

Cine y salud mental: enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio

Sofía Cabrera

Facultad de Ciencias de la
Comunicación, Universidad
Nacional de Córdoba
sofia.cabrera@mi.unc.edu.ar

Evelyn Gorga

Facultad de Ciencias de la
Comunicación, Universidad
Nacional de Córdoba
evelyn.gorga@mi.unc.edu.ar

Franco Guerra

Facultad de Ciencias de la
Comunicación, Universidad
Nacional de Córdoba
franco.guerra@mi.unc.edu.ar

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0045>

Resumen

Este artículo abordará un análisis sociosemiótico (Verón, 1993) de tres cortometrajes: «Las paredes son nuestras», «Regatos salvajes» y «Un lunes de miércoles»; realizados en el marco de un dispositivo artístico–terapéutico denominado «AtraBesados». Dicho dispositivo se configura como un espacio de formación y exploración audiovisual, en el Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba. Las personas que conforman el dispositivo en formato taller, han transitado un proceso de psiquiatización en el nosocomio y al momento de la producción se encontraban o bien en un periodo de internación o de tratamiento ambulatorio.

Nos centraremos, por un lado, en el análisis del nivel representacional, entendiendo, junto con Sorlin (1985), que lo que registra la cámara son «cosas reales» pero en

Cine y salud mental: enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio

Sofía Cabrera
Facultad de Ciencias de la
Comunicación - Universidad Nacional
de Córdoba

Evelyn Gorga
Facultad de Ciencias de la
Comunicación - Universidad Nacional
de Córdoba

Franco Guerra
Facultad de Ciencias de la
Comunicación - Universidad Nacional
de Córdoba



tanto que percibidas, reconstituídas o imaginadas por el conjunto del equipo realizador, no pueden ser consideradas más que como «representaciones». Nuestro análisis parte de cómo las personas se muestran, cómo representan sus realidades, sus identidades, sus territorios, a través del dispositivo audiovisual. Nos preguntamos entonces: ¿Qué recursos audiovisuales aparecen, y cómo se utilizan en los cortos? ¿Qué voces figuran en estos discursos producidos en contextos institucionales de salud mental? ¿Qué representaciones en relación con la salud mental y con la locura aparecen allí?

Por otro lado, procuraremos aproximarnos a la figura del enunciador a través del análisis del dispositivo de enunciación (Verón, 1993) que funciona en cada cortometraje.

El objetivo entonces, es desentramar el dispositivo audiovisual para vislumbrar si es que se materializa como una discursividad que habilita la expresión y da cuenta de una subjetividad, o no.

Cinema and mental health: enunciation and representations in short films produced in the asylum

Abstract

This article will focus in a socio-semiotic analysis (Verón, 1993) of three short films: “*Las paredes son nuestras*”, “*Regatos Salvajes*” and “*Un lunes de miércoles*”; filmed in an artistic-therapeutic device called “*AtraBesados*”. This device is configured as a space for audiovisual training at the *Hospital Neuropsiquiátrico Provincial* from Córdoba, Argentina. The people who participated in the device have gone through a psychiatrization process in the hospital and at the time of production they were either in a period of hospitalization or outpatient treatment.

We will focus, in the analysis of the representational level, understanding that what the camera records are “real things” and perceived or imagined by the entire

Palabras clave:

cine, audiovisual, salud mental, dispositivos alternativos, semiótica

Keywords:

cinema, audiovisual, mental health, alternative devices, semiotics.

film-making team, so they cannot be considered more than “representations”. Our analysis is based on how people show themselves, how they represent their realities, identities and territories, through the audiovisual device. We then enquire: what audiovisual resources appear, and how are they used in the short films? What voices appear in these discourses produced in an institutional mental health context? What representations in relation to mental health and madness appear there?

We will also try to approach the figure of the enunciator through the analysis of the enunciation device (Verón, 1993) that functions in each short film.

The objective is to unravel the audiovisual device to glimpse whether it materializes as a discursivity that enables expression and subjectivity, or not.

Cinema e saúde mental: enunciações e representações em curtas-metragens produzidos no manicômio

Resumo

Este artigo apresenta uma análise sócio semiótica (Verón, 1993) de três curtas-metragens: “Las paredes son nuestras”, “Regatos Salvajes” e “Un lunes de miércoles”; feitos no âmbito de um dispositivo artístico-terapêutico chamado “AtraBesados”. Este dispositivo configura-se como um espaço de formação e exploração audiovisual, no Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba. As pessoas que participam do dispositivo no formato oficina, passaram pelo processo psiquiátrico no hospital e no momento da sua produção encontravam-se no período de internação ou tratamento ambulatorial.

De um lado, focaremos na análise do nível representacional, entendendo, juntamente com Sorlin (1985), que o que a câmera registra são “coisas reais” mas enquanto são percebidas, reconstituídas ou imaginadas por toda a equipe do trabalho, não podem ser consideradas mais

Palavras-chave:

cinema, audiovisual, saúde mental, dispositivos alternativos, semiótica.

do que como “representações”. Nossa análise se baseia em como as pessoas se manifestam, como representam as suas realidades, as suas identidades, os seus territórios, por meio do dispositivo audiovisual. Então nos perguntamos: Quais são os recursos audiovisuais que aparecem e como são utilizados na curta metragem? Quais vozes aparecem nestes discursos produzidos em contextos institucionais de saúde mental? Que representações em relação à saúde mental e a loucura ali aparecem?

Por outro lado, tentaremos abordar a figura do enunciador através da análise do dispositivo de enunciação (Verón, 1993) que funciona em cada uma dos curtas-metragens.

O objetivo é desvendar o dispositivo audiovisual para vislumbrar o que se materializa como uma discursividade que permite a expressão e dá conta de uma subjetividade, ou não.

Introducción

En principio, es menester contextualizar la selección del corpus. Se dirá entonces, que la producción de los cortometrajes se da en el contexto de un dispositivo artístico-terapéutico denominado «Atra-Besados». Dicho dispositivo se configura como un espacio de formación y exploración audiovisual, en el marco institucional del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba, Argentina. Dicho hospital es referencia de atención pública en salud mental a nivel provincial, por lo que hablamos de una institución del Estado. Las personas que conforman el

dispositivo en formato taller han transitado un proceso de psiquiatrización en el nosocomio y se encontraban o bien, en un periodo de internación, o de tratamiento ambulatorio en el momento de la realización de los cortometrajes.

Con la producción se buscaba retratar las formas de habitar cada espacio del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba, de forma que el colectivo pudiera plasmar la lectura que hacían de cada lugar.

De ese proceso resultaron una serie de cortometrajes, los cuales fueron presentados en la institución psiquiátrica ante una audiencia conformada tanto

por profesionales de la salud mental (psiquiatras, psicólogos/as, enfermeros/as, trabajadores/as sociales, entre otros), como por personas que transitan el hospital en calidad de usuarios/as de los de servicios que allí se brindan y personas de la comunidad en general.

De esa muestra, se seleccionaron tres cortometrajes para su análisis, cuyos títulos son: «Las paredes son nuestras», «Regatos salvajes» y «Un lunes de miércoles». La selección responde a la representatividad que presentan los tres cortometrajes en relación a la totalidad de la muestra.

Nuestro trabajo tiene como objetivo desentrañar la manera en que el dispositivo audiovisual se materializa como una discursividad que habilita la expresión y da cuenta de una subjetividad atravesada por el dispositivo psiquiátrico.

Entonces, partiendo de la hipótesis de que en los cortometrajes el espacio físico manicomial se ve representado desde una perspectiva médico hegemónica y/o clínico-institucional, buscamos: analizar cómo se construye dicha representación en los cortometrajes, observar cómo opera el dispositivo de enunciación veroniano en los cortometrajes e identificar y analizar los recursos audiovisuales utilizados en los cortometrajes.

Diremos, para contextualizar, que la Ley nacional de salud mental (N° 26657), sancionada en 2010, implicó un viraje en términos de abordajes terapéuticos en salud mental, tal como se desarrollaban

hasta entonces en Argentina. Dicha Ley, concibe el padecimiento subjetivo como un proceso multi-determinado por componentes históricos, socio-económicos, culturales, biológicos y psicológicos. Esa concepción supuso el pasaje de la nominación de «paciente» a «usuario», así como también, la consideración de la incidencia de factores económicos y sociales en la salud de una persona además de la de factores médico-psiquiátricos tenidos en cuenta con anterioridad, entre otras transformaciones.

En el contexto de los abordajes comunitarios en salud mental (basales para la formulación de la Ley N° 26657) es que surgen los dispositivos artístico-terapéuticos. Según Ana María del Cueto (2014), a partir del año 1969, en contraposición con el abordaje manicomial de encierro, empiezan a configurarse prácticas alternativas en contextos institucionales que incluían lo comunitario en sus múltiples expresiones. Estos espacios (o dispositivos) se caracterizan por trabajar articulando la plástica, el teatro, la comunicación audiovisual, la dinámica grupal, entre otras.

En el trabajo *La salud mental comunitaria. Vivir, pensar, desear* (Del Cueto 2014), la autora define modalidades de abordaje que exceden el tratamiento del padecimiento mental desde los modelos psiquiátricos que criticaron Foucault, Deleuze y Guattari, entre otros. Como se menciona, Del Cueto realiza una historización (que parte en la década del 60) de la fundación

e implementación de dispositivos alternativos al manicomio, en el tratamiento de una persona, en Argentina. Su trabajo se desarrolla a partir de la lectura de *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari para posicionar los dispositivos comunitarios en términos del pensamiento rizomático, en tanto alternativa al pensamiento binario imperante en la psiquiatría.

En este sentido, existen diversas investigaciones vinculadas a nuestro tema de interés, que indagaron sobre las tensiones surgidas al momento de la implementación de los distintos abordajes en relación a los dispositivos considerados. Entre aquellas realizadas a partir del análisis de las producciones generadas desde el ámbito de los dispositivos alternativos, destacamos la publicación de Verónica S. López titulada «La mirada del otro. Análisis de las fotografías producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba» (en Triquell, X. y Ruiz S. 2011), quien analiza fotografías emergentes de ese contexto. López realiza un abordaje de los textos fotográficos a partir de un análisis de la enunciación que se funda en la articulación de las teorías de Eliseo Verón, Roland Barthes y Charles Sanders Peirce.

El artículo se plantea como pertinente en términos de antecedente, no solo desde su abordaje metodológico sino porque el ámbito de aplicación coincide con el propuesto para el presente artículo (el Hospital Neuropsiquiátrico

de Córdoba). López se posiciona desde una mirada crítica respecto a los textos, para así vislumbrar huellas de la realidad de la que son testimonio.

También, a modo de antecedente, se resalta la investigación de Oberti (2019), vinculada a dispositivos artístico-terapéuticos y salud mental.

En el trabajo de Milagros Luján Oberti, titulado *El dispositivo de Salud Mental: Análisis del saber, el poder y la subjetivación en la coyuntura de la Ley Nacional de Salud Mental N° 26657/10 (2019)*, la autora se propone mapear y describir los distintos paradigmas que rigen las prácticas de salud mental en nuestro país, centrándose en la tensión que existe entre los vigentes. Oberti se posiciona desde un enfoque foucaultiano-deleuziano e identifica tres ejes centrales, concebidos como dimensiones del «Dispositivo Salud Mental»: el eje del saber, el de las técnicas de gobierno y el de las prácticas de subjetivación. Para su análisis, la autora se funda en entrevistas en profundidad realizadas a diversos agentes del sistema de salud mental, las cuales pone en relación con las teorizaciones de Deleuze y Foucault.

La autora concluye que el campo de la salud mental, está atravesado por múltiples dimensiones. Sin embargo, impera una coexistencia conflictiva de dos modelos: el hospitalocéntrico y el comunitario. A partir de este conflicto Oberti analiza cómo se articulan ambos modelos de saber-poder.

Sin embargo, cabe mencionar que en estos antecedentes no se indaga acerca de la construcción discursiva que circula en un dispositivo alternativo, en torno a la salud mental y la locura, a partir de un corpus audiovisual enmarcado en una institución manicomial.

Como se mencionó anteriormente, el presente artículo busca abordar ese espacio de vacancia desde un análisis sociosemiótico (Verón 1993). Para dicha tarea tendremos en cuenta el marco teórico metodológico que abordaremos a continuación.

Abordaje teórico y metodológico

Para comenzar, partiremos de la definición de dispositivo de enunciación. Verón entiende que los medios son «dispositivos de producción de sentido» (2001:3), es decir, el autor los comprende a partir de un concepto sociológico y no tecnológico. En esta línea, manifiesta que el concepto de medio se define por una totalidad que articula una tecnología con prácticas sociales de producción y apropiación de la misma (Verón 1997:6). Lo anterior resulta fundamental para el presente trabajo ya que esta definición configura el dispositivo tecnológico en términos de los usos sociales del mismo.

Reflexiona el autor:

Un medio de comunicación social es un dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a

determinadas condiciones de producción y a determinadas modalidades o prácticas de recepción de dichos mensajes (...). La noción de medio de comunicación que me parece más útil (...) debe satisfacer al criterio de acceso plural a los mensajes de los que el medio es soporte. Los mensajes son accesibles a una pluralidad de individuos, bajo ciertas condiciones. (Verón 1997:4).

De esta forma, los medios no copian lo que sucede en «la realidad» sino que producen «realidad social». Verón plantea que, al haber múltiples soportes mediáticos, existen diversos «modelos» de actualidad que están contruidos para múltiples audiencias (Verón 1987).

Se puede decir, a su vez, que el análisis se sitúa desde lo que él llama gramáticas de producción: «(...) lo que yo llamo análisis en producción, es decir, análisis de operaciones discursivas identificables en los productos tal como han llegado hasta nosotros» (Verón 2009:243). Es decir que, las operaciones discursivas que «marcan» la generación de un discurso determinado, sus condiciones de posibilidad, son las que se definen a partir del concepto de «gramática de producción». Manifiesta el autor al respecto:

Para nosotros, el análisis de los discursos sociales consiste en la identificación, dentro de la superficie discursiva, de las huellas que remiten a las condiciones de producción de los discursos. Estas huellas son el soporte

de operaciones que uno debe reconstruir, operaciones que toman la forma de reglas de engendramiento de estos discursos. (Verón 2004:201)

Al analizar el dispositivo de enunciación, se realiza un análisis en producción (Verón 2004). La intención del presente trabajo es, entonces, identificar cómo opera el dispositivo enunciativo en cada uno de los cortometrajes/textos para de esta forma trazar líneas en común y/o posibles tensiones, en términos del abordaje temático acerca de la salud mental.

Volviendo, para Verón, el orden del enunciado responde a lo que se dice (se podría hacer una equivalencia aproximativa con el contenido). Por otro lado, la enunciación corresponde al orden del decir y sus modalidades, el cómo se dice, las maneras del decir (Verón 2004). Sin embargo, la enunciación se define como un nivel de funcionamiento discursivo y no como una parte destacable del resto (Verón 1985).

Entonces, en línea con la teoría de los discursos sociales, se afirma que, por el mismo funcionamiento del dispositivo de enunciación, «un discurso determinado construye una cierta imagen del que habla (un enunciador), y a su vez, una imagen de aquél a quien se habla (el destinatario), por lo tanto, existe una especie de nexo entre estas dos imágenes discursivas» (Verón 1985:3).

Cabe aclarar que tanto el sujeto enunciadador como el destinatario, no se conciben

como sujetos «reales», sino como un modelo meta-lingüístico que se vuelve necesario para la descripción del análisis. (Verón 1993). En este marco plantea Verón:

En un discurso, sea cual fuere su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma, a lo que llamamos el dispositivo de enunciación. Este dispositivo incluye:

- 1 – La imagen del que habla (enunciador)
- 2 – La imagen de aquel a quien se dirige el discurso (destinatario)
- 3 – La relación entre el enunciador y el destinatario. (Verón 2004:173)

Según la propuesta teórico-metodológica del autor, es necesario distinguir entre operaciones «en producción» y en recepción (o «reconocimiento»), ya que existe una distancia entre las reglas que rigen uno y otro conjunto de condiciones. De este modo no es posible, a partir de la descripción de determinadas condiciones en producción, «inferir» un efecto de sentido particular, determinado en su totalidad, en la instancia de reconocimiento. En cambio, pueden sí inferirse un campo de efectos de sentido posible, más o menos compartido, en un momento y en un lugar determinados, efectos de sentido cuyos soportes son las «representaciones» interpretadas en la instancia de reconocimiento.

Verón insiste en una relación no-lineal entre ambos momentos de la semiosis, la producción y la recepción, y utiliza

el término «circulación» para explicar el desajuste entre los mismos, desajuste que deviene, a su vez, en instancia productiva de la semiosis.

Al mismo tiempo, entendemos el texto como «espacio de circulación de sentidos», a la vez que, «instrumento de poder» de los sujetos intervinientes en relaciones sociales en las que pugnan por imponer ciertos sentidos (Mozejko y Costa, 2002:9). Concebido así, el texto funciona como articulador de ambas instancias: generación e interpretación. De esta forma, indagar en las condiciones sociales presentes en los textos, nos permite aproximarnos a los sentidos que atraviesan una práctica discursiva.

Hablar de discurso, por otra parte, implica superar la noción de texto concebido como un producto determinado para ubicarlo en el marco de sus condiciones de producción y recepción, esto es inscribirlo en un proceso. A esto se refiere Eliseo Verón al plantear la necesidad de buscar las huellas presentes en los discursos sociales que remiten a sus condiciones de producción y de reconocimiento. El discurso «sobre la locura» atraviesa a toda la sociedad y a sus instituciones, generando mitos y prejuicios. Esta situación, se instaura como una condición contextual en la producción de estas imágenes, las que podemos considerar un discurso «desde la locura» y no «sobre la locura» (Foucault, 1986).

Es importante para nuestro análisis exponer la noción foucaultiana de dispositivo,

a los fines de comprender desde qué lectura se está comprendiendo el dispositivo clínico–psiquiátrico. En este marco, el pensador francés define a los dispositivos en función de su carácter disciplinario. La noción foucaultiana de «dispositivo» hace alusión a una red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos (discursos, instituciones, reglamentos, lo dicho y lo no dicho, etc.). Edgardo Castro (2004:49) plantea que, según Foucault, «el dispositivo establece la naturaleza del nexo que puede existir entre estos elementos heterogéneos».

Es interesante definir el concepto de dispositivo a partir de una formación que en un momento dado ha tenido por función responder a una urgencia. El dispositivo se reviste entonces de una función estratégica, «una vez constituido, permanece tal en la medida en que tiene lugar un proceso de sobredeterminación funcional: cada efecto, positivo o negativo, querido o no–querido, entra en resonancia o contradicción con los otros y exige un reajuste» (Castro 2004:149). Podemos decir que, a partir de esta definición, también se pueden abordar los encuadres «artístico–terapéuticos» (también denominados dispositivos alternativos).

Todo discurso, en nuestro caso los textos audiovisuales a analizar, implica que hay un enunciador que nos quiere decir algo, y que ese decir puede ser realizado en diferentes condiciones de producción y que, en nuestra recepción nos brinda

diferentes categorías o huellas que nos permiten mirarlos para su análisis.

Podemos definir el relato audiovisual como una estructura narrativa que utiliza imágenes y sonidos para construir una historia y transmitir significados. Este tipo de narrativa se caracteriza por su capacidad para combinar elementos visuales y auditivos. El análisis del relato audiovisual, entonces, implica examinar cómo se estructuran y organizan los elementos narrativos, cómo se establecen relaciones de causalidad y significado entre las diferentes partes del relato, y cómo se involucra al espectador en la experiencia narrativa.

Todo relato tiene un principio y un fin, presenta un mundo posible que es relatado por un narrador, en contraposición al mundo real. Dicho mundo posible es la diégesis, el universo narrativo dentro del cual se desarrolla la historia. El cine pre-

senta, según lo que exponen Gaudreault y Jost (en Ilardo, 2014:19), «las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren». De aquí la importancia, manifestada por estos autores, en considerar la «multiplicidad de informaciones topográficas» que transmite y que integra todo relato cinematográfico.

El cine es lenguaje (Casetti y Di Chio 1991), ya que un film expresa, comunica, significa y lo hace con sus propios medios que son distintos entre sí pero que en su combinación conforman el lenguaje audiovisual. Éste tiene distintos significantes, entre ellos: los significantes visuales y los significantes sonoros (1991:66). Comprendiendo por significantes visuales todo lo que observamos de un film, lo que figura dentro del campo¹ y en los límites del encuadre², los planos³, las tomas⁴, las escenas⁵, la composición⁶ de los elementos, las secuencias⁷, la disposición del espacio,

1. Campo: todo aquello que aparece en el cuadro, es decir, todo lo que vemos y escuchamos en la pantalla.

2. Encuadre: el encuadre es la proporción de la escena que capta el objetivo de nuestra cámara cuando realizamos una fotografía.

3. Plano: unidad narrativa (espacio-temporal) que da cuenta de una selección de la realidad a una distancia determinada. Podemos decir que el plano es como una unidad de movimiento que está en relación compleja con el todo del que forma parte (Deleuze, 1984).

4. Toma: unidad mínima de sentido, la extensión de la película impresionada cada vez que se dispara la cámara y que se capta manteniendo el motor en marcha.

5. Escena: Unidad mayor de sentido en la escala de planos. Mientras que la toma por sí misma no tiene consistencia, se la ve en relación con una unidad mayor que es la escena y que une tomas que tratan el mismo tema y están limitadas a un lugar y a un tiempo.

6. Composición: organización de todos los elementos visuales dentro del encuadre para obtener imágenes con sentido encaminadas a un objetivo expresivo o comunicativo.

7. Secuencia: hay una secuencia cuando reunimos todas las tomas y escenas que se refieren al mismo tema, sea cual fuere el lugar y el tiempo en el que ocurrieron.

los colores, los personajes, los movimientos de cámara, entre otros. Por otro lado, los significantes sonoros son todo lo que se escucha, la música, las voces, los ruidos, los silencios. En algunas ocasiones puede pertenecer a la diégesis de la historia, es decir el sonido diegético in, aquel cuya fuente está visible en el campo y tiene entidad física en la trama. O, también, ese sonido puede ser extradiegético o el sonido diegético off, es decir, no ser producido dentro de los límites del encuadre, pero forman parte de la historia (Bordwell y Thompson, 1995:307).

En los tres cortometrajes, tomaremos como premisa el cómo se representa el espacio del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba. Las categorías a analizar serán los diferentes recursos propios del lenguaje audiovisual y cómo éstos están dispuestos dentro de la diégesis: entre ellos analizaremos el uso de diferentes planos, ángulos, movimientos de cámara, el color de la imagen en distintas escenas de cada film. Tendremos en cuenta el cómo los personajes se presentan frente a cámara y el uso de la palabra como recurso testimonial, o no. Mencionaremos muy generalmente, otros recursos que forman parte del montaje audiovisual, como la música o recursos extra diegéticos.

Sería interesante preguntarse en qué categoría se encuentran estos cortometrajes, ya sea considerarlos como cortometrajes de ficción o de no ficción.

Por un lado, el cine de no ficción o el cine documental se encarga de contar

aspectos de la «realidad». No representa «lo real», sino que es una construcción. Dice Nichols (1997) que «los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones.» (1997:14).

Siguiendo a Coutinho, entendemos que lo real se modifica a partir de la intervención de la cámara, del equipo de producción incluyendo a realizadores y que al mismo tiempo éstos son transformados durante el proceso realizativo: «El documental es esto, el encuentro entre el cineasta con el mundo —en general socialmente diferentes— intermediado por una cámara que le da un poder, y este juego es fascinante. Para mí, lo fundamental del documental sucede en el instante del encuentro o no sucede. Y si no sucede no hay película. Y como uno depende enteramente del otro para que suceda algo, hay que entregarse para ver si sucede.» (Coutinho en Labaki y Mourão, 2011:97).

Por otro lado, el cine de ficción, se centra en presentar, crear historias imaginarias que pueden estar basadas en hechos reales o no. La diégesis de la historia explora temáticas universales que pueden transportar a los espectadores a mundos

inventados, con personajes ficticios que pueden reconocerse en el mundo real o no.

Lo propio del cine ficción es representar algo imaginario. Si desarmamos el proceso podemos ver qué hay una representación doble. «El cine de ficción es por lo tanto dos veces irreal: por lo que representa (la historia) y por la manera en cómo la representan (las imágenes de los objetos o de actores)» (Aumont et al., 2005:100).

Sin embargo, de alguna forma, todo filme es ficción, ausenta lo que nos muestra, irrealiza lo que representa y lo convierte en espectáculo.

Análisis de los cortometrajes

Se comenzará trabajando sobre el cortometraje titulado «Las paredes son nuestras» (Atrabesados 2018). Un cortometraje de 3:50 minutos, producido por 9 testimonios de hombres y mujeres que nos brindan su interpretación acerca de diferentes murales que se encuentran en un espacio. La pieza comienza con la voz de Julio Cortázar a modo de introducción, la cual se percibe a partir de una utilización del sonido diegético off. Lo dicho por el escritor contextualiza la narrativa del cortometraje a partir de la idea de lo «insólito». Lo que se verá a continuación responde a este orden, en términos de los testimonios que irán apareciendo en el cortometraje. Por otro lado, la citación audiovisual sirve al trabajo interpretativo sobre los murales: efectivamente hay una pintura del rostro de Cortázar apelando al espectador.

El cortometraje trabaja con las interpretaciones que hacen de cada mural quienes conforman el dispositivo artístico—terapéutico audiovisual. En este punto, es menester aclarar que la producción plástica sobre cada una de las paredes del hospicio fue una tarea colectiva en la que participaron múltiples y diversos agentes de la comunidad en general y de la del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial. Es decir, las personas, en el cortometraje, están interpretando en términos semióticos, si se quiere, la connotación de cada producción y, en ese proceso se cruzan historias personales que permiten, en algún punto, la apropiación de un espacio que transitan cotidianamente. Es decir, el espacio se (re)construye en términos representacionales, a partir de la interpretación de cada actor.

Como se mencionó, en este cortometraje predomina el uso testimonial de las personas que participan. Cada una representando el mural elegido y dando su opinión al respecto. En el uso de la cámara y la constitución del plano dentro de los límites del encuadre predomina el plano medio para los personajes y los planos detalle para mostrar partes del mural. Éstos transmiten cercanía con la persona que nos está brindando su testimonio. El único uso diegético de sonido que escuchamos dentro de la diégesis es la voz de las personas que figuran frente a cámara, en algunos momentos aparecen imágenes a modo

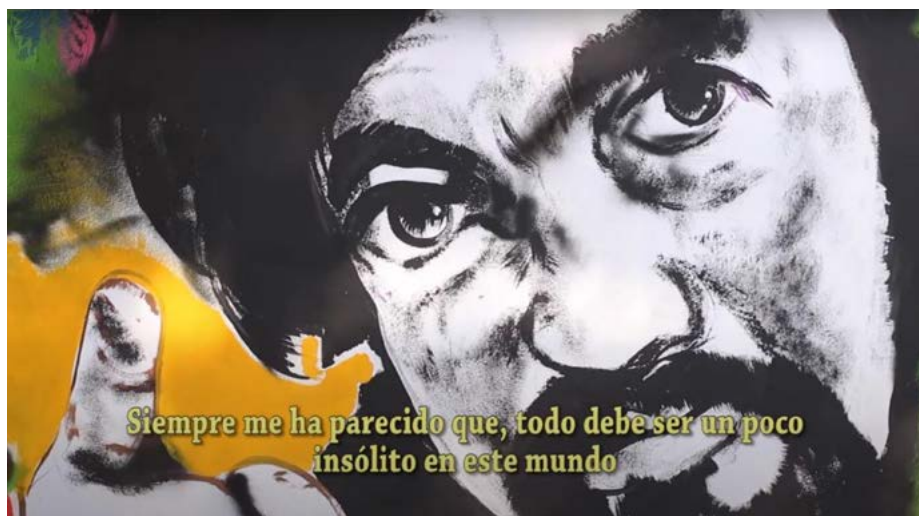


Imagen 1. Captura del cortometraje «Las paredes son nuestras

de insert⁸, sin embargo, se reconoce el origen del sonido. Como recurso sonoro propiamente extradiegético aparece la música que se agrega y algunos efectos que fueron colocados en el montaje⁹ durante la posproducción¹⁰ del film, pero que tienen relación con la voz testimonial. Por ejemplo: el primer testimonio nos dice «le gusta escuchar música al conejo (...) le gusta escuchar música, y de muchos años», vemos al

sujeto sentado, apoyado frente al mural y a nuestra izquierda el conejo. Mientras habla se escucha de fondo música que podemos denominar «antigua», de otra época distinta a la contemporánea. Otro ejemplo a resaltar es el del mural de la tortuga, donde además de la historia que cuenta el personaje podemos escuchar la canción de la película *Manuelita*¹¹ de fondo. Luego en la edición, a la toma, le es sumado un insert de la película de Ferré,

8. Insert: toma realizada en el rodaje para cubrir acciones o detalles que podrían pasar desapercibidos en un plano más amplio.

9. Montaje: consiste en escoger, ordenar y unir una selección de los planos a registrar, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guión, la idea del director y el aporte del montador.

10. Posproducción: la manipulación del material audiovisual, la imagen, el sonido, la música, el color y la mezcla final de todos estos elementos.

11. Película argentina de animación, estrenada en 1999, dirigida por Manuel García Ferré e inspirada en la canción homónima de María Elena Walsh.

superponiéndose con la imagen del mural y de la persona que cuenta su testimonio.

Hasta el segundo 00:49, si no supiéramos que estos cortometrajes fueron realizados en un hospital neuropsiquiátrico, las personas que nos hablan y las imágenes murales podrían contextualizarse en cualquier otro tipo de espacio.

A partir del segundo 00:50, los personajes comienzan a relacionar en sus testimonios los murales con médicos, los contenidos con la salud mental, y nos brindan una opinión respecto a estos nexos que trazan. Estas huellas son las que nos sitúan, de manera indicial, en el espacio hospitalario donde se desarrolla el dispositivo artístico–terapéutico.

En el minuto 1:47, se nos muestra un mural de pájaros volando, montados por personas de pueblos originarios. Luego, un personaje nos cuenta su significado. En ese momento, y de manera explícita, esa toma de plano medio del personaje, nos presenta, de fondo, una parte del mural donde se lee claramente: «neuro»¹².

Podemos definir a este cortometraje como un film documental, ya que tiene recursos propios del género: testimonios, insert, música, voz en off. Además, como se mencionó antes, existen huellas (deícticas, sobre todo) que dan cuenta de lo presentado como un espacio con existencia en lo real.

En términos discursivos/enunciativos, es plausible especular que los testimonios no fueron guionados con anterioridad a su registro por la cámara. Cabe resaltar también, que en el texto audiovisual no se identifica a los personajes con su nombre propio, lo que podría servir para el resguardo de su identidad.

En «Un lunes de miércoles» (Atrabesados 2017), el título trabaja simbólicamente haciendo alusión a las escenas que se nos presentan a lo largo del cortometraje (rotura de calzado, falta de servicios básicos, entre otros). El transcurrir/discurrir de los personajes, en un principio, se presenta a partir de la catástrofe que sufre cada uno/a. En este sentido «un lunes de miércoles» hace alusión a «un lunes de mierda». Cada personaje transita su cotidiano sobreponiéndose, en cierta forma, a desgracias cotidianas que responden más a una cuestión arbitraria que a situaciones producto del hacer de cada uno/a.

Se podría plantear que el cortometraje reivindica el funcionamiento del dispositivo artístico–terapéutico en términos vinculares: lo que se trabaja de manera colectiva mitiga el transcurrir de «la desgracia» particular.

Podemos observar el uso de la música como un elemento extradiegético que funciona en base a la historia que se quiere contar. También se distingue que

12. En la comunidad que aparece en los cortometrajes, «neuro» sirve como expresión del habla coloquial para abreviar la palabra «neuropsiquiátrico».



Imagen 2. Captura del cortometraje «Lunes de miércoles»

la música cambia dependiendo cada personaje y lo que le va sucediendo. En el cortometraje, no escuchamos a los protagonistas, no hablan con su voz, solo los vemos accionando/expresando a través de su gestualidad y su cuerpo.

En este cortometraje, predomina el uso de planos medios y planos detalles de los personajes, resaltando sus gestos y miradas. Esto permite la mostración de un sentir a partir de desgracias particulares que, aun así, son universales, le pueden suceder a cualquier persona.

Por otra parte, en el minuto 1:39 se muestra el territorio desde la dicotomía afuera / adentro. Como en el caso de la

oficina de «Pago fácil»¹³ que, por lo que se observa, se representa (ficcionalmente) en el espacio del hospital. Hay una escenificación del afuera (en el adentro) al mostrar la ventanilla de turnos (del hospital) como la ventanilla para pagar, incluso aparecen médicos y enfermeros en la fila (índices deícticos). No menor, en este sentido, es que los espacios en los que transcurre la historia se localizan en inmediaciones de la institución psiquiátrica. Podemos pensar en un ámbito de circulación permitido, un transitar de los cuerpos delimitado por el dispositivo psiquiátrico.

Así, en este cortometraje existe una crítica implícita al funcionamiento cotidiano

13. Empresa privada donde se realizan múltiples transacciones, entre ellas el pago de servicios públicos y privados. Se define como red de cobranza extrabancaria.

de este dispositivo psiquiátrico. Es decir, en su aislamiento hacia adentro, la única posibilidad estaría en la colectivización del malestar («la desgracia») a partir del encuentro que habilita el dispositivo artístico–terapéutico. La única salvación a la desgracia particular/individual sería el encuentro colectivo, lo común. Es así que en el desenlace del texto audiovisual vemos como la reunión de los personajes mitiga las desgracias sufridas de manera particular. En este caso, en el minuto 2:13 la cámara hace un seguimiento de uno de los protagonistas: se observa como la cámara se mueve simulando que estamos con él ahí. Por otra parte, existe un «juego» con planos medios y detalles de los personajes, donde podemos observar cómo se sienten y cómo buscan lograr esa colectividad reparadora, incluso se materializa un cambio en las expresiones de sus rostros, en sus gestos.

Este corto juega con la realidad y la ficción. Podemos decir que es un corto ficcional porque esas escenas fueron realizadas e imaginadas luego de haber sucedido en la realidad.

En «Regatos salvajes, un documental sobre los gatos del neuro.», cortometraje que dura 8:40 minutos y formado por 8 testimonios de hombres y mujeres (Atrabesados 2018), el título hace una referencia a la película «Relatos Salvajes»¹⁴. Dicho envío semiótico hace alusión a la violencia

que se narrará a lo largo del cortometraje en relación a la muerte de «Abelardo», un gato que transitaba el Hospital Neuropsiquiátrico Provincial. Si bien se define como un documental, la narrativa está marcada por lo que, en términos de género, podríamos nombrar como «terror» o «paranormal». Esta narrativa, se mezcla con recursos del cine documental pero también de ficción. En partes interpretamos que puede ser un falso documental.

Lo interesante es que en este cortometraje existe una referencia explícita a la convivencia entre lo humano y lo no–humano: «Abelardo» funciona como un miembro más de la comunidad hospitalaria, al punto que se hipotetiza si su muerte está vinculada con la de una persona que estaba internada en el nosocomio; el gato y la persona serían ontológicamente la misma entidad.

Es interesante, a su vez, el paralelismo que se realiza entre el neuropsiquiátrico y un cementerio en términos de la habitación de ambos espacios por parte de los gatos.

El film, al igual que «Las paredes son nuestras», tiene testimonios de diferentes personas que nos cuentan sus versiones acerca de lo que le sucedió a «Abelardo». Existe un entrevistador que se encuentra fuera de campo y solo se escucha su voz diegética in y que interviene en distintas partes del cortometraje.

14. Película hispano–argentina, estrenada en 2014 y dirigida por Damián Szifron.



Imagen 3. Captura del cortometraje «Regatos salvajes».

Predominan los planos medios para los testimonios y planos detalles del espacio y los gatos. Hay un solo plano de un personaje que se mantiene fijo, que se muestra al principio y al final del film; en los demás planos testimoniales predomina el movimiento de cámara siguiendo a los personajes en el espacio, dándole dinamismo, cercanía y relación con lo que cuentan.

En la composición, para reforzar el testimonio, se juega con el cambio de color en la imagen. Partiendo de una imagen a color, se va desaturando a blanco y negro. También para cambiar de una entrevista a otra se presenta este mismo recurso. Entendemos que este recurso es útil para dotar de un tono dramático a lo que se cuenta.

El cortometraje no presenta demasiados insert, sino que las tomas de los

personajes son realizadas en los espacios y tienen relación con lo que narran, por ende, la cámara se sitúa como en el lugar de seguimiento del personaje. En algunos cambios de entrevista se observa la utilización de un insert de gatos en el espacio dándonos un descanso visual de lo testimonial, pero a la vez, generando tensión, ya que los animales miran a cámara, apelan al espectador, nos miran.

En algunas partes, solo se escucha la voz testimonial acompañada de la del entrevistador, y en otros testimonios se escucha de fondo música lenta, sumando suspenso al relato. En este último caso, la música está colocada de forma extra diegética.

En el minuto 6:32, tenemos una escena ficcionada que simula una manifestación pidiendo justicia por Abelardo, el gato.

Hay algunas personas con máscaras, otras con carteles con mensajes de justicia, vemos a una señora llorando y tenemos un personaje que hace de cronista contando por qué se realiza dicha manifestación: piden a los gobernantes que «se haga» (sic) la ley en contra del maltrato animal. En el año que fue realizado este cortometraje, la coyuntura territorial pasaba por el debate en relación a la Ley de Salud Mental (26.657), por ende, interpretamos que esta escena tiene vínculo con el pedido para que se implemente en la práctica dicha ley.

Creemos que es un falso documental ya que tiene recursos de la realidad y ficción que pueden diluirse mutuamente. Esto porque las versiones de la muerte del gato Abelardo son muy diferentes entre sí y hacia el final del cortometraje le dejan un mensaje al espectador: «crea lo que usted quiera creer».

El cortometraje nos lleva a cuestionar nuestras propias tradiciones acerca lo que es «real». Son nuestros propios prejuicios que nos llevan a pensar que lo que dicen/sienten/creen estas personas es una invención. ¿Por qué no pensar que esas versiones, alternas a la nuestra, forman parte de realidades comunitarias propias de ese territorio?

En este marco, en función de nuestro análisis, podemos decir que el dispositivo de enunciación veroniano permite identificar una relación simétrica entre el enunciador y el destinatario, en los tres cortometrajes.

El enunciador se configura a partir de las historias que se narran, basadas en

vivencias atravesadas en un contexto concreto: el manicomio. Si bien el hincapié está puesto en la resignificación que hace cada persona del entorno, hay ciertas marcas décticas del espacio donde transcurren los hechos. Por ejemplo, como se nombró antes, en el cortometraje «Las paredes son nuestras» vemos, en segundo plano, detrás de uno de los personajes, la palabra «neuro» pintada en una pared. Este tipo de huellas nos da una pauta del lugar que se asume para enunciar.

Podemos decir que existe una enunciación colectiva, una suerte de «nosotros» pero que aloja la diversidad y lo particular de cada individuo, sin diluirlo. La música extradiegetica en «Un lunes de miércoles», la cual va marcando los estados anímicos de los personajes, es un buen ejemplo que ilustra lo anterior.

Cabe resaltar, por otro lado, que el posicionamiento del enunciador está relacionado a la deconstrucción de lo que el sentido común puede llegar a entender a la hora de pensar un padecimiento subjetivo. Contrariamente a lo que esperábamos encontrar, las personas se posicionan desde un rol actoral/realizativo para contar y reivindicar sus historias, de ahí el peso de lo testimonial. Sin embargo, como nombramos anteriormente, no negamos el atravesamiento del dispositivo psiquiátrico en el discurso audiovisual.

Lo interesante de estos discursos audiovisuales, es que el eje poder/saber circula desde una posición otra, alternativa,

disidente al paradigma biologicista de la medicina psiquiátrica. Pensemos por ejemplo en la reivindicación de orígenes interesacialesy/o extraterrestres para los felinos en «Regatos salvajes»; o en el testimonio de «Las paredes son nuestras» acerca del mural que interpela a «médicos y pacientes». Lo que se dice se reivindica en su devenir y apela (cuestionando, en cierta forma) a la institución psiquiátrica, al manicomio y sus lógicas.

Si bien lo anterior podría hacer pensar que se plantea una relación jerárquica, en la que las personas se posicionan por encima de los profesionales de la salud, esto no es así. Lo que se plantea en esa relación es una cuestión horizontal. Y acá aparecen las huellas del destinatario. El discurso en parte se dirige a las lógicas manicomiales en salud mental y sus representantes. Los tres cortometrajes apelan, en distintas formas, a la reflexión y crítica de los imaginarios comunes (y no por ello verdaderos) alrededor del espacio psiquiátrico.

Si pensamos que el manicomio es un espacio institucional estructurado en términos sumamente jerárquicos, en ese destinatario que construye el discurso está la crítica. Las personas en los cortometrajes hablan literalmente de un acuerdo, como si de pares se tratara, ya que el foco de la enunciación está puesto en la humanidad de quien narra.

Conclusiones

A modo de cierre, podemos decir que, en función de nuestro trabajo, se coincide con Verón, entonces, cuando postula que el análisis de los discursos sociales abre el camino al estudio de la construcción social de lo real. Dice el autor: «es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social» (Verón 1993:126).

Analizar este tipo de discursos nos permite acceder a los modos de construcción social propios de un espacio/territorio como lo es el del hospital neuropsiquiátrico. El dispositivo audiovisual vehiculiza un movimiento que habilita que las personas puedan expresar sus ideas, emociones, sentimientos, realidades, que atraviesan cotidianamente como pacientes del hospital. Es interesante cómo, a través de la utilización de diversos planos y movimientos de cámara, la enunciación nos posiciona en el territorio narrado a la par de los enunciadore.

Creemos que el presente análisis de las prácticas que se llevan a cabo en este tipo de espacios, permite poner en foco producciones alternativas que se desarrollan en espacios marginados, no marginales. Pensamos que estas producciones están puestas al margen de los espacios de cultura y de la propia sociedad, y por eso justamente es necesario su observación acerca de lo que dicen. Lo anterior no implica negar el valor artístico de lo producido, al contrario, se entienden las producciones habitando una suerte

de transterritorialidad (Rolnik, 2019) entre lo artístico propiamente dicho, y una especie de práctica activista por los derechos de las personas psiquiatrizadas. En estos términos, el hacer cultura funcionaría como «desarticulador de núcleos de desigualdad y de mecanismos de vulneración y exclusión» (Oberti, 2023:12).

Los textos audiovisuales nos muestran cómo se representa y se expresa el espacio psiquiátrico, una especie de realidad que enmarca todo, o una especie de proceso terapéutico para intentar afrontar la realidad que cada persona vive. Pensemos en el cortometraje «Regatos salvajes» o en «Lunes de miércoles».

En nuestro trabajo vimos como el dispositivo audiovisual les permite a las personas pasar de ser objetos de un discurso psiquiátrico que las habla, a ser sujetos de

un discurso que les habilita reivindicar su historia /identidad. Hay un trastocamiento: las personas pasan a poder hablar, en lugar de ser habladas. En estos términos, creemos que es importante hacer una relectura del campo discursivo manicomial, a los fines de transgredir la representación hegemónica sobre las personas que sufren un padecimiento subjetivo, para dejar de entenderlas como pasivas, peligrosas e irracionales a las que es necesario, restringir, aislar, encerrar y, finalmente, silenciar.

Para finalizar, pensamos que enseñar a hacer cine en este tipo de espacios es emancipador, porque brinda herramientas para la expresión, el pensamiento crítico y la comprensión del mundo. Capacitar en cine permite a las personas desarrollar su voz única, cuestionar narrativas establecidas y explorar diversas perspectivas.

Bibliografía

- AtraBesados (2017) «*Un lunes de miércoles*». Recuperado de <https://youtu.be/zBeja-cCctU?si=mIno-yHIVc8u3UUc>
- AtraBesados (2018) «*Las paredes son nuestras*». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mbAo5_RE3Fs
- AtraBesados (2018) «*Regatos salvajes*». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=weSCx3lg_Z4
- Aumont J., Bergala A., Marie M. y Vernet M. (2005). *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*; Ed Prometeo.
- Casati, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- Del Cueto, A. M. (2014). *La Salud Mental Comunitaria: vivir, pensar, desear*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ilardo, C. (2014). Herramientas teórico-metodológicas para pensar los discursos audiovisuales. Acerca de la metodología empleada. En Ilardo, C. y Moreira, D. (Comps.), *Mirando 25 miradas. Análisis socio-semiótico de los cortos del Bicentenario* (pp.16-26). FFyH – UNC.
- Labaki, A. y Mourão, M. D. (comps.). (2011). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Ley Nacional de Salud Mental N°26.657 (2013). Ministerio de Salud, Presidencia de la Nación. Publicada en el Boletín Oficial N° 32649. Argentina.
- Mozejko D. T. y Costa, R. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Oberti M. (2019). *El dispositivo de Salud Mental: Análisis del saber, el poder y la subjetivación en la coyuntura de la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657/10*. Trabajo Final de grado. UBA. Ciencias de la Comunicación. Disponible en http://comunicacion.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/16/2019/12/Oberti_Tesina.pdf
- Oberti, M. (2023). Políticas culturales, salud mental y des/institucionalización: Notas para esbozar políticas culturales des/institucionalizadoras en salud mental. *Revista Avatares. Comunicación/cultura N°25*, mayo 2023. ISSN 1853-5925 .
- Rolnik, S. (2019). Pero al final ¿Qué tendría que ver el arte en todo esto? En *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Triquell, X. y Ruiz S. (Comps) (2011). *Fuera de cuadro: Discursos Audiovisuales desde los márgenes*. Córdoba: Eduvim.
- Verón, E. (1985). El análisis del Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP: París.
- Verón, E. (1987). *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (comps.), *Espacios públicos en imágenes* (pp.47-71). Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Ed. Norma.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (2009). El fin de la historia de un mueble. En Carlón, M. y Scolari, C. (eds), *El fin de los medios masivos* (pp.229-248). La Crujía: Buenos Aires.