

**30 SEGUNDOS EN LA ERA DE LA INMEDIATEZ: UNA POÉTICA DEL
NANOMETRAJE A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LAS MINIPÉLÍCULAS DEL
NOTODOFILMFEST Y DEL FESTIVAL NANOMETRAJES**

María Camila Ardila Olmos

Modalidad:

Pasantía investigativa en semillero de investigación

Asesor de trabajo de grado:

Ana María Pérez Guerrero

Doctora en comunicación Audiovisual

Universidad de La Sabana

Facultad de Comunicación

Comunicación Audiovisual Y Multimedia

Chía, Colombia

2018

30 SEGUNDOS EN LA ERA DE LA INMEDIATEZ: UNA POÉTICA DEL NANOMETRAJE A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LAS MINIPELÍCULAS DEL NOTODOFILMFEST Y DEL FESTIVAL NANOMETRAJES¹

María Camila Ardila

Estudiante de Comunicación Audiovisual y Multimedia

Ana María Pérez Guerrero

Asesor de proyecto de grado

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto establecer una poética del nanometraje, pieza audiovisual con una duración máxima de 30 segundos. Esto, con el fin de brindar una reflexión sobre el funcionamiento narrativo de esta nueva forma de relato. Para ello, se realiza primero un marco teórico sobre el significado de poética y las convenciones narrativas que definen a los micro formatos audiovisuales. Adicionalmente, se estudian los cortos finalistas de dos de los festivales de mayor tradición en microcine en el panorama hispanoamericano: el *Notodofilmfest* y el festival *Nanometrajes*. Lo anterior, a través de un enfoque basado en el modelo analítico de Rischard Raskin, en el que una narración efectiva es aquella en la que la oposición de propiedades se complementan y equilibran entre sí en una interacción dinámica. Finalmente, se concluye con un modelo propio que consta de cinco principios normativos que sirven como opciones y oportunidades para enriquecer y profundizar la narrativa del nanometraje, y que pueden ser utilizados a manera de guía para futuras investigaciones y para optimizar los procesos creativos de realización de cine comprimido.

Palabras clave: Poética audiovisual; microficción; cortometrajes; microcine; micrometraje; nanometraje; modelos narrativos.

¹ Artículo realizado como opción de trabajo de grado en el marco de los trabajos del Semillero Interdisciplinario de Guion y Laboratorio Audiovisual (SIGLA).

**30 SECONDS IN THE AGE OF IMMEDIACY: POETICS OF THE
NANOMETRAJE BASED ON ANALYSIS OF THE SHORT FILMS OF THE
NOTODOFILMFEST AND THE NANOMETRAJES FESTIVAL**

ABSTRACT

The aim of this article is to establish a poetics of the 30-second film (generally called *nanometraje* in the Spanish-speaking world), an audiovisual form, as its name implies, with a maximum length of 30 seconds, in order to provide a reflection on the way its narrative works. To such an end, a theoretical framework is first made, based on the meaning of poetics and on the narrative standards that define the short audiovisual formats. In addition, the films nominated as finalists of two of the Spanish scene's most established festivals: the *Notodofilmfest* and the *Nanometrajes* festival, are studied. The above will be viewed through an approach, based on the non-formulaic model of Richard Raskin, that states that when short film storytelling is at its best, certain properties complement and balance each other in a dynamic interplay. Finally, a model with five principles is proposed, principles that serve as options and opportunities for enriching and deepening the narrative of the 30-second film, and that can be used as a guide for future investigations and to optimize the creative processes of realization of miniature films.

Key words: Audiovisual poetics; microfiction; short films; miniature films; 30-second film; narrative models.

El desarrollo de nuevas tecnologías, los festivales de cine y, sobre todo, la emergente cibercultura: redes sociales, mensajería vía celular y plataformas como Youtube y Vine, han propiciado el desarrollo de una industria del entretenimiento con características únicas, donde el contar más en menos tiempo se ha convertido en una prioridad.

En medio de esta cultura del fragmento y de la inmediatez, las microformas audiovisuales han ido ganando popularidad, y tal es la reducción temporal que han alcanzando, que se ha justificado desde hace ya algún tiempo una terminología específica para referirse a ellas: micrometrajés, filminutos y nanometrajés.

Sin embargo, aunque estos nuevos mini formatos han despertado el interés de algunos autores como Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo (2009; 2010; 2011; 2016), Carlos Andrés Reyes (2016), Carlos Ignacio Trioni (2015a; 2015b; 2016), Pablo Jaramillo (2015), Sergio Cobo-Durán (2016) o Marta Álvarez (2011), lo cierto es que la bibliografía sobre el tema no es todavía ni abundante, ni suficiente, especialmente en el caso del nanometraje. Los estudios que existen en torno al tema lo abarcan desde una perspectiva generalizada, y tratan únicamente cuestiones relativas a sus aspectos técnicos y desde el punto de vista del discurso y el relato.

En tal sentido, el formato de los 30 segundos se convierte en un interesante objeto de estudio para profundizar la investigación sobre esta nueva forma de contar historias y para la comprensión tanto del funcionamiento de su narrativa, como de las propiedades esenciales para la construcción de su guion. Por eso, el presente trabajo se plantea establecer una poética del nanometraje.

Para ello, se expondrá un esquema narrativo del microcine: rasgos formales, temáticos y pragmáticos de los filminutos, micro y nanometrajés, y seguidamente, serán analizadas las claves narrativas de los cortos finalistas del 2018 en la categoría *Triple destilación* del *Notodofilmfest*, y de los cortos finalistas de la décima edición del festival *Nanometrajés* (dos de los festivales de mayor tradición en el marco castellanoparlante), a partir de las categorías empleadas por Raskin a la poética del cortometraje.

En este sentido, el artículo describirá primero las investigaciones más recientes y actuales sobre los microformatos, para luego definir en un segundo apartado los conceptos y teorías clave que guiarán el análisis, y después, se dará una breve explicación de la metodología utilizada para el mismo. Seguido de esto, se encontrarán los resultados y discusión del estudio para, finalmente, entender cómo la interacción y el equilibrio entre ciertas propiedades sirven como herramientas didácticas fundamentales tanto para enriquecer y profundizar la narrativa del nanometraje como para el mejoramiento del proceso de enseñanza-aprendizaje de este formato en el contexto de la creación de guiones en la academia.

IDEAS SOBRE EL MICROCINE

Virginia es quizás uno de los autores que más ha explorado el mundo del micro. En artículos como *Microrrelatos y Microformas, la narración audiovisual mínima* (2009), la autora expone la creciente necesidad y utilidad del formato a razón de la revolución digital, pasando enseguida por una comparación con el microrrelato literario y finalizando con un análisis de las características narrativas de las microformas audiovisuales.

En el intento por entender si estos textos de tan corta duración pueden llegar a ser realmente narrativos (historias donde se persigue un objeto de deseo, existe un conflicto, se infieren causalidades o se dejan cuestiones por resolver al espectador) o son meramente descriptivos (simple representación visual y sonora de una situación), Guarinos en colaboración con Gordillo (2010; 2011), busca también plasmar en sus siguientes artículos y ponencias: *El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria* y *El relato audiovisual transmediático. Esquivando los media tradicionales. Estudios de caso y propuestas creativas*, cómo la web 2.0, las redes sociales y la transmedialidad han impuesto nuevas maneras de contar historias, nuevos límites de tiempo y por consiguiente características narrativas únicas, diferentes a las del cortometraje y largometraje tradicionales.

Ya menos conocidas pero más recientes, se pueden encontrar también iniciativas como las de Carlos Ignacio Trioni y las de Sergio Cobo-Durán, centradas ya no en la microforma audiovisual en general, sino en microformatos más específicos. Carlos Ignacio Trioni (2015a; 2015b; 2016), por ejemplo, se enfoca en el filminuto. Bajo títulos como *El cineminuto como práctica cinematográfica continua*, *El cineminuto: reconstruyendo su historia* y *Aproximación a la narrativa, lenguaje y estética del cineminuto*, Trioni primero, presenta un recorrido a lo largo de la historia situando a los productos audiovisuales narrativamente más cercanos al filminuto en cada época, y segundo, elabora una definición, enumera y describe las características narrativas, técnicas, estéticas y de realización fundamentales de esta forma audiovisual ultra breve.

Durán, por el otro lado, en colaboración con Guarinos (2016), es de los pocos que presta especial atención al nanometraje, realizando una revisión de las características narrativas del formato a partir de la información recolectada en trabajos previos a éste y analizando el uso de las últimas microficciones tales como los gifs, los memes y plataformas como Vine.

Si bien los anteriores artículos proveen una base teórica para desarrollar estudios como el que aquí se propone, no son suficientes. Es necesario recurrir también a textos con un enfoque más analítico y basados en estudios de caso. De manera puntual, sirven blogs como el de Carlos Andrés Reyes (2016) y artículos como el de Marta Álvarez (2011), *Metaficción y minificción audiovisual: las muy pequeñas películas del Notodofilmfest*, que presentan una investigación basada en el análisis de aquellos micrometrajes que han sido exitosos, tanto por ser ganadores de festivales, como por ser populares en la web; la de Álvarez, centrada, sin embargo, en la relación que existe entre la metaficción y la minificción.

Ahora, siendo primero el microrelato un género propio de la literatura, parece adecuado así mismo acercarse a la narrativa del microcine desde el universo de la microficción literaria. Lauro Zavala (2005) es uno de los teóricos que más se ha dedicado a dilucidar dicho tema en años recientes. En su libro *Narratología y Lenguaje Audiovisual*, esboza

una teoría del cortometraje y el nanometraje partiendo de la conexión entre estos dos y las diferentes modalidades de la minificción literaria.

Trabajos de grado como el de Samantha Carolina Proaño (2016), o el de Ary E. Malaver Copara (2015), se enfocan igualmente en el estudio del microrrelato en la literatura y del micrometraje en el audiovisual. La primera autora, hace referencia a la narrativa literaria, ahondando en los principios constitutivos del *Storytelling* y del microrrelato como elementos presentes en la cultura narrativa audiovisual global. La segunda, de manera similar, estudia y compara estas dos formas de producción literaria y cinemática y las analiza por medio de una serie de textos literarios y filmicos de América Latina y España.

En esta misma línea, es posible encontrar artículos como el de Álamo Felices (2010). Aunque si bien Álamo no incluye al microcine en su exploración, sí realiza un completo estudio narratológico y comparativo de los elementos técnicos y textuales del cuento y la minificción literaria.

El despiece de las características básicas y de los elementos del microrrelato que realizan a partir de un contexto literario los autores anteriores, brinda también conceptos y teorías significativas para el estudio de los elementos narrativos del nanometraje. Es importante, no obstante, acercarse por último a referencias específicas sobre la enseñanza del guion y la realización audiovisual para el microcine. Así, es posible encontrar trabajos de grado como el de Pablo Jaramillo (2015), que con el fin de optimizar los ejercicios prácticos de los estudiantes, pone a disposición del público un blog a manera de manual web con las características y elementos fundamentales del filminuto.

Por un lado, esta multiplicidad de visiones deja en evidencia el creciente interés por la exploración de la pedagogía, enseñanza y práctica creativa audiovisual en el microcine y la falta de investigaciones que abarquen de manera completa, tanto teórica como a través de estudios de caso, los desafíos que supone la creación de una micro obra audiovisual como el nano.

Por el otro lado, nos permite distinguir varios elementos útiles para la articulación de un corpus teórico como el que a continuación se presenta. Se tienen en cuenta las

definiciones de *poética*, *cortometraje*, *micrometraje*, *filminuto* y *nanometraje*, para el posterior análisis y construcción de un modelo narrativo del nanometraje.

CONSIDERACIONES PREVIAS, UNA DEFINICIÓN DE POÉTICA

Es mediante la realización de cortos que el estudiante puede aproximarse al lenguaje audiovisual que se utiliza en el cine, así como a los principios que gobiernan las narrativas de sus relatos y a los elementos claves que definen el proceso de concepción, escritura, construcción y desarrollo de un guion. Bajo el concepto de *poética* se agrupa el estudio de dichos procesos.

La primera intuición realmente importante del término se remonta al tratado sobre ficción y representación teatral y literaria de Aristóteles, *Poética* (1974), donde el concepto se define por la idea de que la obra debe ser pensada en función de su destinación, de la trama requerida para su composición y del número y la naturaleza de las partes que la conforman.

A partir de Aristóteles, surgen también tratados como *Poética Musical* de Stravinsky (1882-1991), *Poética de la Prosa* de Todorov (1971) y el estudio de la Poética del Cine por los formalistas rusos. Tales extensiones del término son válidas, puesto que en vez de restringirse a uno en particular, son aplicables a los diferentes medios.

La palabra poética se deriva de la palabra griega *poiesis*, o *construcción activa*. En este orden de ideas y así como lo afirma Wilson Gómez (2004) y después David Bordwell (2008) en su libro *Poetics of Cinema*, la poética de cualquier medio artístico es aquella que estudia la obra finalizada como el resultado de un proceso de construcción, los principios más generales que componen el trabajo, sus funciones, efectos en el espectador y usos.

Hablar de poética no implica establecer reglas para la escritura de guion, sino más bien es estudiar las razones por las cuales estas reglas son importantes, es entender las prácticas actuales de cómo se escribe una historia (McDonald, 2013), en este caso, un nanometraje.

Así, la poética tradicional, en cualquier medio, distingue principalmente tres objetos de

estudio: Los rasgos formales, los rasgos temáticos y los rasgos pragmáticos.

Los rasgos formales, por un lado, exploran los principios que gobiernan la forma y las dinámicas en un filme, además de la teoría y la narrativa, abordando conceptos como la estructura, los personajes, el espacio y el tiempo, entre otros.

Los rasgos temáticos, contemplan los asuntos que hacen parte del proceso constructivo de la historia como la intertextualidad, la metaficción y el uso de la parodia.

Finalmente, los rasgos pragmáticos, se encargan de aquellos patrones externos que influyen y condicionan el proceso constructivo de la historia, tal como lo es, por ejemplo, el papel del espectador.

DE LO RÁPIDO A LO INMEDIATO

Un cortometraje es definido por su duración frente al medimetraje y al largometraje, pese a que los autores no son unánimes a la hora de señalar los minutos exactos que permiten reconocer estas piezas: Ickowicz (2008) por un lado define el término *cortometraje* como “aquellas películas que no exceden los 30 minutos de duración” (p. 2), Richard Rasking (2014), por otro lado, limita su extensión a una “no mayor a los diez minutos, máximo 15 minutos de duración” (p. 29) y Gurskis (2007), entre muchos otros, especifica su duración a una entre los siete y 12 minutos.

Lo mismo ocurre con formatos como el *micrometraje*, el *filminuto* y el *nanometraje*, pero como quiera que sea, es evidente que tienen una duración inferior a los cortometrajes convencionales.

Dicho lo anterior y empezando por el micrometraje, Gurskis (2007) lo define como aquel con una extensión entre los dos y cuatro minutos. Sin embargo, Guarinos y Gordillo (2010) lo definen como “un corto no superior a tres minutos” (p. 4), coincidiendo con la definición que Lauro Zavala propone en su libro *Narratología y Lenguaje Audiovisual* (2015). José Luis Sánchez Noriega (2012), por otro lado, define este tipo de cine comprimido como aquellas obras con una duración “entre 90 segundos y tres minutos y medio” (p. 334).

Teniendo en cuenta los medios principales a través de los cuales este tipo de productos son distribuidos: redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter, plataformas dirigidas a un público acostumbrado a la inmediatez, adoptamos el criterio de Guarinos y Zavala para definir a los micrometrajés como aquellos con una duración superior al minuto e inferior a los tres minutos.

Para aquellas piezas que tienen una duración máxima de treinta segundos, se utilizará la denominación de nanometrajés, basándonos en los parámetros de participación ya ampliamente aceptados en los festivales de microcine existentes, y que van siendo acogidos por aquellos emergentes.

Por último, es necesario definir aquella microforma que marca la línea entre lo que es el micrometraje y lo que es el nanometraje: el filminuto, cineminuto o videominuto.

Aunque existen varios autores que afirman que lo importante es que su duración se aproxime al minuto (Trione Bellone, 2016), gracias a la distinción realizada ya entre micrometraje y nanometraje podemos definir al filminuto como aquella forma audiovisual ultra breve con una narración de una duración exacta de 60 segundos.

Ahora bien, aunque definidas ya las diferentes categorías de microcine en términos de duración, es necesario cubrir enseguida la deficiencia en información que existe en cuanto al estudio de su estructura y su análisis.

Para ello, tomaremos como referencia el esquema narrativo que propone Roas para el microrrelato literario (Álamo, 2010), desglosando enseguida por categorías las características básicas que se puede considerar comparten estas microformas audiovisuales; definidas como tales, únicamente aquellas que no solo están marcadas por su brevedad, o disminución temporal con respecto a un cortometraje, sino que adicionalmente entran en lo ficcional, es decir, aquellas cuya finalidad es la de contar una historia, más allá de promocionar o vender un producto, canción o película (Guarinos y Gordillo, 2010).

ESTRUCTURAS NARRATIVAS

1. Rasgos Formales:

1.1 Estructura

Por su velocidad, condensación y fragmentariedad, los micro, nanometrajes y filminutos no siguen la estructura tradicional: un inicio, un conflicto que escala más tarde en el clímax y se resuelve al final. Esto, ya que siguen generalmente una estructura *in medias res*, en la que la acción narrativa ya está avanzada.

Como lo exponen ya Guarinos y Gordillo (2010), suele ser un patrón común la necesidad de un inicio impactante y así como en los microrrelatos literarios, un final perturbador (Álamo, 2010) abierto e interrogante, que deje cabos sueltos y cuestiones sin resolver.

Las microformas audiovisuales se basan en el ahorro de lo accesorio, en la minimización. Por esto, por un lado, contemplan un único tema y trama, con un solo foco temático, idea o concepto a desarrollar (Guarinos y Gordillo, 2010).

1.2 Personajes

En narraciones tan breves, presentar un arco de transformación en el personaje es casi imposible, al menos de una manera convincente. El espectador llega generalmente antes del momento de cambio y es testigo del arco dramático en el que el protagonista resuelve o empeora el conflicto que posee.

Así mismo, el número de personajes es reducido: un protagonista fácil de identificar y uno o dos secundarios que ayudarán a definirlo. Se hacen frecuentes los protagonistas contruidos a partir de estereotipos, con rasgos físicos, psíquicos o morales conocidos. Al final de la historia, el personaje suele superar esta noción, generando sorpresa en el espectador.

1.3 Espacio

Las historias se limitan al uso de una única locación. Esto por un lado, para ahorrar costos

en términos de producción, y por el otro, para evitar que en tan poco tiempo el espectador deba trasladarse a diferentes espacios que no cuentan con la suficiente duración para ser introducidos (Reyes y Henríquez, 2016).

Así, pasan estos a segundo plano después de los personajes y sus acciones y generalmente se restringen a representar el lugar en el que ellos habitan. No obstante, se suelen trabajar en mayor profundidad en productos audiovisuales narrativamente más experimentales.

1.4 Tiempo

En los relatos breves la utilización del tiempo condensado se convierte en una obligación. Si se empieza *in medias res*, las introducciones están de más y el detonante emerge a los pocos segundos de haber comenzado la historia. El deseo y la imposibilidad del personaje se muestran de inmediato y es este quien marcará el tiempo a lo largo del relato.

Se hace así constante la implementación del fuera de campo para sugerir cosas en la mente del espectador, creando tanto sorpresa, al revelar información de forma repentina, como suspenso, dejando preguntas abiertas tales como ¿quién lo hizo? y ¿qué pasará ahora? (Jaramillo, 2015). Por medio de la sugerencia, se le da pie al espectador para imaginar el antes y después de la historia.

1.5 Diálogos

En los nanometrajes y filminutos los diálogos están prácticamente ausentes, se le da prioridad a la imagen y a la capacidad actoral, ambas cargadas de sugerencia. Sin embargo, cuando están presentes, son diálogos concisos, se acortan las frases y se dejan palabras sueltas que ayudan a revelar lo suficiente, induciendo al espectador a imaginar la vida anterior y posterior a la historia contada (Guarinos y Gordillo, 2010).

En ocasiones la narración se presenta a manera de monólogo o por medio de un narrador en primera persona que relata el conflicto interno del personaje.

1.6 Importancia del título

En los micro relatos audiovisuales es fundamental el título de la historia pues éste ayuda a narrar. El título es la primera conjetura narrativa que hace el espectador, puede iniciar el contenido, sugerir o brindar un poco más de información acerca de lo que se encontrará y se verá en el microfilme, podrá servir como una de las llaves interpretativas del relato.

2. Rasgos Temáticos:

2.1 Intertextualidad

El contar más en menos tiempo, la brevedad, resulta también de la intertextualidad, entendiéndose esta como la capacidad de aludir a otros textos audiovisuales que de manera automática el espectador puede identificar.

Así, y con el fin de suplir todo aquello que el guion no puede por su limitación temporal (Guarinos, 2009), por medio de esta intertextualidad se enriquece también la naturaleza elíptica del filme, se evita la verbosidad y se crea un sistema de implícitos, ofreciendo “el beneficio del sobreentendido y el bagaje cultural compartido” (Copara A. M., 2015, p. 139).

2.2 Metaficción

Como en el caso de la metaficción literaria, es común encontrar en las microhistorias formas de cuestionar los límites entre la realidad y la representación. Es así como en ocasiones se hace uso de la auto referencialidad (Zavala, 2015), ya sea dejando en evidencia los distintos procesos de producción, presentando al actor mirando a la cámara, hablándole directamente al público o pasando de personaje a espectador, entre otras cosas.

Cuando los micro, nanometrajes y filminutos aprovechan del uso del “cine dentro del cine”, lo hacen para recordarle al espectador que está ante una obra de ficción, pero al mismo tiempo, ya que generalmente narran historias simples y cotidianas, hacen uso de la metaficción para presentar cuestionamientos interesantes sobre la realidad.

2.3 Ironía, parodia, humor e intención crítica

Es común encontrar un estilo paródico y humorístico especialmente en los nanometrajes, ya que su duración limita la narración al planteamiento de una situación simple, que muchas veces resulta en un gag.

Sin embargo, aunque siguen siendo comunes este tipo de historias, han surgido cada vez más relatos que buscan promover una mirada crítica sobre diferentes cuestiones sociales y que sorprenden por su concentrada narratividad.

3. Rasgos pragmáticos:

3.1 Papel del espectador.

Todos los rasgos anteriores inciden finalmente en la recepción de la microhistoria. Por su tendencia elíptica y por ser una forma tan dependiente de lo poco, de las omisiones y los vacíos, la participación activa del espectador se convierte entonces en necesaria y primordial. Este debe crear más allá de lo que le ofrece el relato, ser capaz de imaginar el antes y el después de la historia.

La estética de la inmediatez exige a su espectador un alto grado de atención, pero al mismo tiempo, es esta estética la que define su perfil como uno muy semejante al del *hiperconsumidor* (Copara A. M., 2015), un receptor que no tolera las esperas ni los momentos muertos, y que exige más acciones, más emociones, más entretenimiento.

LAS SIETE CATEGORÍAS DE RASKIN, MODELO DE ANÁLISIS

Continuando con un enfoque cualitativo, usaremos como herramienta de análisis para los estudios de caso, las estructuras narrativas explicadas en el apartado anterior en conjunto con el modelo narrativo creado por Richard Raskin a la poética del cortometraje.

Un modelo tal como el de Raskin se toma como principal foco de referencia, puesto que a diferencia de autores como Virginia Guarinos, Gordillo o Zavala, él presta especial atención a las cuestiones propias del guion audiovisual, además de comprender que los modelos secuenciales que generalmente se usan para la creación de historias, tales como

el de los tres actos de Syd Field (1979) o la estructura de las seis etapas de Michael Hauge (2017), muchas veces no son el punto de partida más apropiado para la narración de historias más cortas.

De esta forma, Raskin (2014) propone un modelo con siete categorías o formas de interacción / equilibrio, útiles para lograr una efectiva narración en cortometrajes:

1. Foco del personaje – Interacción del personaje

¿Sobre quién es la historia? Cuando se habla de foco del personaje, se busca dar respuesta a esta pregunta. Una vez el espectador lo identifica, es más fácil para este familiarizarse e identificarse con la historia, así como juzgar a lo largo de ésta, cuáles elementos son realmente importantes y cuáles no.

Esta propiedad cobra un mayor valor cuando se equilibra con lo que Raskin describe como *Interacción del personaje*, donde el protagonista, en puntos clave de la historia, interactúa con otros, no necesariamente de manera conflictiva. El balance de estos dos elementos, brinda vitalidad a la historia y ayuda a capturar y mantener la atención del espectador a lo largo del relato.

2. Causalidad – Elección

La causalidad surge a partir de las elecciones que los personajes toman para dar forma a su propia historia. Esto hace que la línea narrativa avance, además de convertir a los protagonistas en figuras mucho más interesantes ante los ojos del espectador. Por esto, es un error común crear personajes principales muy pasivos o dejar el curso de la historia en manos de la sucesión temporal, en lugar de buscar lograr un balance entre causa y efecto.

3. Consistencia – Sorpresa

En un cortometraje los personajes suelen ser consistentes desde el principio hasta el final de la historia. No se producen arcos de transformaciones como en los largos, pues no hay tiempo para explorar las cuestiones profundas del alma del protagonista. Sin embargo, esto no implica que los personajes deban ser previsibles, a tal punto que el espectador

sepa qué pasará después. La clave entonces, radica en alcanzar el equilibrio entre presentar un personaje que aunque exhiba los mismos atributos de principio a fin en la historia, también sea capaz de comportarse de una forma totalmente inesperada.

4. Sonido – Imagen

Así como las posibilidades visuales, las posibilidades sonoras deben ser también explotadas a su máximo, haciendo de la acción algo tan interesante tanto para el oído como para los ojos. El sonido, erróneamente considerado como mero ruido de fondo para la acción, en momentos clave de la historia, puede convertirse en la acción misma.

5. Personaje – Objeto

La utilización de objetos para revelar los pensamientos y sentimientos del personaje son recursos frecuentes en los cortometrajes, objetos que están cargados de significado para el protagonista y que por lo tanto pueden llegar a tener un papel decisivo en la narración. El juego entre personaje y objeto ayuda tanto a revelar el mundo interior del personaje como el escenario físico en el que éste se encuentra. Esta convergencia entre interior-exterior, personaje-objeto, es a veces más sustanciosa que la narración en off, o el monólogo interno.

6. Simplicidad – Profundidad

Un corto con una historia simple puede llegar a ser una historia más atractiva y profunda, que una con ingeniosos giros y acciones de principio a fin. La simplicidad aumenta paradójicamente la profundidad en la narración haciendo que el espectador pase de ser un simple observador, a un participante que puede explorar y construir posibles significados a lo largo del relato.

7. Ahorro – Integridad

El ahorro de lo innecesario ayuda a mantener la historia simple y enfocada y al espectador interesado. Bajo este principio, un corto finalizado, debe generar al observador la sensación de que la historia, a pesar de su sencillez, está completa y de que regresar a ella va a ser satisfactorio.

ESTUDIOS DE CASO DEL *NOTODOFILMFEST* Y DEL FESTIVAL *NANOMETRAJES*

El estudio se restringirá a una muestra de 30 nanometrajes, correspondientes a los cortos finalistas del 2018 en la categoría *Triple destilación* del *NotodoFilmfest* y a los cortos finalistas de la décima edición del festival *Nanometrajes*. Esto, a partir de la herramienta de análisis previamente explicada.

Su elección se basa en que son los festivales de cine comprimido con mayor tradición en Hispanoamérica; el primero en el panorama español, con una antigüedad de 17 años, dedicado tanto a micrometrajes como a nanometrajes, y el segundo, en el panorama chileno que nace en el 2004, dedicado exclusivamente a los nanometrajes.

Por otro lado, ya que se han convertido en plataformas de gran popularidad, lo que ha ido atrayendo cada vez más, en todo el mundo, a más creadores y espectadores, están actualizados y ofrecen al público la oportunidad de revisar el material de versiones anteriores, a diferencia de festivales como *15 Second Film Fest*, *The 30 Dies Festival*, *300 Seconds Short Film Festival* o *My Life in 90 seconds or less*, que han sido descartados para este estudio, puesto que no revelan qué se está haciendo en el terreno del nanometraje. Y tercero, han sido escogidos, ya que al ser evaluados por un jurado experto en el campo, y además patrocinados por grandes marcas como Movistar y Jameson, los estándares de calidad que se le exigen a sus participantes son igualmente altos.

El análisis detallado de estos productos audiovisuales revelará gradualmente factores que junto a los presentes en el modelo de Raskin, serán recolectados, se complementarán con otros y se reorganizarán en un marco coherente que constará de cinco parámetros. En la medida en la que se desglosen cada uno de ellos, simultáneamente se citarán los ejemplos más relevantes de los cortos estudiados aquí. Esto, con el fin de establecer una poética sobre el nanometraje que proporcione una guía a quienes inician o están por el camino del microcine.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO NARRATIVO AL NANOMETRAJE

A través del estudio detallado de cada uno de los micro filmes y siguiendo como guía evaluadora la base teórica desarrollada inicialmente (rasgos formales, temáticos y pragmáticos) y luego el modelo de Raskin, se observa, que contrario a lo que sucedía antes, los nanometrajes actuales ya no están solo marcados por la limitación temporal, ya no solo buscan ese impacto de rapidez en el espectador, ni están limitados a servir de chistes visuales con un sentido humorístico facilista y frecuentemente de dudoso gusto, limitados a la búsqueda de efectos únicamente emotivos y poco reflexivos, a finales unívocos.

La muestra estudiada evidencia cómo las categorías y características propuestas por otros autores en el marco teórico se han ido superando. Los objetivos del nanometraje son ahora otros y su formato es elegido deliberadamente como modo de expresión. Ahora, se apunta a finales cerrados, o si son abiertos, finales que llaman a la reflexión y a un papel activo por parte del espectador; se apunta a historias con una intención crítica o un humor más elevado a partir del diálogo y la imagen; se apunta a una diversificación temática y de género.

Vale la pena llamar la atención en este último aspecto. Si bien antes la comedia era el género predominante, se puede observar ahora cómo el drama y el suspenso han tomado la delantera y han dado paso a productos audiovisuales que convergen más de una de esas categorías, siendo la mezcla entre la comedia y el drama la más popular.

Así mismo, aunque la práctica y realización de estos nanometrajes comenzó bajo un modelo de observación-imitación-experimentación, la participación de productoras y expertos en el campo audiovisual va creciendo, demostrando la importancia y singularidad que ha adquirido el formato.

También se ha podido identificar una de las confusiones más frecuentes en el proceso creativo de escritura de un nanometraje: creer que la brevedad temporal es un límite o un

objetivo. En los cortos estudiados se aprecia que del relato depende la duración del corto. Al desconocerse esto, quienes sufren las consecuencias son las ideas creativas. Sucede en el caso de nanometrajes como *Alienación* (Labraña, 2014), donde el protagonista narra a su psicólogo cómo persigue a un hombre en un circo y lo termina asesinando. Aunque la historia cumple con el límite de tiempo de los 30 segundos, los personajes, lugares y acciones son excesivas y se presentan de manera tan rápida una tras la otra, que terminan por sofocar, confundir y alejar al espectador. *Alienación* parece entonces la condensación de una historia que era más larga.

Ahora, más allá del conjunto de ciertas propiedades estructurales, a través del análisis realizado fue posible demostrar que una narración puede llegar a ser realmente efectiva y exitosa, cuando aquellas propiedades se equilibran entre sí en una interacción dinámica. Aunque es siempre esencial dar espacio a las excepciones.

En el análisis, algunos de los parámetros propuestos por Raskin para los cortometrajes coinciden con los nanometrajes, mientras que otros fueron re-evaluados y adecuados a la poética del nanometraje. Estos parámetros no deben ser vistos como reglas, sino como opciones y oportunidades para enriquecer y profundizar la narrativa del nanometraje.

1. Construcción del personaje – Interacción del personaje

En el nanometraje, contrario a lo que dice Raskin del corto, no es difícil para el espectador identificar sobre quién es la historia, pues siempre hay un protagonista, que además es definido a través de la noción de un estereotipo, lo que permite intuir en poco tiempo qué tipo de persona es.

Esta propiedad cobra valor cuando el protagonista interactúa con otro personaje o con otro objeto, pues es en relación donde se conoce a otros. Así, la función de estos es la de instigar al personaje principal, reflejarlo o iluminarlo para revelar aspectos positivos o negativos de él.

Ya lo vemos en nanometrajes como *Ahh!* (Sellanes, 2018). Maggi, una adolescente, observa inconforme y triste las fotografías de unas modelos que están fijadas en la pared

de su alcoba. Maggi encarna el estereotipo de “Patito feo”, lo que le permite al espectador sacar conclusiones sobre quién es ella. Cuando interactúa con las fotografías de las mujeres, éstas reflejan lo que Maggi no tiene; la historia adquiere una mayor profundidad y el espectador puede recrear en su imaginación el antes del relato y el conflicto interno de la protagonista.

2. Consistencia – Sorpresa

Los personajes son el principal móvil de sorpresa en el nanometraje, consistentes generalmente los primeros segundos del corto, pero no previsibles, actúan de forma inesperada y llevan al espectador hacia un final lleno de interrogantes. Es el caso de nanometrajes como *Impaciente* (Vigara, 2018), donde un hombre escucha atento en un consultorio médico el diagnóstico a su enfermedad. El protagonista se mantiene consistente a lo largo de la historia hasta el final cuando hace a la enfermera una pregunta totalmente inesperada, revelando otra faceta de su personalidad.

En los nanometrajes correspondientes al género de la comedia, encontramos cómo la sorpresa no solo revela otra faceta del protagonista, sino que marca además el chiste final, lo que potencia también el alcance emocional del corto. Pasa no solo en *Impaciente*, sino de la misma forma en *Buitres* (García Mediavilla, 2018), donde una niña mira por la ventana y pregunta a su padre si su abuelo se ha comprado una nueva mascota, para revelar al final que dicho animal es en realidad un buitre que rodea el cuerpo fallecido del anciano.

Adicionalmente, el análisis evidencia la gran importancia que adquiere el título para potenciar el alcance narrativo mediante la sugerencia y cómo basta con la mala elección de uno para romper el equilibrio de consistencia – sorpresa que aquí se describe. Por ejemplo, en *Canela en rama* (Collado de Lis, 2018) donde un hombre se reúne en un callejón oscuro con quién parece un vendedor de droga, el suspenso se construye en la historia de manera adecuada, sin embargo, por el título ya se sabe cuál es el producto que van a venderle al protagonista al final.

Ocurre lo mismo en nanometrajes como *Friendzone* (Radarchile, 2014) y *#Sinbalas* (Roldan, 2014). Se vende el final nada más con el encabezado, la sorpresa es revelada al espectador antes de tiempo.

3. Imagen – Diálogo

Raskin establece aquí un balance entre imagen y sonido, y aunque este último elemento es también importante, en el nanometraje pasa a segundo plano. Nuestro estudio revela que es el diálogo (que se convierte en la acción misma), quien ofrece junto a la imagen un mejor equilibrio a la historia, logrando revelar al espectador lo suficiente.

En *Spark* (Abreu, 2018), tanto el elemento visual como el diálogo, en conjunto, están cargados de sugerencia. Una desconocida se acerca a Santiago en la entrada de un bar a pedirle fuego para prender su cigarrillo. Mientras se observa hasta el final del relato la imagen del fósforo de Santiago consumiéndose, los personajes a través de frases cortas como: “yo no quiero nada serio”, “te quiero”, “les vas a encantar”, “lo siento”, insinúan lo que pasará en la relación que está por comenzar, dejando en la mente del espectador preguntas tales como ¿cuánto dura el amor?, ¿en qué momento la chispa se convierte en llama?

4. Personaje – Objeto

Como en el cortometraje para Raskin, en el nanometraje, la utilización de objetos para revelar los pensamientos y sentimientos del personaje son recursos frecuentes, y más allá de frecuentes, aquí, son sobretodo, indispensables. El juego entre protagonista y objeto ayuda tanto a revelar el mundo interior del personaje, como a sugerir y a brindar pistas para la construcción del mundo anterior y posterior al relato, pues ayudan a revelar más fuera de ese momento único que se le presenta al espectador.

Derecho a opinar (Santos Esteban, 2018), el nanometraje ganador del *Notodofilmfest*, es el ejemplo perfecto de esto. Se observa a una mujer agitada en el suelo de una habitación con una máscara en la mano, máscara que utiliza después para cubrir su cara mientras le grita por una ventana a un transeúnte lo que piensa de él. Este objeto se convierte en el

medio para que ella pueda ejercer su derecho de libertad de expresión, en el objeto que la mantiene a ella protegida, pues evita que los demás sepan realmente quién es, en el objeto que le hace cuestionar al espectador si realmente todos debemos tener tal derecho.

5. Simplicidad – Profundidad

Nanometrajes como *Hipo* (Ortiz Martin, 2018), *Ukelili* (Etxebarri, 2018) y *Mejor que nunca* (Monreal, 2018) encarnan a la perfección este equilibrio. En el primero, a través de un *zoom out* se revela el cuerpo de un anciano en el suelo, luego el niño que lo llora y finalmente la máscara de payaso que este sostiene en su mano. En *Ukelili*, una youtuber en medio de una playa canta a sus seguidores lo hermoso que es la madre tierra, pero una vez el ángulo de su cámara cambia se revela una realidad totalmente opuesta, y en el tercero, *Mejor que nunca*, un hombre habla con su madre por teléfono asegurándole a ella que todo está bien, pero una vez cuelga, el plano de la cámara se abre y descubre el desorden en el que se encuentra la vida del protagonista.

Solo con el respectivo movimiento de cámara, que va revelando los diferentes elementos del cuadro, el espectador puede ir juntando las piezas del rompecabezas, resolver interrogantes y sacar conclusiones sobre la historia, que aunque son simples, generan una sensación de que el relato está completo y que será satisfactorio regresar a él.

Diferente ocurre con nanometrajes como *Tensión* (Berrokal, 2018), donde un hombre infla un globo pero termina “explotando” él, o *Roommates* (Zoratti, 2018), donde Kevin y Cristian, acomodan y desacomodan los elementos de la casa según las preferencias de cada quien. Ambos filmes se limitan a la exposición de una situación, donde no hay ninguna cuestión a resolver y el espectador permanece pasivo. Así, descubrimos cómo en el nanometraje lo narrativo sí prima sobre lo descriptivo.

CONCLUSIONES

Desde el esquema narrativo expuesto sobre los rasgos formales, temáticos y pragmáticos de las diferentes microformas audiovisuales, hasta el análisis de cada uno de los nanometrajes finalistas a partir del modelo de Raskin, queda claro que los modelos

secuenciales narrativos que por lo general se aplican a los largo y cortometrajes, no son el punto de partida más apropiado para la construcción y análisis de las narrativas de los filmes de 30 segundos.

El establecimiento de una poética del nanometraje permite evidenciar que estos microformatos son proyectos narrativos en sí mismos, con fines propios, características únicas y con una construcción deliberada. Los cinco principios normativos que aquí finalmente se presentan, funcionan como prueba de que la interacción dinámica entre dos propiedades conducen hacia una narración mucho más efectiva y más acertada, pues las historias pasan de ser la mera descripción de un suceso a relatos narrativamente ricos.

Cada uno de estos principios es tan potente, que si solo dos o tres están en juego, esto puede ser suficiente para que el nanometraje cuente una historia magnífica. Además, aunque si bien no son reglas, el seguimiento de estos parámetros facilita y optimiza los procesos creativos de escritura de guion y de realización.

Por otro lado, en el nanometraje es primordial la correcta elección del momento, y más allá de eso, la presentación de dicho momento, la revelación de ese instante de vida donde el espectador recreando el antes y después de la historia llega a convertirse en un co-creador.

Es verdad que el tiempo establece jerarquías cuando la calidad narrativa se impone. Es por esto importante entender que el trabajo de la narración en el nanometraje no consiste en “hacer entrar” una historia en 30 segundos, el relato es un sistema puesto en funcionamiento para contar una historia, y la historia es la que define su duración, por lo que cualquier prolongación o reducción de su forma, como se vio en algunos de los nanometrajes estudiados, atenta contra su efectividad.

La comprensión de un fenómeno narrativo actual como este es una poderosa herramienta para la enseñanza del lenguaje audiovisual de los microformatos, sirve de guía tanto a profesores como estudiantes para futuras investigaciones y es de gran importancia para

las futuras teorizaciones; aun cuando los mismos principios y su modelo deban redefinirse en un futuro cercano debido a la propia naturaleza evolutiva del formato y del medio de comunicación en el que se encuentra inmerso.

Aunque si bien se trata de abordar de manera completa una particularidad del vasto campo audiovisual como el nanometraje, esto no agota el tema. Aun no se sabe por qué caminos terminarán corriendo estas investigaciones, lo que sí es cierto es que estamos ante un buen terreno.

REFERENCIAS

- Adames, V. (Productor). Etxebarri, A. (Director). (2018). *Ukelili* [Nanometraje]. España.
- Álamo, F. (2010). El Microrrelato. Análisis, Conformación y Función de sus Categorías Narrativas. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (19), 161-180.
- Álvarez, M. (2011). Metaficción y minificación audiovisual: las muy pequeñas películas del Notodofilmfest. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (22), 13-30.
- Aristóteles. (1974). *La Poética*. (V. G. Yebra, Trad.) Madrid: Gredos. Recuperado de <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>
- Berrokal, I. (Productor). Berrokal, I. (Director). (2018). *Tensión* [Nanometraje]. España.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Brody, R. (18 de Marzo de 2014). Does the Cinema Need Short Films?. *The New Yorker*, Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/does-the-cinema-need-short-films>.
- Collado de Lis, A. (Productor). Collado de Lis, A. (Director). (2018). *Canela en rama* [Nanometraje]. España.
- Copara, A. M. (2015). Microrrelato y Micrometraje: Paradigmas Contemporáneos de la Brevidad en la literatura y el Cine Latinoamericano y Español. Aproximaciones Teóricas y Éticas (tesis de doctorado). University of Georgia, Athens, Estados Unidos.

Felando, C. (2015). *Discovering Short Films, The Story and Style of Live-Action Fiction Shorts*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Field, S. (1979). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Estados Unidos: Dell Publishing Company.

Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Revista de Cultura Audiovisual*, 31 (21), 85-105. Recuperado de <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584>

Guarinos, V. (2009). Microrrelatos y Microformas. La Narración Audiovisual Mínima. *Admira, Universidad de Sevilla*, (1), 33-53.

Guarinos, V. y Gordillo, I. (2010). El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria. *IX Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática* , 6.

Guarinos , V., Gordillo, I. y Alvarado, M. R. (2011). *El relato audiovisual transmediático. Esquivando los media tradicionales. Estudios de caso y propuestas creativas*. Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Comunicación y Realidad, Barcelona, España.

Guarinos, V. y Cobo-Durán, S. (2016). Relatos mínimos: Construcciones narrativas del nano y micrometraje de ficción. En Porto Renó, D., Americó, M., Magnoni, A. F. y Irigaray, F (Organizadores), *Cinema, Arte e Narrativas Emergentes* (pp.543-555). Rosario: UNR editora.

Gurskis, D. (2007). *The Short Screenplay: Your Short Film from Concept to Production*. Boston: Thomson Course Technology.

Hauge, M. (2017). *Storytelling Made Easy: Persuade and Transform Your Audiences, Buyers, and Clients — Simply, Quickly, and Profitably*. Estados Unidos: Indie Books International.

Ickowicz, L. I. (2008). *En tiempos breves: apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Buenos Aires: Paidós.

Jamesonnotodofilmfest. (2018). *Jamesonnotodofilmfest*. Recuperado de: <http://www.jamesonnotodofilmfest.com>

Jaramillo, P. (2015). Cine mínimo, blog para la creación de filminutos e historias breves (Tesis pregrado). Universidad de Manizales, Manizales, Colombia.

Labraña, R. (Director). (2014). *Alienación* [Nanometraje]. Chile: Alana Cine Ltda.

López, L. (Productor). García Mediavilla, J. (Director). (2018). *Buitres* [Nanometraje]. España.

Marcos, E. (Productor). Abreu, P. B. (Director). (2018). *Spark* [Nanometraje]. España.

McDonald, I. W. (2013). *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Nueva York: Palgrave Macmillan .

Mckee, R. (2002). *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, Trad.) Madrid: Editorial Alba.

Monreal, E. (Director). (2018). *Mejor que nunca* [Nanometraje]. España: The Market Productions.

Nanometrajes. (s.f.). *Nanometrajes, Concurso de vídeos breves*. Recuperado de: <http://www.nanometrajes.cl/2014/>

Ortiz Martín, Á. (Director). (2018). *Hipo* [Nanometraje]. España.

Proaño Arce, S. C. (2016). Aplicación a los principios del "Storytelling" y del Microrelato en la realización de un cortometraje (tesis de pregrado). Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.

Radarchile (Dirección). (2014). *Friend zone* [Nanometraje]. Chile.

Raskin, R. (2014). On short film storytelling . *Journal of Scandinavian Cinema* , 4 (1), 29-34.

Reyes, C. A., y Henríquez, S. (11 de Agosto de 2016). Mesa de Guión. *El Guion de Filminuto o Cineminuto*. Recuperado de <http://mesadeguion.blogspot.com.co>

Roldan, P. (Productor). Roldan, P. (Director). (2014). *#sinbalas* [Nanometraje]. Chile.

Romero, N. L., y Centellas, F. C. (2008). Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual. *Universitat Pompeu Fabra*, 1(6). Recuperado de <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-6/lenguaje-audiovisual.html#Microrelato>

Sánchez Noriega, J. L. (2012). Del videoclip a las trayectorias del audiovisual neobarroco. En J. A. Pérez Bowie, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 319-336). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Santos Esteban, J. M. (Director). (2018). *Derecho a opinar* [Nanometraje]. España: Blubalum Films.

Sellanes, G. (Productor). Sellanes, G. (Director). (2018). *Ahh!* [Nanometraje]. Uruguay.

Trione Bellone, C. I. (2015). El cineminuto como práctica cinematográfica continua. *Artilugio*, (2), 44-49.

Trione Bellone, C. I. (2015). El cineminuto: reconstruyendo su historia. *Toma Uno*, (4), 227 -236.

Trione Bellone, C. I. (2016). Aproximación a la narrativa, lenguaje y estética del cineminuto. En Porto Renó, D., Americó, M., Magnoni, A. F., y Irigaray, F (Organizadores), *Cinema, Arte e Narrativas Emergentes* (pp.350-366). Rosario: UNR editora.

Ulloa, M. (Director). (2014). *Yo vivo contigo* [Nanometraje]. Chile.

Vigara, L. F. (Productor). Vigara, L. F. (Director). (2018). *Impaciente* [Nanometraje]. España.

Zavala, L. (2005). *Narratología y Lenguaje Audiovisual*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

Zoratti, C. (Director). (2018). *Roommates* [Nanometraje]. Chile.