente central su

extensión temporal breve), que tiene un carácter periférico respecto de los cánones industriales, y que a nivel estructural posee singularidades propias, que merecen ser indagadas de forma independiente al largometraje.

Veamos con más detalle cuales pueden ser algunas de esas singularidades, que hacen del cortometraje un objeto particular de estudio.



Libertad del cortometraje

Lo que se fue decantando con el decurso de los años, es que el cortometraje es una forma de arte por derecho propio, y es por eso que mereció una atención particular, especialmente cuando se piensa en la transición del cine clásico–industrial (aquel propiamente hollywoodense) al cine moderno, a la Modernidad Cinematográfica, especialmente Latinoamericana.

Esa libertad que permite el corto al realizador es la que lo ha llevado a ser un campo de experimentación por excelencia. Se ha señalado que el filme breve ha sido especialmente apto para la explicitación de los recursos que brinda el dispositivo fílmico, la hibridación de categorías filmicas o modelos cinematográficos y las novedades semánticas en diálogo con el campo cultural y artístico (Cossalter, 2018). Esa libertad se expresa en potencialidades que se vinculan con cuestiones económicas, estéticas y estructurales:

Por un lado, esta menor duración sí determina menores costos y su gradual corrimiento hacia los márgenes de la industria le ha concedido mayor libertad estética debido a la ausencia de condicionamientos comerciales. En palabras de Paulo Pécora, “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”. Libertad que se traduce en la búsqueda de lenguajes nuevos y en la posibilidad de abordar temáticas poco frecuentes. Por otro lado, el factor tiempo no funciona como una limitación; el corto no es un pequeño largo. (Cossalter, 2018:15)

Vemos así que el formato cortometraje tiene respecto del largometraje un potencial referido a la libertad en muchos aspectos, que lo hace especialmente interesante para el realizador audiovisual.

Otro aspecto singular, ligado también en cierta forma al potencial libertario del cortometraje, está referido a la narrativa poética del mismo.



Poética del cortometraje

El filósofo griego Aristóteles fue uno de los primeros en descubrir que el lenguaje no es simplemente un medio de comunicación, sino que produce efectos sobre los otros y en la realidad. En su famosa Poética, el filósofo separaba la retórica, que analizaba el arte de convencer, persuadir e incluso manipular con el lenguaje, de la poética, que analiza la producción literaria desde su principio generador –mimesis– hasta los efectos provocados en el espectador –catarsis– (Aristóteles, trad. en 1974). Mientras la primera –mimesis– se refería a la capacidad del arte para imitar la naturaleza o el comportamiento humano, la segunda –catarsis– se refería al efecto purificador de las pasiones que deriva de la contemplación de las artes, especialmente la tragedia (Trueba, 2004). ¿Qué efectos podría producir el lenguaje de los cortos, esto es, su narrativa, sobre los otros y sobre la realidad? ¿Serán esos efectos específicos, o generales respecto de cualquier otro formato audiovisual? Ickowicz en su libro *En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, nos dice que el relato breve tiene su poética propia. Así:

Si la historia determina la duración de una película, entonces tendremos que estar atentos a sus necesidades. Un buen comienzo es aceptar nuestras ideas creativas tal cual son. Si piden brevedad, dejemos que vibren con la intensidad propia de un corto, y si no, permitamos que se desplieguen con la variedad de intensidades que un largo merece. (Ickowicz, 2008:12).

Entonces, a nivel de la poética propia de la narrativa de los cortometrajes, la autora va a proporcionarnos algunas especificidades, que ella ubica a nivel de la narración, la temática, el personaje protagónico y la construcción dramática. Para ella, y en resumen, el cortometraje de ficción:

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 (Ickowicz, 2008: 153).

Lo primero que destacaremos de esta cita es el término “acontecimiento” que utiliza la autora. El sentido que ella le da aquí es congruente con la acepción popular del mismo, esto es,

el de ser un hecho o suceso que reviste cierta importancia. Y dice que, a diferencia de los largometrajes, que suelen tener varias tramas con varios acontecimientos cada una de ellas, en los cortos –en especial los estructurados en base a narrativas clásicas, agregaríamos nosotros– se trata de la historia de un solo acontecimiento. Nosotros aprovecharemos esta referencia para hacer reverberar en el término “acontecimiento” algunos alcances que le da al mismo el filósofo francés Alain Badiou. En su obra. “El ser y el acontecimiento” (1988), Badiou entiende al Acontecimiento como el quiebre en el campo del saber de una situación, a partir del cual surge una verdad, que no ha sido considerada hasta entonces por esa situación, suplementándola. Saber/quiebre/Verdad. Con el saber simbolizamos, representamos situaciones, siempre, claro está, de manera incompleta, insuficiente. El acontecimiento, siempre singular, particular, se va a producir cuando en esa hiancia del saber se permite la inclusión de una verdad, también particular, que suplementa esa situación inicial. Con el acontecimiento emerge una verdad no considerada por el saber implicado en esa situación misma. *El acontecimiento desbarata paradigmas binarios coagulados hasta ese momento*, nos dice Juan Michel Fariña en la Diplomatura de Psicología y Cine de la UBA.ⁱⁱ Por supuesto, y como bien lo subraya Eduardo Laso en su artículo Acontecimiento y deseo (una comentario a la lectura de Žižek sobre la obra de Alain Badiou) (Laso, 2007), el acontecimiento no se produce a sí mismo, ya que necesita de sujetos comprometidos con el mismo. Para que haya acontecimiento, se requiere de una “intervención interpretante”: un sujeto agente que sea capaz del acto de lectura de los síntomas de la situación, y de subversión de la misma, un sujeto que sea fiel al deseo, un sujeto que sea la falta misma, el vacío, que lo simbólico no puede nombrar. ¿Pero cuál sería entonces, la relación de esta manera de concebir al acontecimiento con el cortometraje? A nuestro juicio, se trata de una potencialidad del formato, que aventaja al largometraje: por sus características –la primera de la cuales es la brevedad temporal pero no *per se* sino por esta sujeción a un acontecimiento único–, está más cerca de confrontarnos con el vacío de la situación. Una a la cual se refiere, dicho de un modo acaso más lacaniano, más cerca de confrontarnos con un real no simbolizado en esa situación. Hay algo de lo disruptivo allí, de lo traumático, en términos psicoanalíticos. Y en ese sentido, nos parece justo acercar al cortometraje a las formaciones del inconsciente, a los sueños, a los lapsus, etc., al tiempo que acercaríamos entonces al largometraje a lo que Freud llamaba “la novela familiar del neurótico” o a la fantasía. Caminos que dejaremos pendientes de transitar, por ahora.

Volvamos a la cita de Ickowicz. La autora toma para definir la especificidad de un corto, no su duración, sino las características de la historia que narra, y allí se halla la *mimesis* aristotélica, el principio generador de la poética de la obra. Pero, además, nos habla de *efectividad*, y ello significa traer al primer plano al destinatario de la obra, al espectador, y allí se halla la *catarsis* aristotélica, en tanto pone en juego los efectos (poéticos) de la obra sobre él. Son los rasgos de la historia y los efectos que se pretenden con ella, los que hacen al tiempo que la misma tendrá sobre la pantalla, y no al revés. La extensión temporal, más que un rasgo inherente al formato, debería ser un resultado, una consecuencia de la historia a contarse. Una vez más, un cortometraje no es un largometraje en miniatura.

Cuando analizamos las poéticas narrativas de muchos cortometrajes, podemos apreciar que, a diferencia de las narrativas en los largometrajes, en muchos de ellos ni siquiera hay conflicto, están libres de ellos, cuando otros, hasta cierto punto, están impulsados por conflictos. Muchas veces, en lugar del clásico “arco de transformación” del personaje, lo que se hallan son momentos de personajes, momentos en los que los personajes toman decisiones decisivas que pueden cambiar su situación. Y una gran diferencia es que, en el cortometraje, la narración sin palabras es realmente una opción. La importancia de los diálogos puede ser tan valorable como

la propia ausencia de ellos. La imagen puede tener mucha más potencia que la palabra misma. Y los sonidos pueden tener más importancia que la imagen. Libertades expresivas y estéticas, en fin, que acercan al cortometraje más a lo que en literatura se entiende por poesía, que, al cuento, al que rápidamente se suele asociar el corto, por contraposición con el largometraje/novela (Cossalter, 2012). Todo lo expuesto no significa que los cortometrajes deban prescindir de la clásica estructura narrativa de los tres actos, que data del propio Aristóteles. Pero si dicha estructura se hace presente, necesariamente en el cortometraje es diferente, porque el manejo de la información lo es (Vallarelli, 2020). Como propone este autor, los cortometrajes fallidos son aquellos que intentan emular y condensar la lógica de un largometraje en un tiempo más escueto, desconociendo la potencia del relato breve y de la efectividad de una economía de recursos para revelar mucha información de manera breve, junto con la simpleza de la puesta en escena (Vallarelli, 2020). La poética propia del formato, esto es, su identidad, estará dada así por el modo cómo se maneje la información, tanto de la historia, como de la puesta de escena.



Finalidades del cortometraje

Dentro de la idea de “poética”, entendemos otros conceptos que pueden asociarse –en términos de la filosofía clásica–, como “ética” y “estética”, considerando que el cortometraje bien puede tener también su especificidad en esos términos. Hablar de ética (en términos aristotélicos) es hablar de una finalidad, de un fin, del “para qué” de una acción (Trueba, 2004). El *telos* (del griego τέλος, ‘fin’, ‘objetivo’ o ‘propósito’) es el fin o propósito, aquello en virtud de lo cual se hace algo. Para Aristóteles, todo tiene un propósito o fin último. Tillería Aqueveque (2020) nos subraya que, para Aristóteles, el poema debe acercarnos mediante la mimesis o acción imitativa a la realización del *telos* de la obra, a su finalidad, o lo que en este caso quiere decir, a la percepción directa de la esencialidad de los hechos. ¿Cuál sería el fin de contar una historia en tiempos breves? ¿Qué buscamos producir en el otro –más allá de la especificidad de la historia– cuando le presentamos un cortometraje? La estética que este tenga, ¿no estará así condicionada por esa búsqueda ética, que quizás sea primaria respecto de aquella?

Antes de responder estas preguntas que hacen a la especificidad de la relación del producto cortometraje con su espectador particular, vamos a centrarnos en las finalidades del formato en términos de su rol en la industria cinematográfica, o mejor aún, del campo social /cultural del audiovisual.

A nivel mundial, y sobre todo a partir de los años 50 y 60, el corto fue el eslabón originario del nuevo cine y la renovación cinematográfica. Casi podría decirse que no hay director de largometraje de fama mundial ulterior que no haya hecho sus primeras obras en el formato cortometraje. Desde los cineastas de la *Nouvelle Vague* francesa (Resnais, Godard, Truffaut, etc.), el revolucionario *Free Cinema* británico (Anderson, Reiz, Richardson), el Nuevo Cine Alemán (Herzog, Fassbinder), el Nuevo Cine Español (Saura, Camus), pasando por los cineastas encumbrados de EEUU, como Stone, Scorsese, Coppola, Lucas, hasta los directores y realizadores de movimientos cinematográficos de Latinoamérica (el Cinema Novo brasileño), Miguel Litin, Patricio Guzmán en Chile, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba y, por supuesto, los mejores directores de la Argentina (especialmente a partir del movimiento conocido como Nuevo Cine, en la conocida Generación del Sesenta, y de allí en más decenas de directores argentinos hasta la actualidad), iniciaron sus carreras fílmicas en el cortometraje (Cossalter, 2018). De la mano de lo que anteriormente planteamos del carácter libertario del corto, de su intrínseca posibilidad de experimentación, no hay dudas que el formato ha tenido vital participación de los llamados “nuevos cines” de la modernidad cinematográfica, abonando la idea general de su función tradicional como medio de traspaso o transición hacia lo que sería la supuesta verdadera producción fílmica moderna, que es la representada por el largometraje. Lo que se pone de manifiesto, son las dos posiciones, dos visiones, respecto de la función del cortometraje en la práctica fílmica, que suelen estar bien marcadas, y que sin embargo no sean, quizás, excluyentes: el corto como carta de presentación y de formación de los futuros cineastas encumbrados del largometraje (visión evolutiva), y/o el corto como expresión autónoma propia, con vital importancia en tanto vehículo de expresión y transformación en la cinematografía mundial (visión estructural) (Cossalter, 2018). Pensamos que lo que hizo prevalecer una visión sobre la otra, la evolutiva sobre la estructural, o la formativa sobre la autonomía, no ha sido sino una fundamental razón, en la cual el corto salió siempre perdedor respecto al largo: las posibilidades comerciales. Claramente la industria cinematográfica mundial se organizó comercialmente alrededor del largometraje y no del cortometraje.

Hay, sin embargo, dos corrientes de aproximación al cortometraje, que no tienen que ver con cuestiones propias de la industria del cine, como la mentada potencialidad comercial, y que nos parecen fundamentales para entender dos funcionalidades centrales del formato en cuestión. La primera corriente se corresponde con lo que puede denominarse *cine experimental puro* (Cossalter, 2018), corriente que no tiene pretensiones de acceder al cine institucional del largometraje, sino que toma al corto como un medio alternativo para explorar nuevos rumbos estéticosⁱⁱⁱ. El último fin allí es la reflexión sobre el lenguaje fílmico. Y la otra corriente, va más allá de lo artístico, para anclarse en el campo socio-político, vertiente que valora al cortometraje como vehículo de acción y transformación de la realidad social. Esta corriente, más ligada al género documental, abandona la sobriedad del relato tradicional de éste, para incorporar nuevas voces testimoniales, y elementos de autociencia enunciativa^{iv}.

Paulo Pécora, autor de quien ya resaltamos su valorización del rasgo de libertad que supone el formato, resume así la importancia de la función del cortometraje:

(...) es un lugar sin fronteras ni reglas definidas donde conviven alternativas fílmicas que suelen ser independientes (en tanto producidas en los márgenes o fuera del sistema), militantes (como reacciones ideológicas al establishment) y vanguardistas (en tanto que ponen en cuestión los modos de representación institucional) (Pécora, 2008: 385).

A diferencia del largometraje –que como dijimos, contó con la venia del interés comercial–, es preciso decir que el cortometraje en su relación con el medio social y con el campo audiovisual necesita de otros espacios de fomento para su realización y su posterior distribución. En relación a este aspecto, la distribución y la visibilización de los cortometrajes, son los festivales de cine los que adquieren la mayor importancia –con sus secciones específicas dedicadas al film breve–, cruciales para la difusión del formato. Y en cuanto al fomento a la producción de cortos, a nivel estatal no son muchos los programas que lo contemplan. En nuestro país –Argentina– ello ocurre a través de algunos organismos y fondos, como el Fondo Nacional de las Artes^v o el concurso que anualmente realiza el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), denominado Historias Breves. Así promueve el INCAA dicho concurso en su página:

“Historias Breves” es el tradicional concurso de cortometrajes del INCAA que, desde su primera edición en 1995, busca estimular la producción y dirección de cortometrajes, para que los realizadores puedan plasmar en la práctica nuevas tendencias y estéticas cinematográficas. Algunos de los directores que participaron en ediciones anteriores son Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Rodrigo Grande, Andy Muschietti y Santiago Loza, entre otros^{vi}.

Este concurso estatal financia la realización de siete cortos cuyos guiones son elegidos entre los que se presentan de todo el país, para formar un largometraje por edición^{vii}. Nótese que entre sus finalidades está el plasmar nuevas tendencias y estéticas cinematográficas, en línea con lo que hemos venido exponiendo hasta aquí, de acuerdo a los autores consultados.

Este recorrido breve por los roles posibles del corto en el campo audiovisual, nos permite ahora sí presentar algunas reflexiones sobre la relación teleológica entre el corto de ficción y su potencial destinatario, el espectador.

Si respetamos la autonomía y diversidad del formato cortometraje, especialmente respecto del “gran cine”, el largometraje, lo que se hace innegable es que lo que define primariamente al corto es su duración, su tiempo breve. Lo que toca es entonces pensar de qué modo esa brevedad hace a las formas específicas de narración y significación del formato. De qué modo la brevedad del corto logra en el espectador aquella efectividad de la que hablaba Ickowicz en su definición del formato, brevedad que –recordemos– estaba determinada por la historia y no al revés. Annemarie Meier, estudiando las especificidades del cortometraje, también va a interrogarse en ese sentido:

Pero pensemos también en el espectador. ¿Cómo puede un cortometraje atrapar la atención de un espectador, despertar el suspenso, narrar una historia, construir significado y lograr profundidad y reflexión? Detrás de algunos estudios y propuestas de clasificación que se han publicado a partir de los años ochenta, podemos encontrar la curiosidad por descubrir las herramientas y estrategias que utiliza el cortometraje para lograr un efecto profundo y duradero en los espectadores con recursos de tiempo, espacio y producción tan limitados. (Meier, 2013:24)

Algunos autores, como Linda Cowgill (1997), sostienen que la libertad de expresión del cortometraje se relaciona directamente con que el realizador controla el proceso de producción de un modo mucho más directo que en el caso del largometraje. Sin embargo, pensamos que la efectividad del cortometraje en términos de atractivo para el espectador, está más en la reducción del tiempo que le es inherente, que en cuestiones del orden de la producción. La reducción temporal sirve como *principio para la forma*^{viii} (la reducción al mínimo de la historia, los personajes y los componentes de la puesta en escena), y es justamente por su limitación

temporal que el corto de ficción tiene la potencialidad para generar grandes efectos en el espectador. En ese sentido, en 2004 la revista suiza *Film bulletin* publicó un ensayo con el título *El arte de la reducción. Acerca de la dramaturgia del cortometraje de ficción* en el que el investigador Matthias Brüttsch aborda el cortometraje a partir de su potencial expresivo y narrativo. Así, nos dice Meier que:

Con la descripción de algunos cortos que atrapan al espectador con una historia, personajes, tiempo y espacio reducidos a un mínimo, el autor demuestra que la manera escueta de narrar y mostrar situaciones y personajes, puede despertar de golpe la curiosidad del espectador, crear empatía con un personaje e intrigarlo acerca de la solución que podría tener la historia. En la construcción de suspenso y significado Brüttsch reconoce la importancia del discurso visual y sonoro. Los encuadres, movimientos de cámara, el aspecto espacio/temporal y la puesta en escena juegan un papel determinante para el impacto y la interpretación del discurso. También es importante considerar que por su brevedad el corto construye el arco de suspenso hacia el desenlace, aunque a menudo el desenlace es abierto y no soluciona las preguntas y dudas que abre el corto. (Meier, 2013:25)

A diferencia del largometraje, la estructura del relato en el corto de ficción generalmente contempla un conflicto que se plantea muy tempranamente, con pocos personajes presentados a través de la acción, con menos subtramas y con diálogos cortos, con más subtextos (Vanegas Bolaños/Villegas Ruiz, 2008). Como ya marcamos, tanto la banda de imagen como la banda de sonido alcanzan mayor ímpetu gracias a una concepción diferente de los diálogos, junto a la utilización marcada del sonido también “recurso ingenioso a la música” (Méranger, 2007). Meier, señala que este diseño estructural permite que el cortometraje explote su capacidad de conectar de manera casi inmediata con el espectador, despertar su empatía, atrapar su interés a través del suspenso y propiciar la reflexión y la búsqueda por el significado (Meier, 2013). Por tanto, el corto puede predisponer al receptor para que adopte una actitud atenta y una posición activa. Esta premisa no solo debe ser analizada en la ficción, sino que cobra particular relevancia en el campo documental, alrededor de las corrientes de cine social y político (Cossalter, 2018).

Así entonces, hemos reseñado y analizado sucintamente algunas posibilidades en términos teleológicos (es decir, en términos de fines y/o propósitos) del formato “cortometraje”, especialmente el de ficción, sea en su relación con el medio audiovisual en su conjunto –la esfera social y cultural–, sea en su potencial relación con los espectadores.

Hemos investigado al mismo tiempo, algunas de las características que hacen del cortometraje un formato particular, un medio de expresión audiovisual con valor propio e independiente del formato de cine “largometraje”.

Nos parece pertinente ahora, realizar algunas precisiones teóricas respecto de las temáticas que estarán presentes en nuestro cortometraje *La otra llave*, siempre a sabiendas que, en tanto creadores de la obra, no podemos dar cuenta sino de una parte de la misma, la que nos atañe en cuanto a intencionalidades. El resto, inaprensible para nosotros, lo completará –mejor dicho, suplementará– cada espectador, quizás descubriendo temáticas, aspectos, matices, de la obra, totalmente alejadas de la conciencia de los realizadores del film, pero acaso tan importantes o más, que las calculadas.



Temáticas narrativas en *La otra llave*

La historia que nos propusimos contar puede ser apprehendida por la siguiente *sinopsis*, que es la que acompaña al corto en sus presentaciones en festivales o en distintos espacios audiovisuales donde se proyecta:

Cerca de jubilarse en un hospital público, una psicóloga es desplazada de su espacio de tareas por el jefe de Salud Mental, que pone en su lugar a un psiquiatra joven. Herida en su dignidad, deberá recobrar su puesto y para ello trama un descabellado y bizarro plan, a riesgo de perderlo todo, pero también de reencontrarse con un antiguo deseo.

Como puede colegirse en la sinopsis del corto, hay un *contexto* para la historia, que podemos definir como *institucional*, en tanto se desarrolla en un servicio de salud mental de un hospital público; hay un *texto* de la historia, que supone el uso del poder disciplinar dentro de esas instituciones, la corrupción, y también la problemática de la edad jubilatoria para una mujer que en la actualidad entra en su sexta década de edad. Finalmente, hay un *subtexto*, que atañe a un interrogante central para el sujeto, al menos tal como lo concibe el psicoanálisis: si hemos o no arreglado, saldado, las cuentas con el deseo (inconsciente) que nos habita. Ese es el horizonte ético del film, a más de plantear algunos de los problemas morales que pueden caracterizar los funcionamientos institucionales, no privativos, por supuesto, de los de la salud pública, como el caso elegido.

El Poder Psiquiátrico

Respecto al poder psiquiátrico en las instituciones de salud pública –que definirá el vínculo entre protagonista y antagonista del corto–, la referencia elegida fue el curso de Michel Foucault del 73 al 74 en el College de France^{ix}. Allí Foucault sostiene que el aparato psiquiátrico no se hizo para curar, sino para ejercer un poder determinado sobre una determinada categoría de individuos. La Psiquiatría, como parte de una ciencia madre, la Medicina, es para Foucault un "dispositivo" de poder/saber en el cual se anudan elementos tan heterogéneos como discursos, modos de tratamiento, medidas administrativas y leyes, disposiciones reglamentarias, ordenamientos arquitectónicos, etcétera (Foucault, 2003). La psicología y particularmente el psicoanálisis, han tenido siempre vocación por develar las tramas del poder que suelen producir la objetualización, no sólo de los "pacientes", sino de toda profesión, disciplina o discurso que niegue la importancia del sujeto, de la singularidad. Y ello

resulta pertinente, sobre todo en las instituciones regidas por el saber/poder médico (como el hospital), en francas contiendas disciplinarias por el modo de concebir no sólo las prácticas cotidianas (como las terapéuticas “psi”, las formas de tratamientos, la medicalización de los enfermos, etc.) sino también al propio “objeto” de intervención que es el sujeto padeciente, sufriente de los “dolores del alma”, aquellos que no pueden ser objetivados.

En general, en términos de método, forma de abordaje del objeto de estudio, como es sabido, se tiende a colocar a la Psiquiatría, en tanto ciencia médica, dentro de las llamadas “ciencias duras”, y a la psicología o al psicoanálisis, dentro de las “ciencias blandas”, emparentándolas más con la filosofía, la sociología, o incluso con las artes.

En la Argentina, el ejercicio de la Psicología tuvo un antes y un después de la Ley de Ejercicio Profesional de la Psicología, Ley Nacional N°23.277, sancionada en el año 1985. Antes de ella, la psicología fue una de las profesiones más perseguidas por la Dictadura que se instaló en Argentina desde 1976 a 1983, por su condición de ser esencialmente una profesión que promueve el pensamiento crítico. Pero incluso desde antes del último régimen de facto, desde los primeros graduados^x y durante casi veinte años, el psicólogo siguió siendo considerado, de acuerdo a la Ley N° 17.132 de 1967, como “auxiliar del psiquiatra”, por lo tanto, debió trabajar bajo las órdenes y supervisión del mismo, no contando, desde el ámbito legislativo, con las reglamentaciones correspondientes al ejercicio independiente de la actividad profesional. Rosa Falcone comenta así ese momento de la historia de la psicología en la Argentina:

El amanecer de la noche de los bastones largos nos despierta con la Ley 17132 (1967) que reglamenta la actividad de los psicólogos junto a otros auxiliares de la Medicina, que por ser una Ley de un Gobierno de facto ataca fundamentalmente el ideal social de los Psicólogos de la generación de los ‘60 y daña gravemente la legitimación de la profesión. Seguirán a estos acontecimientos largos años de silencio y de lucha a la espera de la sanción de la tan ansiada Ley del Ejercicio Profesional de la Psicología con habilitación al ejercicio de la Psicoterapia (Ley 23.277/1985) conjuntamente con el regreso a la democracia. (Falcone, 2010:65)

Para dar cuenta de los alcances de esa ley de facto, transcribimos algunos párrafos de la misma, referidos al lugar del “sicólogo” (sin la *P* originaria de la etimología de Psicología), como del Odontólogo, como “auxiliares de la medicina”:

Capítulo X: De los auxiliares de siquiatría.

Art.89: Los que ejerzan como auxiliares de siquiatría *podrán actuar únicamente por indicación y bajo control de médico* especialista habilitado y dentro de los límites de su autorización. Art.90- Los auxiliares de siquiatría podrán ejercer su actividad exclusivamente en establecimientos oficiales o privados y como personal auxiliar de médico especialista habilitado.

Art. 91: Los sicólogos podrán actuar: a) En sicopatología únicamente como colaboradores del médico especializado en siquiatría, por su indicación y bajo su supervisión, control y con las responsabilidades emergentes de los art.3, 4 y 19 inc.9 (Falcone, 1997:68)

En 1985^{xi} se produjeron tres hechos de decisiva trascendencia profesional: a) Se promulgó la ley 23.277, que reconoce y habilita la práctica psicológica. b) Se elevó a rango de Facultad la carrera de Psicología de la U.B.A. c) Se aprobaron las incumbencias del Título de Licenciado en Psicología, incluyendo todas las áreas para las que está capacitado el egresado. A partir de esa Ley, el ejercicio de la Psicología en el país queda establecida como “actividad profesional independiente”, desligada de la medicina (por ende, de la psiquiatría) y de cualquier otra disciplina para funcionar legalmente. Una institución o incluso un Servicio de Salud Mental en

un hospital público, por ejemplo, antes de las nuevas leyes de ejercicio de la Psicología, no podría haber estado dirigido por un psicólogo: necesariamente tenía que hacerlo un médico y de preferencia psiquiatra, cuestión que hoy, ya no es así.

Sin embargo, el “poder psiquiátrico”, como bien lo ha descrito Foucault no necesitó de leyes para operar en términos disciplinarios, y puede regir la vida institucional de un modo absolutamente latente, más allá de la letra legal. Así, en el imaginario social disciplinar de la salud, regido por las antiguas lógicas del saber/poder, la profesión médica siguió (e incluso puede decirse “sigue”) teniendo un lugar de poder mayor que la del psicólogo, independientemente de la buena relación profesional que puede coexistir entre tantos profesionales de ambas disciplinas, la psiquiatría y la psicología. Y a ello se le suma el auge actual de las neurociencias –territorio de la medicina– en la supuesta comprensión de muchas de las conductas humanas a través de links a lo cerebral y/o neuronal, en detrimento de aquella dimensión descubierta por Freud, llamada el inconsciente, sede del deseo humano. Por lo tanto, no es infrecuente observar en las instituciones de salud (y otras también) dónde coexisten psiquiatras y psicólogos/as, estas tensiones disciplinarias, estas diferencias que no son sólo del modo como conciben la Salud Mental y su objeto, sino que poseen como antecedentes la mencionada historia entre estas disciplinas en nuestro país, pero que pueden hallarse en el mundo entero.

Nuestra historia tendrá como contexto entonces, esa contienda disciplinar, representada por el papel de la protagonista como antigua psicóloga de un Servicio de Salud Mental en un hospital público, y su antagonista –algo caricaturizado–, un Jefe de Servicio que, en la jerga popular, podría ser caracterizado como un “psiquiatrón”, es decir un psiquiatra que lleva al extremo los fundamentos biologicistas y medicalicistas de su profesión, haciendo del poder psiquiátrico un emblema de su actuar institucional. Párrafo aparte merecería la consideración del nepotismo (el favorecer a familiares en empleos públicos) presente en el contexto institucional planteado en la historia. Pero lo dejaremos a las resonancias que en cada lector/espectador se produzcan, especialmente en un país como el nuestro, donde el fenómeno es moneda corriente.

Historias de psiquiatras biologicistas en instituciones mentales se han llevado muchas veces al cine. Es icónica en ese sentido “La isla siniestra”^{xii}, la película de Martin Scorsese, con Leonardo Di Caprio, o también “Perturbada”^{xiii}, la película de Steven Sodenbergh sobre la internación forzada en un manicomio de una supuesta enferma mental. En nuestro país, un film de referencia clásica respecto de la locura y su tratamiento en manicomios es “Hombre mirando al sudeste”^{xiv}, de Eliseo Subiela.

Madurez y jubilación

Hasta hace unas décadas atrás, ser ama de casa y madre era el único destino posible para la mujer, la única existencia significativa. Por lo tanto, la llegada de la jubilación para aquellas que trabajasen por fuera de esos roles era concebida como una especie de “retorno feliz a sus áreas genuinas de la vida”. Afortunadamente, el siglo XX fue el siglo dónde la mujer y la visión de género, lograron desplazar la hegemonía masculina en la cultura y poner en cuestión las visiones machistas con que mirábamos tantos fenómenos sociales, entre ellos la jubilación laboral en la mujer madura, e incluso el propio proceso de envejecimiento en la mujer. Naturalmente, se asocia la jubilación laboral con la vejez, o al menos con su inicio. Ahora bien, ¿qué significa acercarse a la vejez, qué significa ser viejo/a hoy? Simone de Beauvoir (que tanto tuvo que ver con las pioneras de las nuevas miradas sobre el género), en su libro *La vejez*,

remarcó el peso cultural del concepto, a la vez la dimensión existencial como referencia ineludible de la modificación del sujeto con el tiempo. Así, nos dijo:

Como todas las situaciones humanas, tiene una dimensión existencial: modifica la relación del individuo con el tiempo, por lo tanto, con su mundo y su propia historia. Por otra parte, el hombre no vive jamás en estado de naturaleza; en su vejez, como en cualquier edad, su condición le es impuesta por la sociedad a la que pertenece ... Pero si la vejez, como destino biológico, es una realidad transhistórica, no es menos cierto que ese destino es vivido de manera variable según el contexto social (Beauvoir, 1970: 16).

Los modos de nombrar la vejez, entonces, están cargados de significaciones culturales, por ende, dinámicas: viejo, anciano, geronte, tercera edad, adulto mayor, no significan lo mismo, en cada tiempo y lugar. “Tercera edad” es un término que refleja una historia acaso más cercana, y asociada a las políticas sociales para los mayores en el siglo XX, y sobre todo a la jubilación. Es un término que atañe a la franja etérea que va de los 60 para arriba en los países en vías de desarrollo y de 65 para arriba en los desarrollados. El término *tercera edad* surge en la década del 60 luego de la instauración de la jubilación universal en Francia, lo que implicó un cambio muy profundo en los roles sociales del grupo etario al cual se refería, al instaurar una condición singular en tanto y en cuanto sus ingresos devenían de condiciones diversas que el resto de la población: reciben el dinero que se supone depositaron durante su vida laboral “activa”, convirtiéndose así en “pasivos” en relación con esos términos (Iacub, Sabatini, 2012). La jubilación permitirá y forjará nuevos estilos de vida, caracterizados por la disposición del tiempo libre, la carencia de roles sociales específicos y la autonomía que puede permitir cierta disponibilidad económica. Los autores citados remarcan entonces que el término nace conjuntamente con la instauración de una serie de actividades socio-recreativas y pedagógicas, al tiempo que el nombre pone un número a una etapa vital, modificando la noción de una vejez pensada como término de la vida. Iacub y Sabatini nos dicen:

Así se apela a romper con la idea del retiro, convocando a una tercera etapa donde recomenzar actividades, las cuales a su vez se volverán específicas para esta población, como los centros de jubilados o los centros para la tercera edad (según si se asociaban por sindicato o por la simple condición de edad) ... De esta manera, se construye un nuevo actor social que emerge como un personaje más activo, con roles más amplios y más especificado por su condición etaria. (Iacub, Sabatini, 2012:21)

“Jubilado” designa así un estilo de vida y de relación con la sociedad y el Estado. En la Argentina esto es especialmente importante, ya que la mayoría de los adultos mayores están jubilados, independientemente de los ingresos paupérrimos que el Estado le otorga a la mayoría de ellos.

Entonces, “ser viejo/a” hoy y aquí, va de la mano de las significaciones posibles de estos términos, adulto mayor, tercera edad, jubilado/a, al tiempo que pone en juego, siempre en tensión, de las funciones y roles que se le asigna a cada edad en nuestra sociedad, con valoraciones positivas y/o negativas, ya que la edad, como afirman estos autores,

determina en el diagrama social de un pueblo los modos en que una sociedad considera y habilita posibilidades de trabajo o de goces, usos de poder y saber, etc., determinando con ello una serie de valoraciones diversas e interconectadas en relación con un amplio sistema social, económico y cultural. (Iacub, Sabatini, 2012:23)

Pero si de significaciones hablamos, es justo decir que ese momento de la jubilación, en la puerta de una nueva etapa vital, lo que se produce más bien es un gran proceso de *resignificación*. Habitualmente, hay en ese momento de la vida un incremento de la interioridad, en el sentido de un proceso por el cual volvemos sobre nuestras vidas, sobre nuestro pasado, nuestros recuerdos, y desde allí vamos rememorando, reconstruyendo, historizando. Aunque exista siempre cierto riesgo depresivo en ese sesgo de interioridad (la depresión es una de las patologías psíquicas más frecuentes en la vejez), en el mejor de los casos se abre “un nuevo periodo de posibilidades de crecimiento mental con un redimensionamiento de la percepción del tiempo, la vida y la muerte” (Fernández Fermán, 2004). Suele ser así ese momento, un momento de crisis de resignificación, dado por la conciencia de estar ante una de las, quizás, últimas oportunidades de “re-escritura” de una autobiografía. Y ese proceso de resignificación tiene como sustento lo que de modo genérico podría denominarse como reacciones subjetivas ante las pérdidas. Pérdidas significativas, que pueden pasar por el cuerpo (que naturalmente envejece), por la pérdida de familiares o seres queridos, o incluso abstracciones equivalentes, entre las cuales debe colocarse la renuncia a ciertos ideales, que hacen que el sujeto pueda sentirse descontento consigo mismo, por conflictos entre los proyectos trazados en función de los ideales y lo logrado. Cuerpo, psiquismo y lo social suelen vestirse en esos momentos con los ropajes de la pérdida, y pueden condicionar un posible estado depresivo como respuesta, pero también ser ocasión de re-elegir, de re-crearse, creativamente, con dignidad y con una inédita independencia, precisamente, a partir de esa hiancia, ese hueco que la vida nos abre en determinados momentos. Lejos de ser un proceso caracterizado por la “pasividad” el envejecer hoy es un proceso activo^{xv}, un momento de cambio que incluye la posibilidad de cambiar de proyecto, sin que ello sea un fracaso. Es preciso entender el envejecimiento como proceso activo que en un determinado momento hace visibles para el sujeto y para los otros, las transformaciones que produce el paso del tiempo, transformaciones que se expresan en nuevos interrogantes, nuevas expectativas, una nueva imagen de sí, nuevas relaciones, nuevos conflictos, nuevas significaciones (de la edad, de su posición como sujeto), nuevos compromisos, nuevas demandas, y nuevas formas de responderlas. Es por ello que muchos psicopedagogos actuales hablan de re-orientación vocacional para definir aquellas intervenciones profesionales en personas de la tercera edad con el fin de la re-formulación del proyecto vital y/o formulación de otro nuevo, hablan de “envejecimiento activo” o de “*Life designing*” (Abran, P., Bonanata, D., Gastaldo, Z. y Zaidman, R., 2017) entendiendo a

la vejez como proceso de múltiples cambios en diferentes dimensiones de las personas, es un momento del ciclo vital que como otros reclama tiempos y espacios para reorientar, encauzar y dar nuevo sentido, dando lugar al desarrollo de recursos y potencialidades que permitan compensar, descubrir y reorganizar esta continuidad que plantea el paso del tiempo. (Romero, 2005:24)

La protagonista de *La otra llave*, una psicóloga con muchos años de trabajo institucional en Salud Mental, en edad de jubilarse, se ve confrontada a ese particular momento vital, y quizás enfrentada a esa amenaza de pérdida, a ese vacío existencial posible, se ve compelida a rellenarlo de una manera inusual, con un *acting* incomprensible, pero en el mismo movimiento, o mejor dicho, a través de él, es que se va a dar a sí misma la posibilidad de re-significar su deseo, y con él, su futuro. Nuestra historia es la historia de una mujer que es violentamente enfrentada a una pérdida del sentido que la sostenía en términos de su imagen de sí, pero que también se permite ser interrogada por su propio deseo, para re-inventarse a sí misma.

Hay muchos filmes con protagonistas en contexto de “tercera edad”, como, por ejemplo, “Antes de partir”^{xvi}, una comedia dramática dirigida por Rod Reiner, con Jack Nicholson y Morgan Freeman, que interpretan a dos ancianos, enfermos terminales, que abandonan la clínica donde están internados para cumplir una lista completa de cosas para realizar antes de morir, “Fresas salvajes”^{xvii} de Ingmar Bergman, “Ginger y Fred”^{xviii} de Federico Fellini, “Una historia sencilla”^{xix} de David Lynch, entre tantas.

Deseo

Sigmund Freud, nos enseñó que el inconsciente se vincula al deseo y este, a la pulsión. La tesis freudiana de *El malestar en la cultura* (Freud, 1930) es que el sujeto debe pagar el precio de una renuncia pulsional para ingresar en la civilización, pero esa renuncia no es sin consecuencias. En verdad, lo que representa allí la palabra “civilización” es esa instancia moral que introyectamos de manera inconsciente como resto del Complejo de Edipo, y que Freud llamó el “Super Yo”, instancia que atañe a los pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura. Es la sede del “deber”, de los “ideales del Yo”, y que entra en contradicción con la instancia que Freud llamó el Ello, sede del “deseo” y la pulsión. Entonces, Freud ubica de un lado la instancia moral, y del otro a las pulsiones y al deseo. Pero lo importante, es que esta operación no se da de una vez y para siempre, sino que el deseo se va a constituir alrededor de una pérdida mítica, original, que tuvo que ver con una satisfacción originaria que el aparato psíquico, infructuosamente, buscará restablecer. Jamás lo logrará, pues el objeto al que se refiere ese deseo, es un objeto perdido, y por tanto el cumplimiento del deseo será en la teoría freudiana, estructuralmente imposible. El deseo es por definición, insatisfecho, siempre es deseo...de otra cosa.

Pero que sea insatisfecho, que no haya objeto que pueda satisfacerlo por completo, lejos está de ser algo de signo negativo. Para el psicoanálisis, el deseo es sinónimo de vida, es aquello que se opone a esa pulsión que nos habita y que apunta a un estado anterior a la vida, que es la pulsión de muerte, *Tánatos*. El deseo nos previene de las inclemencias de la vida, como dice el reconocido psicoanalista Gabriel Rolón^{xx}. No necesariamente apunta el deseo a lo que más le “conviene” a uno: a veces puede ocurrir todo lo contrario, que el deseo nos lleve a terrenos donde el bienestar no está para nada asegurado. Lo que ocurre muchas veces es la inversa: que, para asegurarnos el bienestar, cedamos al deseo. Es habitual confundir anhelo con deseo. El anhelo muchas veces puede ir en la dirección contraria al deseo. El anhelo, por ejemplo, puede estar condicionado por el Super Yo, por los ideales, por los mandatos parentales, y suele ser consciente, a diferencia del deseo, que es inconsciente. Como pusimos en el tráiler, “no siempre lo que se quiere es lo que se desea”. El ser humano puede pasar toda su vida desconociendo sus verdaderos deseos inconscientes, o confundiéndolos con anhelos. O con la demanda (el amor es uno de los nombres de la demanda) o con la necesidad. *El deseo, es el deseo del Otro*, dice la conocida fórmula de Lacan (1963), es el deseo de un deseante. Pero desconocer el deseo no significa acallararlo. Los deseos van a permanecer en el inconsciente, de modo latente, pues, como se dijo, son la materia de la vida. Y así se expresarán a través de los sueños, los síntomas, las inhibiciones, las angustias. O los *actings*, como lo plasma la protagonista del corto, la Lic. Silvia Rueda, a la hora de intentar resolver su conflicto institucional. Nunca más pertinente, dicho sea de paso, la doble referencia de la palabra, que remite tanto al concepto psicoanalítico de *acting out*, como al teatral de *actuación*, lo que podrá constatarse con el visionado del corto. También se constatará, que esa referencia al teatro es introducida con el procedimiento narrativo llamado “puesta en abismo”, *mise en abyme* en francés, según la expresión acuñada

por André Gide en su *Journal (Diario, 1889-1939)*, procedimiento que consiste en introducir dentro de una narración otra similar o de la misma temática, remedando las *matrioskas* rusas.^{xxi} Junto con aquellas puestas en abismo que son evidentes en el corto –como la referida a la obra de teatro “Desconcierto”, de Diana Raznovich–, el profesor Juan J. Michel Fariña subrayó otra central, que nos fue explicitada de este modo:

El corto “La otra llave” recurre a una sutil puesta en abismo. La terapeuta improvisa una escena teatral al interior de la trama del cortometraje. Lo hace para recuperar la llave del consultorio y desenmascarar al psiquiatra advenedizo que usurpó su espacio... y al jefe del servicio que lo designó en un acto de nepotismo. Pero la propia terapeuta no advierte hasta qué punto este “acting” se anuda con la sesión que mantuvo antes con una joven a la que señalaba la excesiva dependencia de sus padres a la hora de tomar las propias decisiones. Disfrazada de paciente, en la representación ante el psiquiatra y el jefe, inadvertidamente recrea aquella escena. Seguramente para hacer algo en esta... y descubrir cuál era la Otra llave que estaba buscando.^{xxii}

Sagaz y precisa lectura de un interlocutor de privilegio, con quien tuvimos la suerte de compartir impresiones sobre la obra.

Volviendo a la cuestión del deseo en el film, si de haber cedido en él se trata, no podemos dejar de reverberar allí, el conocido aforismo de Lacan de Seminario 7, dedicado a La ética, que reza “De lo único que se puede ser culpable es de haber cedido al deseo”, en el contexto de la última clase del seminario, el 7 de julio de 1960, cuando Lacan da cuenta que la revisión de la ética que propone el psicoanálisis tiene que ver con el interrogante acerca de si “¿Has actuado en conformidad con el deseo que te habita” o “¿Quieres lo que desea en ti?”. Respecto de la fórmula lacaniana, consideramos de interés lo que Eduardo Laso destaca su artículo “El Juicio Final y la contabilización de las faltas”^{xxiii}, respecto a que dicho aforismo tiene su apoyatura en un film que Lacan venía comentando, “Nunca en domingo” de Jules Dassin. La cita completa del seminario de Lacan es la siguiente:

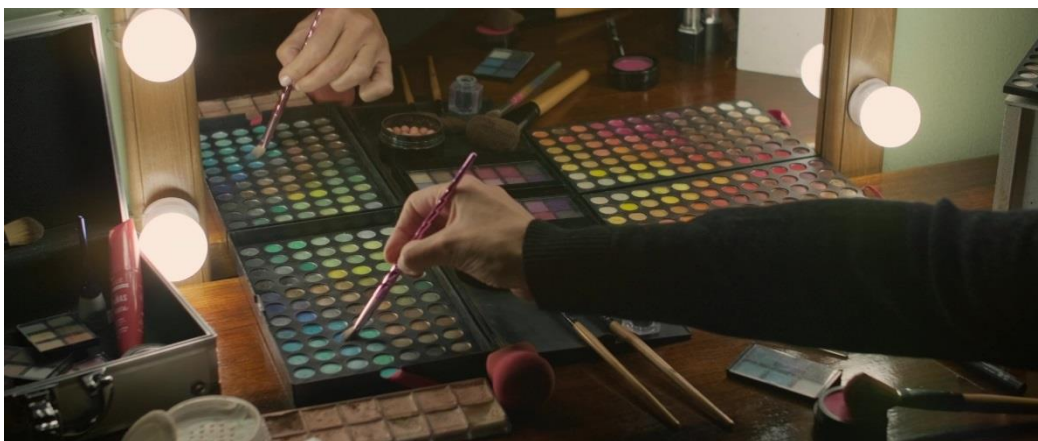
Propongo que de la única cosa de la que se puede ser culpable, al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo. Esta proposición, aceptable o no en tal o cual ética, expresa bastante bien lo que constatamos en nuestra experiencia. En último término, aquello de lo cual el sujeto se siente efectivamente culpable cuando tiene culpa, de modo aceptable o no para el director de conciencia, es siempre, en su raíz, de haber cedido en su deseo. Avancemos más. A menudo, cedió en su deseo por el buen motivo, incluso por el mejor.^{xxiv}

Laso y Michel Fariña destacan que el “buen motivo” se refiere a las motivaciones del protagonista del film citado (Homero), con su fin altruista de “salvar” a una prostituta (Ilya), cuando en verdad no pudo responder a su deseo carnal por ella. El autor avanza en su análisis de la cita hacia los dominios del acto. Acto o *acting* pueden ser dos maneras totalmente distintas de responder a la pregunta por el deseo.

Nuestra protagonista, al igual que el protagonista del film que cita Lacan, deberá en un momento enfrentarse a un deseo que estaba latente, a una pasión de antaño dejada de lado, pero que aún la habita. Ese re-encuentro con el deseo (esa llave Otra) es el punto central de la historia, al menos en nuestro parecer de autor, como dijimos, a suplementarse siempre por la visión activa del espectador.

Son incontables los films cuyos *leimotivs* se basan en el deseo, en cualquiera de sus formas, presentaciones y problemáticas. Citaremos aquí uno solo, que problematiza muy bien la posición ética ante el deseo: el film “Groundhog Day”^{xxv} (El día de la marmota), en el que Phil Connors (Bill Murray) está atrapado en un loop eterno del tiempo, que lo obliga a vivir

eternamente el mismo día, mientras se ve impedido, por su posición egocéntrica y cínica, de conquistar a la mujer que encarna su objeto del deseo.



Referencias narrativas de *La otra llave*

Al escribir nuestro corto, nos inspiramos en algunas otras obras audiovisuales, que de un modo u otro exploraban también los temas que nos propusimos tratar, como también alguna de sus planteos estéticos. Básicamente, las referencias fueron las siguientes:

Referencia 1: “En terapia”^{xxvi}, serie de TV. Una serie en la que cada día de la semana un psicólogo atiende a un/a paciente diferente, con distintos temas y motivos de consulta, Por un lado, el modo como se representa en la serie la relación psicoterapeuta/paciente nos sirvió para inspirar tanto al personaje protagonista de nuestro corto como a la paciente que atiende al principio. Y, por otro lado, el modo cómo trabajan los tamaños de plano y los movimientos de cámara en los diálogos entre terapeuta y paciente fueron también una referencia para nuestro proyecto. Se utilizan primeros y primerísimos planos de los rostros, con sutil movimiento de cámara.

Referencia 2: “*Our time is Up*”^{xxvii}, de Rob Pealstein, con la actuación de Kevin Pollak. Este cortometraje, nominado a los premios Oscar en el año 2005, cuenta la historia del cambio de actitud de un psicólogo en su tarea diaria, cuando es confrontado con la noticia que le quedan pocas semanas de vida. Este contraste entre el antes y el después del personaje es inspirador para el tratamiento de nuestra protagonista, en el contraste entre su rol profesional y el que asume luego de ser puesta en crisis. También nos interesó el tratamiento de los planos/contraplanos de los diálogos, sin utilización de la referencia

Referencia 3: “En París”^{xxviii}, serie web de Gabriel Lichtmann. En esta serie, su protagonista es un médico, el Doctor Naranjo, quien se encarga de cuidar a los adultos mayores habitantes de la Residencia París. Allí un hecho convulsionará al médico ya que uno de los residentes, al cual llaman «El Negro», se ha escapado. La serie hace hincapié en los deseos postergados, y ayuda a reflexionar aquellos de la vida que a veces ignoramos. Nuestra protagonista se va a enfrentar con un deseo postergado de su vida, que tiene que ver con la expresión teatral.

Referencia 4: “Locas de amor”^{xxix}, serie de TV, en la que 4 mujeres con trastornos mentales, luego de haber estado internadas en un manicomio, comienzan la externación en una Casa de Medio Camino, donde conviven, supervisadas por un psiquiatra (Diego Peretti). Particularmente nos resultó de interés para la composición del personaje de “Norma”, la

actuación de Leonor Manso, en el papel de Olga, la madre de Juana, una de las pacientes (escena del capítulo 3), mujer madura que también tiene trastornos de personalidad importantes.

Referencia 5: "Destino anunciado"^{xxx}, largometraje de Juan Dickinson, con Luis Machin y Manuel Vicente. Un chofer de micros de larga distancia cercano a la jubilación da un giro a su vida tranquila al tratar de rastrear a una mujer que desaparece de manera misteriosa, dándose así la posibilidad de redimir una falta cometida por él cuando era joven y que nunca se había perdonado. Se trata de un film sobre el intento de redención de un hombre solitario, como condición previa para poder jubilarse. Habla así, como nuestro corto, de las deudas con el pasado en los tiempos previos a la jubilación.

Referencia 6: cortometraje sueco "*Bara, prata, lite*"^{xxxi}, de Lukas Moodysson. Cuenta de la historia de Birger un jubilado que trabajó toda su vida en la multinacional Volvo, y que en su nueva vida lucha para evitar la soledad. Sólo desea hablar con alguien, en su antiguo e histórico trabajo lo rechazan, y cada vez se le hace más difícil no caer en depresión. En su afán por conseguir conversar con alguien, llega a cometer actos extraños e impensables para él. Nuestra protagonista, en algún sentido también está confrontada a la pérdida del espacio laboral, y terminará haciendo un *acting* que es contrastante con su personalidad. Nuestro corto, como el de Moodysson pone en juego la angustia y posibles vivencias ligadas a esa etapa de la vida en la que lo laboral deja de aportar todo, o gran parte, del sentido de la vida.



Conclusiones

Nos propusimos estudiar las especificidades del formato cortometraje, y realizar una obra audiovisual de ficción, *La otra llave*, en la cual esta indagación académica tuviese incidencia, asumiendo los roles de Guionista, Director y Productor Ejecutivo del proyecto. La primera conclusión a las que nos llevó nuestra exploración teórica, es que, efectivamente el formato cortometraje no puede en modo alguno limitarse a su rasgo obvio –metraje breve–, y que por el contrario es un medio de expresión audiovisual con cualidades económicas, estructurales, estéticas y funcionales absolutamente propias.

Tal como lo resalta Cossalter (2018), hay una libertad implícita en el corto que no está presente –por diversas razones– en el largometraje. El formato posee y permite una importante libertad creativa, sin atarse a cánones propios de la industria y sobre todo, es un excelente campo de experimentación en el recorrido del cineasta, sin que necesariamente sea un “camino

hacia el largometraje”. Es un formato especialmente apto para la búsqueda de lenguajes nuevos y para posibilitar la búsqueda de temáticas poco frecuentes.

Constatamos que la narrativa en el cortometraje adquiere un estatuto fundamental, no es un rasgo más, sino que, como bien lo plantea Ickowicz (2008), son las características de la historia a narrarse lo que hace a la especificidad del corto, y no su tiempo breve. Esto hace que sea imprescindible poner en primer plano lo que se pretende decir y contar, los efectos que se pretenden con ello, para definir *a posteriori* la extensión temporal de la obra audiovisual que más le conviene. Es allí, especialmente, donde reside el efecto poético principal del cortometraje, ya que todos los elementos narrativos del corto (y nos permitimos extender el término “narrativo” desde lo literario, a lo visual, lo sonoro y lo musical) se subordinan a ese efecto. La historia que elegimos para nuestro cortometraje narra las consecuencias de un único acontecimiento (Ickowicz, 2008) –desplazamiento laboral de la protagonista–, buscando generar un efecto poético en relación al modo como se resuelve la historia, con el reencuentro de la protagonista con un deseo vocacional dejado de lado en la juventud. Ese efecto poético podría expresarse con la siguiente frase (que utilizamos en el *teaser*): “No todo lo que se busca es lo que se desea”.

Por otra parte, a la hora de indagar académicamente sobre los fines posibles del formato, nos parece importante resaltar la coincidencia de los autores estudiados en que el cortometraje es un medio privilegiado para la reflexión sobre el lenguaje fílmico, y que es precisamente por su limitación temporal que el corto de ficción tiene especial potencialidad para generar grandes efectos en el espectador. Coincidimos con Cossalter (2018) y Meier (2013) en que el corto puede predisponer al receptor a que adopte una actitud atenta y una posición activa frente a lo que está observando en la pantalla.

Con nuestro cortometraje *La otra llave*, en relación a este aspecto teleológico, del sentido de su realización a nivel temático, buscamos en cierta medida, producir una interlocución con el espectador/analista respecto de los temas que desarrollamos en la obra, las cuestiones disciplinares en las instituciones de Salud Mental, las relaciones de poder, la ética del deseo, las elecciones de vida. Una apuesta, en fin, fundada en la intersección de nuestras dos pasiones: el psicoanálisis y el cine.

Link de visualización de *La otra llave*: <https://vimeo.com/612942666> pass: llave
Trailer: <https://youtu.be/mHArGk7m8DQ>



Referencias

Aristóteles (1974). *Poética* (Trad. V. García Yebra). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado ca. 1311).

Badiou, A. (1988) *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Bordes/ Manantial, 1999.

Brook, P. (2004). *La puerta abierta, reflexiones sobre la interacción y el teatro*. Alba Editorial.

Cossalter, J., (2016). *El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica* (1950-1976). Tesis de Doctorado Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Cossalter, J., (2018) *El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XI, núm. 113.

Cossalter, J. (2012). *En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la argentina de los años sesenta*, Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura.

Cossalter, J., (2015). *Renovación estética e instrumentalización política radical*. El cortometraje moderno en la Argentina. Rev. Questión. Vol. 1 N°47 (julio-set- 2015).

Cowgill, L. (1997). *Writing Short Films*. Lone Eagle Ed.

Chion, M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (2ª ed.) Paidós. Trad. de: L'audio-vision. Paris, 1990.

Michel Fariña, J.J. (2022), "*Función tercera del cine*", Diplomatura de Psicología y Cine, UBA.

Ickowicz, L. (2008). *En tiempos Breves, Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, Ediciones Paidós SAICF.

Lacan, J. (2007), La ética del psicoanálisis, *El Seminario, Libro 7*, (1959-1960), Paidós, Bs. As.

Laso, E. (2007). Acontecimiento y deseo (un comentario a la lectura de Žižek sobre la obra de Alain Badiou). Revista *Aesthetika*, Vol. 3 N°1. Marzo 2007. Depto. Ética, Política y Tecnología, Fac. de Psicología UBA.

Laso E., Michel Fariña, J.J. (2007), *El Seminario de la Ética a través del cine*, Letra Viva, Bs.As.

Meier, A. (2013). *Cortometraje, el arte de narrar, emocionar y significar*. Ciudad de México. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Pécora, P. (2008). *Claroscuros del cortometraje argentino. Obras, autores y tendencias entre 1995 y 2007*. Rev. Cinémas d'Amérique latine, N°16. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.2192>

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

Rabiger, M. (1987): *Dirección de cine y video. Técnica y estética*. Madrid: IORTV. Butterword-Heinemann.

Richard R. (2002). (Trad. A Meier). "*Five parametres for Story design in the Short Fiction Film*, P.O.V. Point Of View, <http://imv.au.dk/publikationer> Richard R. *The Art of the Short Fiction Film. A Shot by shot Study of Nine Modern Classics*, Jefferson Nueva Carolina, London, Mc Farland Publications.

Russo, E. (comp.). *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Tillería Aqueveque, L. (2020) *Poética y verosimilitud en Aristóteles*. Sincronía, núm. 77. Universidad de Guadalajara.

Tirard, L. (2004). *Lecciones de cine*, Buenos Aires, Paidós.

Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. Anthropos Editorial.

Vallarelli, F. (2020). *Cortometrajes, Estructura narrativa y poética propia*; Revista 24 Cuadros. <https://revista24cuadros.com/2020/06/09/cortometrajes-estructura-narrativa-y-poetica-propia/>

ⁱ Esto puede variar según el país: Francia, que mide el metraje en metros, considera que un corto tiene entre 1600 y 100 m de cinta filmica, aproximadamente, entre 58 y 4 minutos; EEUU, considera que la extensión máxima es de 40 minutos, y para Argentina, no debería pasar los 60 minutos, con distinciones intermedias. (Cossalter, 2018)

ⁱⁱ Michel Fariña, J.J., “Función tercera del cine”, Diplomatura de Psicología y Cine, UBA, 2022.

ⁱⁱⁱ Dentro de esta corriente Cossalter incluye, entre otros, los siguientes cortometrajes argentinos: Caperucita roja (Juan Fresan, 1965), Toc toc (Luis Bras, 1965), Bongo rock (Luis Bras, 1969), Puntos (Luis Bras, 1969), Come out (Narcisa Hirsch, 1971), Film-Gaudí (Claudio Caldini, 1975), Taller (Narcisa Hirsch, 1975), Ventana (Claudio Caldini, 1975).

^{iv} Algunos de los cortos que adscriben a esta perspectiva, según Cossalter (2018), son: El hambre oculta (Dolly Pussi, 1965), Olla popular (Gerardo Vallejo, 1968), Pescadores (Dolly Pussi, 1968), Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación (Realizadores de Mayo, 1969), Muerte y pueblo (Nemesio Juárez, 1969), Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD (Grupo Cine de la Base, 1974), Monopolios (Miguel Monte, 1975).

^v En junio de 1962 se dispuso un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje y en una reglamentación se estableció “la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios”. *Fomento del Cine de Corto-Metraje*, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962. (Cossalter, 2016:154).

^{vi} INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Convocatoria Historias breves 2019, recuperado de <http://www.incaa.gov.ar/historias-breves-abre-la-convocatoria-2019>, el 5/7/21.

^{vii} En el año 2017 tuvimos la suerte de ganar dicho concurso, y producir el cortometraje *Insilios, exiliados en el interior*, que formó parte de la edición 16 de Historias Breves. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SAIIIMGz6YQ>

^{viii} Brütsch, Matthias (2004): “Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatik des Kurzspielfilms” En: Filmbulletin, 7, pp. 41-46.

^{ix} Publicado como *El poder psiquiátrico*, Foucault, M., 2003, FCM.

^x Entre 1957 y 1959, se crearon carreras de psicología en cinco universidades nacionales: Buenos Aires (1957), La Plata, Córdoba y San Luis (1958) y Tucumán (1959). Comenzó entonces en nuestro país la historia de la psicología como profesión.

^{xi} En forma coincidente con nuestro ingreso a la Facultad de Psicología de la UBA ese año.

^{xii} Scorsese, M. (2010). *Shutter Island*. Paramount Pictures (Productora).

^{xiii} Sodenbergh, S. (2018). *Unsane*. Regency Enterprises (Productora).

^{xiv} Subiela, E. (1986). *Hombre mirando al sudeste*. Cinequanon (Productora).

^{xv} "El envejecimiento activo es el proceso de optimización de las oportunidades de salud, participación y seguridad con el fin de mejorar la calidad de vida a medida que las personas envejecen". (OMS, 2002: 99).

^{xvi} Reiner, R. (Director). 2007. *The bucket list*. Warner Bros.

^{xvii} Bergman, I. (Director). (1957). *Smultronstället*. Allan Ekelund (Productor).

-
- ^{xviii} Fellini, F. (Director). (1986). *Ginger e Fred*. France 3 (Productora).
- ^{xix} Lynch, D. (Director). (1999). *The straight story*. Walt Disney Pictures (Productora).
- ^{xx} Gabriel Rolón - ¿Qué es el deseo?, rescatado de <https://www.youtube.com/watch?v=BVB-4O1PtA4>
- ^{xxi} Ver el artículo en Wikipedia, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme
- ^{xxii} Michel, Fariña, Juan J., comunicación personal, 19/5/22.
- ^{xxiii} Laso E., Michel Fariña, J.J., El Seminario de la Ética a través del cine, Letra Viva, 2017, p.39.
- ^{xxiv} Lacan, J., *La ética del psicoanálisis*, El Seminario, Libro 7, (1959-1960), Paidós, Bs. As., 2007.
- ^{xxv} Ramis, H. (Director). 1993. *Groundhog day*. Columbia Pictures.
- ^{xxvi} Fernández, A. (Productor Ejecutivo). (2012-2014). *En terapia (serie de TV)*. Televisión Pública/ Dori Media Contenidos.
- ^{xxvii} Fernández, A. (Productor Ejecutivo). (2012-2014). *En terapia (serie de TV)*. Televisión Pública/ Dori Media Contenidos.
- ^{xxviii} Salvia, J. (Productor Ejecutivo). (2017). *En París (Serie web)*, Fundación SAGAI.
- ^{xxix} Pol-Ka. (2004). *Locas de amor (Serie de TV)*. Canal 13.
- ^{xxx} Dickinson, J. (Director) (2013). *Destino anunciado*. 3C Films Group, INCAA (Productora).
- ^{xxxi} Op.cit.