

El cortometraje y su adalid. Entrevista a Richard Raskin sobre su nuevo libro: *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

PAOLA VILLA

<http://orcid.org/0009-0003-2114-6316>

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i27.428](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.428)

¿QUIÉN ES RICHARD RASKIN Y POR QUÉ LO ENTREVISTAMOS?

Existen pocos académicos que dediquen su amor y estudio al análisis de cortometrajes, posiblemente ahora más que nunca podría parecer infructuoso dada la saturación mediática en nuestros aparatos móviles donde casi todas las plataformas convierten algo en una “historia”. Nacido en Brooklyn en 1941 pero naturalizado Danés desde el año 2002, Richard Raskin ha dedicado su vida académica al análisis del cortometraje de ficción, el diseño de las historias, estrategias de persuasión para comerciales y publicidad; así como también estudios de imágenes del Holocausto, el humor judío y recientemente el Tao en las historias —tal como lo plasma en su libro *The Yin and Yang of Storytelling* (2022)—.

Con un doctorado en Literatura Francesa y otro en Filosofía, Raskin ha sido profesor en varias universidades desde 1963, jurado en numerosos festivales internacionales de cine y editor fundador de diversas publicaciones. Sus artículos han sido publicados en numerosos medios y tiene más de diez libros publicados. También ha escrito y dirigido cortometrajes; por ejemplo, *Seven Minutes in the Warsaw Ghetto* (2012), escrito por él, recibió entre otros un premio especial en el Festival Internacional de Cine de Animación Annecy (2012).

Una de sus contribuciones más populares en la red son sus siete parámetros para cortometrajes (Raskin, 1998), sin duda una aproximación didáctica bastante útil para realizadores. De manera que su aporte como académico no sólo es relevante, sino también novedoso debido a su perfil tan específico y vasto en el que se interceptan tanto disciplinas como filosofías, junto a una forma original de abordar el arte cinematográfico¹.

¹Para leer más sobre Richard Raskin consultar: <https://www.raskin.dk/>

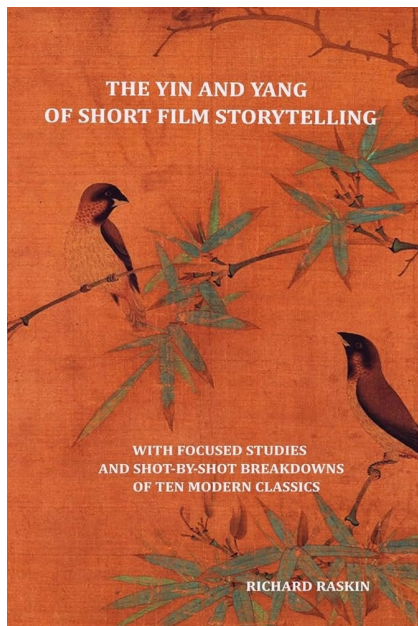


FIGURA 1. Portada del libro.

EL YIN Y EL YANG DE LAS HISTORIAS

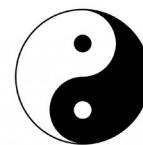
Para poder hablar del libro más reciente de Raskin, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, quizá sea importante abordar de dónde vienen estos conceptos. La filosofía del Taoísmo deriva del tratado del Tao Te King del filósofo chino Lao-Tsé, cuyo nacimiento se ubica más o menos alrededor del año VI a.C. Es el segundo libro más traducido después de la Biblia, y la palabra *Tao* también se usa en el confucianismo, el budismo chan y la religión china.

La palabra *Tao* es una combinación de dos caracteres: uno que representa un pie que da un paso, y otro que representa una cabeza —traducida a veces como “sentido”, “razón” o “principio”; mientras que en otros lados se sigue la traducción literal de “camino” o “vía”—. Y las palabras *Te* puede interpretarse como “poder” o “virtud”; y *King* como “libro”, “canon” o “biblia”.

El primer párrafo de este pequeño tratado, que si bien ha sufrido innumerables traducciones es fácil de leer, inicia así:

El Tao que puede ser expresado no es el Tao Absoluto
 El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto
 Sin-nombre es el principio del Cielo y la Tierra
 Con-nombre es la Madre de todas las cosas. (Lao-Tsé, 2019)

El *Tao* no puede ser conocido, definido, limitado; por lo que dejaremos que los lectores con curiosidad lean este texto por sí mismos yendo más allá de las traducciones. Por su parte, el *Yin* y el *Yang* son dos conceptos importantísimos para la teoría del taoísmo; y seguramente todos hemos visto su representación visual:



El *Yin* y el *Yang* son dos fuerzas complementarias en el universo donde nada está estático sino en constante evolución y movimiento. Si bien son fuerzas opuestas, ambas son complementarias y ninguna de las dos es absoluta, pues en cada una hay algo de la otra. El *Yin*, por ejemplo, es la oscuridad, el frío, la parte contenedora, la que es más pasiva y receptiva; por lo que se le ha otorgado más un carácter femenino. El *Yang* es la acción, la luz, el calor, la potencia; por lo que se le ha otorgado más un carácter masculino. Pero, como ya mencionamos, ninguno de estos principios es absoluto, pues en su interdependencia radica el equilibrio y el flujo del cambio constante.

En su último libro, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, Raskin aplica estos principios filosóficos para hacer un muy interesante análisis de algunos cortometrajes². El autor analiza diez cortometrajes cuadro por cuadro identificando la complementariedad de estas dos fuerzas para desarrollar un cuadro esquemático que nos sirve para identificar ambos tipos de fuerzas. Ya sea desde la creación; es decir, desde donde puede identificarse en los cineastas al momento de la realización del cortometraje —tal como en la decisión de la estructura, la puesta en cámara, entre otros elementos—. Y, por otro lado, desde el interior de las historias; es decir, desde los personajes —el *Yin* y el *Yang* de sus acciones o predisposiciones dentro de las historias—.

Era de esperarse que después de seguir su trayectoria, esta nueva forma de análisis nos pareciera no sólo novedosa, sino original por el cruce entre lo filosófico y lo artístico. Desde luego, todo esto es desarrollado sin perder de vista una forma académica puntual que se puede seguir fácilmente, y que sin duda da pie a una reflexión mucho más profunda de cada cortometraje.

El libro se puede conseguir en diversas plataformas por lo que recomendamos ampliamente su adquisición. Sin más preámbulo, esto fue lo que conversamos con Richard Raskin y su aporte para *El ojo que piensa*.

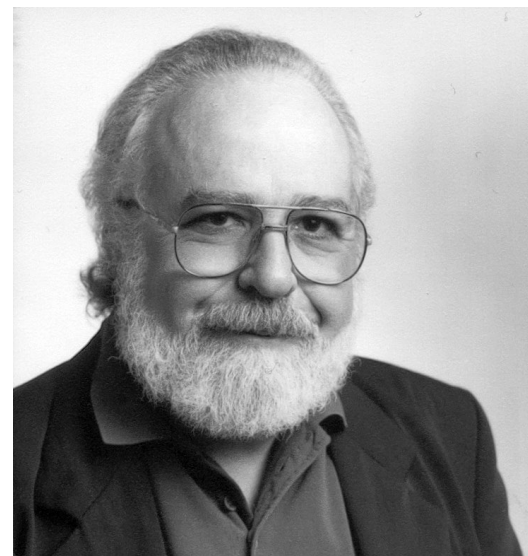


FIGURA 2. Richard Raskin.

ENTREVISTA CON RICHARD RASKIN

Annemarie Meier (AM) Nos encantó el haber descubierto sus estudios enfocados en el cortometraje. Estudiamos con avidez su libro *The Art of the Short Fiction Film: A Shot-by-Shot Study of Nine modern Classics* (2002). Particularmente su enfoque tan profundo y los parámetros sugeridos en Story Design. Su método de análisis —apropiado para cineastas, investigadores y críticos de cine— tuvo una gran influencia en los estudios y ensayos sobre cortometraje; y han acompañado a nuestros estudiantes y futuros cineastas en su proceso de aprendizaje. Para mí y mi colega Paola Villa —cineasta, productora y guionista— el cortometraje ha sido una pasión compartida por muchos años, y es la razón por la que la invité a unirse a esta conversación. Leímos con gran interés su libro *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* publicado recientemente y nos sentimos honradas por la oportunidad de tener una conversación por escrito con usted.

²Una reseña de este libro se encuentra en la sección “Enfoques” de este mismo número de la revista.

Richard Raskin (RR) Y yo estoy agradecido por su interés en mi libro. Haré lo posible para responder con sinceridad a sus preguntas. Me disculpo si algunas de mis contestaciones parecen inesperadamente breves. Creo firmemente en el principio de que “menos es más”.

Paola Villa (PV) Creemos que sería útil empezar con la pregunta más obvia. Nos gustaría preguntarle: ¿por qué y cuándo sintió usted la necesidad de integrar en sus estudios sobre el cortometraje utilizando ideas y conceptos del Taoísmo: *Yin* y *Yang*?

RR: Alrededor de unos diez años antes de escribir el libro, fui asesor de una estudiante finlandesa de nombre Saara Cantell cuya tesis de doctorado fue acerca del cortometraje. Uno de los capítulos llevaba el título “El Zen y el arte del cortometraje”, y describía la manera cómo la narrativa del cortometraje armoniza con la estética asiática. Aunque yo había olvidado este debate —o quizá pensé que lo había olvidado—, su texto debe haber sido la semilla desde la cual brotaron mis pensamientos. Hoy en día, Saara Cantell es una de las más productivas guionistas y directoras de cine de Finlandia.

AM y PV: ¿Qué encontró en el camino y por qué su nuevo enfoque es especialmente apropiado para analizar e interpretar la manera del cortometraje de contar historias?

RR: A pesar de que muchos realizadores novatos que hacen sus primeros cortometrajes no están conscientes de ello, la retención [de la acción] [en inglés: *holding back*] es una parte esencial de la narración cinematográfica breve. Es la fuente de la magia, es lo que provoca que un gran cortometraje nos quite el aliento. Muchos principiantes hacen lo contrario al “sobre narrar” sus historias. En gran medida el Taoísmo trata del *holding back* y es una importante lección para principiantes.

AM y PV: ¿Qué significan los conceptos *Yin* y *Yang* en su modelo o paradigma?

RR: Para evitar un sesgo terrible yo utilizo los términos sin referirlos a los géneros. Cada uno tiene muchos significados. En resumen, *Yin* quiere decir “retener”; “no-hacer”; “ausencia”; “vulnerabilidad”; dejar espacio para el espectador dentro del filme; apertura a la interpretación; dejar que el espectador conecte los puntos clave. *Yang* significa “estructura”, “serialidad”, “simetría”, “causalidad”, “poder”, “presencia”, “acción”. Para darnos una idea sobre las características del *storytelling* que están involucradas.

«El cortometraje es una forma de arte por derecho propio, no sólo un boleto para brincar al largometraje. Creo que a las escuelas de cine hay que criticarles que no reconocen el valor intrínseco del cortometraje. Es la poesía del cine».

AM y PV: En el prólogo de *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* usted menciona dos objetivos de su nuevo libro: facultar por un lado a los realizadores para narrar mejores historias, y por el otro a los estudiantes para “comprender con más profundidad las sutilezas de la narración del cortometraje”. Admiramos sus objetivos ya que reconocemos la riqueza y diversidad de los cortometrajes al trabajar con estudiantes y jóvenes realizadores.

Sin embargo, al reconocer el cortometraje como una forma —o un tipo— autónomo de cine y al analizar sus características diferentes a la luz de los siete parámetros, usted nos ha mostrado que sus estudios han alcanzado un acercamiento teórico y filosófico.

Hemos conversado de qué manera las teorías y estudios del cine se enfocan en el cortometraje como el origen del cine y, en el mayor de los casos, como parte del proceso del desarrollo profesional de un realizador que del cortometraje saltará al largometraje. Consideramos que la investigación le debe al cortometraje una visión más amplia. Como la de Godard que solía sostener que “es el filme el que piensa”, y la visión de Josep M. Catalá quien defiende el “*Cine del pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética*”. Nosotras consideramos que el mismo cortometraje corresponde a su propia forma de arte y pensamiento “de y en cine”. Quizá incluso es la forma más pura de cine.

RR: Estoy completamente de acuerdo. El cortometraje es una forma de arte por derecho propio, no sólo un boleto para brincar al largometraje. Creo que a las escuelas de cine hay que criticarles que no reconocen el valor intrínseco del cortometraje. Es la poesía del cine. Un maestro chino sostuvo en algún momento que el mensaje de un escritor es como el arroz. Si usted escribe prosa usted está cocinando el arroz; si usted escribe poesía, está convirtiendo el arroz en sake. Un gran cortometraje es tan embriagador como el licor de arroz. Sí, es la forma más pura del cine.



FIGURA 3. *Wind* (*Szél*, Marcell Iványi, 1996).



FIGURA 4. *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982).

AM y PV: La mayoría de los escasos estudios de cine de América Latina centrados en el cortometraje suelen compararlo con formas literarias como el cuento, poema o la minificción. Hilmar Hoffmann —fundador del Festival Internacional del Cortometraje Oberhausen— distinguió dos tipos de cortometrajes. En el grupo más frecuente se imita la estructura y narrativa del largometraje de ficción, mientras que el otro grupo son los cortometrajes que buscan nuevas formas de narrativa y significado. Un investigador suizo reconoce en el cortometraje el “arte de la *reducción*” —reducción en el sentido culinario del término como una salsa reducida a su esencia—. ¿Qué le diría usted a un colega o estudiante que propondría en su investigación teórica seguir una de estas distinciones?

RR: Pienso que la distinción de Hoffmann hace sentido. Lo que él llama el grupo más frecuente yo lo llamo *novelle-film*. Son en realidad miniaturas de largometrajes —con la típica duración de 20 a 40 minutos— como suelen ser las películas de graduación de una escuela de cine. Según yo no deberían llamarse cortometrajes, pues sus propiedades narrativas son más o menos similares a las de un largometraje. Los verdaderos cortometrajes duran menos de diez minutos y tienen su propio conjunto de propiedades narrativas:

- En el cortometraje, el conflicto no es indispensable. Los cortos no necesariamente se desarrollan por un conflicto; puede existir, pero es meramente opcional.
- En el cortometraje no hay un arco de personaje. No se da una transformación fundamental de los personajes. En su lugar, hay momentos del personaje —momentos en los que los personajes toman decisiones que cambian su situación—. Los personajes no evolucionan ni cambian.
- El cortometraje como storytelling sin palabras y sin diálogo es una opción factible.

Estas son, según mi visión, las tres principales diferencias entre el cortometraje y narraciones más largas con las que a menudo son confundidas.

AM y PV: Creemos que sería interesante para nuestros lectores conocer el motivo por el cual usted seleccionó los cortometrajes que analiza en su más reciente libro, ya que se trata de una selección realmente rica.

RR: Cada uno de los filmes fue seleccionado por dos razones: por ser un buen ejemplo del principio a ilustrar, y porque es una película que amo y podría ver una y otra vez sin cansarme de ella.

AM y PV: Una pregunta más acerca del Dao o Tao. Si esta filosofía trata de renunciar a la ilusión de tener el control, ¿cómo podría esto aplicar al impulso creativo y las manifestaciones materiales de las historias? ¿Como podrían los realizadores abordar esta contradicción?

RR: Como lo describo en el capítulo sobre *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982), los momentos más fascinantes de este filme resultan del malentendido de Warhol. Él pensaba que le indicarían cuándo decir su única línea, pero esa indicación nunca llegó. Y puesto que siguió esperando, se sentía más y más incómodo y nervioso, algo muy interesante de observar. El director Jørgen Leth siempre da la bienvenida a sucesos inesperados durante el rodaje y permite cambiar el rumbo del filme. En otras palabras, acepta soltar y deja que el filme adquiera cualidades que él no había escogido. En otros aspectos, desde luego, él sigue teniendo el control completo.

AM y PV: ¿Podría comentarnos acerca de los cortometrajes que usted dirigió y sobre los temas que le interesan como creador? ¿Es su persona creativa la misma que su parte erudita?

RR: Yo he dirigido sólo un cortometraje porque pronto descubrí que no soy bueno para la dirección. Soy aceptable como escritor, y dejo la dirección a las personas que son buenas para ello. El corto que dirigí, escribí y produje se llama *Life is Like a Glass of Tea* (Richard Raskin, 2010), y lamento no haber encontrado a alguien más para que lo dirigiera.

AM y PV: Sus parámetros para el diseño de historias y su *Guía para estudiantes de cine* están muy presentes en nuestras clases y talleres con estudiantes de nuestra Universidad ITESO y jóvenes realizadores de grupos independientes. Hemos estudiado con gran interés y curiosidad los ejemplos que analiza en su nuevo libro. Así que agradeceríamos mucho si pudiera hacer algunos comentarios acerca de *Recuerdo del mar* (Max Zunino, 2005), un cortometraje que apreciamos mucho y lo analizamos junto a nuestros estudiantes. El plano-secuencia de tres minutos con el sonido de olas del mar que llegan a la playa sólo contiene dos breves comentarios. Al inicio una voz de hombre dice: “Nunca olvidaré cuando vi el mar por primera vez...”. Y al final del filme la misma voz concluye: “Me pareció muy grande”.



FIGURA 5. *Recuerdo del mar*
(Max Zunino, 2005).

RR: No diré mucho acerca del excelente filme en particular, sólo quiero destacar que es un gran ejemplo de la retención [de la acción] [*holding back*], y mencionar que el automóvil abandonado efectivamente indica algo acerca no respetar a la naturaleza, lo que influye en lo que comenta la voz acerca de su experiencia con el mar. Creo que está en juego una causalidad implícita. Pero en general, yo realmente agradezco la brevedad y sencillez en narraciones de todo tipo. Disculpen si estoy repitiendo una cita que ya usé, pero amo la visión de St. Exupéry cuando dice: “la perfección se alcanza no cuando no hay nada que agregar sino más bien cuando no hay nada que eliminar”. 🍷

«En general, yo realmente agradezco la brevedad y sencillez en narraciones de todo tipo. [...] Amo la visión de St. Exupéry cuando dice: “la perfección se alcanza no cuando no hay nada que agregar sino más bien cuando no hay nada que eliminar”».

Bibliografía

RASKIN, R. (1998). Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film. *p.o.v.*, (5). https://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc3A.html

LAO-TSÉ. (2019). *Tao Te K'ing*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.

ANNEMARIE MEIER es docente, investigadora y crítica de cine en Guadalajara, México. Ha publicado artículos y ensayos en revistas y libros colectivos. En 2013 publicó el libro *El cortometraje: El arte de narrar, emocionar y significar* (UAM, Xochimilco).

PAOLA VILLA fue profesora en el ITESO de Guadalajara, México, por 14 años en Medios Audiovisuales, además de desempeñarse como directora y guionista independiente en diversos proyectos cinematográficos. Sus cortometrajes **6:00 pm** (2007), **Uno** (2012) y **Alberca** (2018) han obtenido reconocimientos nacionales e internacionales.