

El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria

Virginia GUARINOS
Dpto. de Comunicación AV y Publicidad. Universidad de Sevilla
Sevilla, 41092, España

Inmaculada GORDILLO
Dpto. de Comunicación AV y Publicidad. Universidad de Sevilla
Sevilla, 41092, España

RESUMEN

Una de las características de la narración del cine de hoy es la hibridación de géneros, la fragmentación y la crisis del relato clásico. Pero hay que añadir un nuevo elemento: la microforma. Existe una nueva forma de narrar propiciada por la cibercultura, las redes sociales, los blogs, la mensajería de teléfonos móviles y de correo electrónico que se ha estandarizado mundialmente y no sólo para los nativos virtuales, bien es verdad que son éstos quienes han nacido con este modo de manifestarse y comunicarse.

Palabras claves: Relato audiovisual, formas breves, micro y nanometraje, relato y cibercultura.

1. INTRODUCCIÓN A LO PEQUEÑO

Lo micro se corresponde con un 0,000001 de la unidad; lo nano con un 0,000000001. Los textos audiovisuales también son medibles y, si bien, la proporción de reducción no es exacta a la milésima como en las ciencias experimentales, la reducción temporal que están alcanzando los relatos (y también las historias) audiovisuales actuales justifica la denominación relativamente reciente empleada para determinadas producciones: micro y nanometrajes. Las píldoras informativas de diversos canales o los microespacios informativos de televisión son detectables en todas las cadenas. Todos ellos son microtextos. Pero cuando a la brevedad temporal se le suma la aparición de acción y ficción, llegamos a los microrrelatos. Los programas de *sketches* ficcionales tienen presencia en cada televisión e incluso los segmentos de autorreferencia (como los de esta temporada 2009 en Cuatro) poseen pequeñas historias, algunas de ellas encadenadas por la serialidad. En el conjunto macrodiscursivo de la programación televisiva, este hecho no sería novedoso, sobre todo si tenemos en cuenta que la fragmentación del relato y el espacio múltiple y fragmentario son características de la posttelevisión (Imbert, 2008) [1]. Sin embargo, la proliferación de estos productos ficcionales excede a características de un medio y hablan de un modo de hacer extendido que afecta a la mayor parte de medios y sistemas de comunicación, convirtiéndose en una forma de expresión de la cultura narrativa social de los inicios del siglo XXI.

Aunque la literatura siempre ha contado con ellos, en el área audiovisual la publicidad ha sido siempre

“consumidora” de relatos breves para su expresión televisiva y en estos momentos ve en ellos una vía imprescindible: “Ya no hay que producir marcas sino historias: es la era del relato” (Silió, 2009: 24) [2]; así habla Juan García-Escudero, de Delvico, al considerar que la población no quiere ver publicidad y hay que ofrecerle un formato atractivo, siendo lo mejor para ello usar historias que se puedan contar y que el relato oral del boca a boca entre en funcionamiento. Y, efectivamente, no hay ningún medio o discurso audiovisual con posibilidades narrativas que haya experimentado más con el microrrelato que la publicidad. Fuera de esta tradición publicitaria, hoy proliferan los talleres de microrrelatos, los concursos radiofónicos en los que se propone a los oyentes la creación de pequeñas historias, el uso didáctico de formas breves en las escuelas.

Pero a pesar de esta proliferación audiovisual, existe una descompensación entre los objetos de estudio y los propios estudios desde el cotejo cuantitativo. Hay poco escrito de guión para cortometrajes, poco sobre análisis de cortometrajes, sobre la construcción del relato breve audiovisual, siendo lo más abundante la publicación de historia de los cortos. Ello demuestra una clara desventaja con respecto a estudios literarios donde hay mucho investigado sobre cuento o relato corto, bien es cierto que el objeto mismo de estudio es diferente; aunque el relato corto en literatura sea un género, y no menor por su extensión y mucho menos por los literatos que lo han cultivado, el cortometraje ha sido durante mucho tiempo la puerta, el inicio de la carrera de quienes querían dedicarse a la dirección de largos, un medio más que un fin en sí mismo. Esto ha cambiado en los últimos años. Muchos directores consagrados recalcan en el cortometraje por diversos motivos y muchos de ellos también hacen publicidad y videoclips musicales, auténticas escuelas para la construcción de breves relatos audiovisuales.

La idea de la fragmentación de la cultura postmoderna afecta de lleno a todos los relatos audiovisuales y ha calado hondo en la recepción del espectador. La llegada de la *web 2.0* también ha revolucionado la pasión por la microforma (no hablamos de calidades). El gusto por el fragmento, por la lectura rápida con sentido completo en pocos minutos, está tan acorde a nuestros tiempos como para hacer incluso que los espectadores realicen sus propias versiones de casi todo: el fenómeno de la “versión del espectador” en Internet, en vez de la versión del director. La brevedad asequible de la duración de estas formas lleva a los creadores

anónimos aficionados a producir estos relatos por intuición, muchos de ellos sin formación alguna, con una sabiduría basada en la observación y en la imitación, una forma autodidacta de aprender a interpretar y a realizar este tipo de productos que para las generaciones más jóvenes son connaturales a sus formas de ocio y cultura, como los remontados de secuencias de películas con nuevos doblajes de buen y mal gusto, casi todos con intenciones hilarantes buscando pasar un buen rato no sólo visionándolos como espectadores, también haciéndolos como creadores.

Microformas, microextensiones, microrrelatos, microhistorias, microdiálogos, microanálisis... y microtiempo. En todos estos términos la dimensión temporal se convierte más que en condicionante del relato en esencia óptica de los productos resultantes. En este sentido, la consideración del tiempo como parte de una manera particular de organizar el mundo queda reflejada también en la comunicación. El tiempo adquiere una dimensión especial y en los sistemas interactivos plantea un nuevo modo de comunicación, una comunicación con dimensión temporal. Las prácticas culturales se ven tan afectadas como las prácticas sociales relegando la cultura de los medios a favor de la del ciberespacio. En esta coordenada queremos encajar la necesidad de la microforma audiovisual. Blogs, chat, messenger, redes sociales de mensajería no instantánea están provocando un desarrollo de nuevas narrativas breves y en primera persona, autodieéticas, que pueden llegar al límite de lo temporal en los microblogs, por ejemplo.

Detrás de todo ello se esconde no sólo una cuestión estética, también propiamente cognitiva y explícitamente discursiva (Rincón, 2006) [3]. Y esta realidad de la sociedad red reestructura cognitivamente la construcción de los discursos que no son ciberespaciales. Los micro y nanometrajes son textos perfectos para el contacto con el relato de ficción a deshora, a la carta y con poco tiempo y peso, perfectos para entrar en plataformas como YouTube y otras de intercambio de archivos visuales. De hecho las propias televisiones se están planteando ya de modo efectivo la recepción individual, en función de la disponibilidad del tiempo de cada uno, en vez de la consideración del concepto de receptor de masas. No puede ser de otro modo en un momento en que se siguen *realities* por teléfono móvil, hay series pensadas ya sólo para Internet, donde la lengua escrita se ha contracturado para la mensajería sms o el correo electrónico. La simplificación de la forma y la condensación de los contenidos es necesaria en un universo esquematizado, comprimido, donde se ahorra tiempo de creación y recepción, donde poder contactar a través de portátiles desde cualquier parte y visionar cualquier cosa que debe ser breve.

Por otro lado, la lectura no lineal del relato hipertextual influye en la construcción del propio relato y también en su duración. Para proteger al relato de lecturas fragmentarias, la escasez temporal es una aliada, y eso es lo que se consigue con textos tan breves.

2. LA MICROFORMA NARRATIVA

La tendencia a la brevedad iniciada con el siglo XX en las artes en general, llevada al extremo con el minimalismo, alcanza hoy límites de relatos de una sola frase, a veces hasta sin forma verbal. La larga tradición de obras artísticas literarias minúsculas ha sido correspondida con la existencia de una amplia gama de estudios teóricos y aplicados a la micronarración. No sucede así con el cortometraje cinematográfico. Ello ha propiciado que mientras en literatura se esté investigando ya la evolución del cuento clásico al moderno, posmoderno e hipertextual, en comunicación audiovisual estemos entrando en el análisis de la forma corta en general. No obstante, existe del mismo modo una evolución del cortometraje tradicional hasta llegar a los micro y nanometrajes, evolución que está siguiendo un camino muy parecido al transitado por los literatos.

La sistematización del cuento posmoderno de Zavala incluye elementos como que sea una obra rizomática, en proceso continuo de construcción donde es el lector quien termina de dar el sentido a un texto cargado de intertextualidad, con un aparente orden cronológico que simula contar una historia, con una presencia alta de metaficcionalidad, de realidades virtuales no explicitadas sino imaginadas, de ironía, y todo contado por un narrador irrelevante, cuando no desaparecido. El cuento hipertextual extrema al límite los elementos mostrando un relato fragmentario y lleno de paradojas estéticas, donde el lector es el protagonista. Además, el cuento posmoderno desarrolla un tiempo no claramente delimitado ni definido, un espacio que sólo está en la imaginación del lector, unos personajes paródicos, un narrador autoirónico. Casi la totalidad de estos caracteres son aplicables a las microficciones fílmicas, como también a otros objetos de arte y expresión, sin duda, marcadas por un espíritu de época, como se ha comentado con anterioridad.

De la misma manera que un cuento no es un hijo menor, sino un proyecto narrativo en sí mismo, el micrometraje también lo es y posee sus fines y su construcción deliberada, como afirma Lagmanovich (2006) [4]. Algunos ejemplos recogidos en trabajos de este mismo teórico (y práctico) nos muestran microrrelatos literarios que llegan incluso a menos de veinte palabras, que, como bien dice su autor, sugieren la urgencia que expresan estos relatos, del tipo de éste de Miguel Saiz Álvarez, *El globo*: “Mientras subía y subía, el globo lloraba al ver que se le escapaba el niño” (de *Galería de hiperbreves*, en Guarinos, 2009) [5]. “Esa rapidez o velocidad produce una sensación de inmediatez: anula la expectativa sobre qué va a ocurrir después, pues lo poco o mucho que se presenta ocurre simultáneamente, en un relámpago, frente a los ojos del lector” (Lagmanovich, 2006) [6]. Se trata de un relato vertiginoso, como decía Zavala. Aforismos, haikus, máximas, greguerías quedarían fuera de la clasificación por no conllevar ficción según algunos teóricos de la literatura. Pero, ¿es sólo el contenido ficcional lo que debiera marcar la diferencia entre microtexto y microrrelato? Y, aun siendo ficcionales, ¿hay verdadero relato en “Es fácil juntar a Los

Beatles. Sólo se necesitan tres balazos”, o en “La primera mañana después de mi muerte”¹, o únicamente descripción de situaciones?

Lo cierto es que algo muy parecido sucede con los micro y, más aún, con los nanometrajes audiovisuales, con los que comparten las características de:

- Brevedad
- Indisolubilidad del título con la historia
- Estructura *in media res*
- Simpleza sintáctica (también visual)
- Inmediatez de lo narrado
- Efecto emotivo y/o reflexivo único de sentido metafórico
- Intensidad en la provocación de tensión lectora
- Sentido paródico y humorístico (menos en ficciones fílmicas)
- Intertextualidad e hibridación
- Ruptura de convenciones sintáctico-gramaticales (también en los audiovisuales)
- Variación estructural por suspensión, sin resoluciones finales cerradas y unívocas

En el mundo audiovisual la clasificación de textos cortos no es fácil², ni similar a la literaria. De un amplio grupo de microtextos marcados por la brevedad de su extensión tendríamos por un lado los segmentos de autorreferencia o las noticias, donde no hay ficcionalidad. Al resto de composiciones breves deberíamos llamarlos microrrelatos porque en ellos cabe la ficción. No obstante, algunos segmentos de autorreferencia televisivos, o las propias noticias contienen relatos, narración, aun fuera de lo ficcional. Los anuncios publicitarios, los videoclips musicales, los trailers... son todos textos cuya finalidad última no es la de contar una historia factual o ficcional, sino la de promocionar y vender una película, una canción o un producto comercial; no tienen intención última y única de contar una historia y la cuentan. Por ello, llamaremos microrrelatos a todo relato breve factual o no, aunque aquí nos centraremos en los textos que más claramente han optado por denominarse nanometrajes y micrometrajes, es decir, a los microrrelatos fílmicos, marcados físicamente como textos por la disminución temporal del cortometraje. Además de ello, de modo casual, de momento, dichas formas breves son ficcionales en su mayoría.

Todas las formas breves audiovisuales, como afirma Pezzini, refiriéndose a trailers, spots y clips, “sono piccoli testi, cioè, ad altísima coerenza e cohesione interna. Sono studiati e confezionati con la cura

estrema di chi investe enormemente su di loro, no solo in termini di valori economici, ma anche e soprattutto in termini di valori comunicativi, e affida loro la riuscita di una strategia di captaciones e contatto nei confronti del pubblico. Sono testi i cui diversi livelli di significaciones ci appaiono blindati, per trovare la forza anzitutto di riuscire a brillare, sia pure per un momento, nel flusso rumoroso cui sono destinati, e a svolgere la loro funzione di rinvio ad altri testi, altre situación, altre sotire, per i quali riuscire a suscitare almeno un poc di desiderio o nostalgia” (2005: 17) [7]. Esta esencialidad y eficiencia comunicativa de la brevedad ya fue defendida por Italo Calvino, quien hizo un elogio de la rapidez, poniéndose de lado del uso minucioso que la forma reducida hace del ritmo, de la economía y la lógica esencial para narrar, considerando la narración corta una batalla contra el tiempo para alcanzar el orden perdido o el objeto deseado. De sus estudios americanos o seis propuestas para el nuevo milenio, la rapidez es una entre la levedad, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia (Calvino, 1989) [8], y no se equivocaba, aunque no todas ellas se cumplen a la vez en el caso de los relatos audiovisuales breves. Esta rapidez es la que obliga a la esencialidad, a la lógica de la condensación temporal y a la selección expresiva y estructural.

Si nos remontamos a los orígenes del cine, las primeras cintas no duraban más de lo que alcanzan algunos de los trabajos que aquí analizamos. Y aun así, no se trata de los mismos textos, de los mismos relatos, no sólo desde el punto de vista técnico, evidentemente, tampoco desde el estrictamente narrativo. Aquellos filmes primitivos de dos o tres minutos, de plano único, y encuadre casi también, carecían de lógica narrativa extraescénica. La puesta en serie termina de otorgar a los relatos cinematográficos su lenguaje y la unidimensionalidad espacio-temporal de los cortos arqueofílmicos no la contempla. A pesar de ello, ambos tipos de textos breves cuentan con la característica común de la monoconceptualidad, en tanto que los nano y micrometrajes suelen contemplar trama y tema únicos, con sólo un foco temático a desarrollar, una idea, un concepto. La microfabulación fílmica actual cuenta además con una intención creadora y narradora, no es una captación aséptica del mundo circundante. La propia elección del formato breve es ya en sí misma una voluntad creativa: las adaptaciones de relatos literarios breves a largometrajes, la adaptación de relatos de duración extendida a cortometrajes o la producción de cortometrajes, de trailers falsos o videoclips por placer de parte de directores consagrados así lo atestiguan. El uso actual de la historia atómica no posee las mismas motivaciones, ni el mismo resultado narrativo. Adaptar una obra de Shakespeare con animación de plastilina en veinte minutos no nace del mismo origen ni llega al mismo resultado que las adaptaciones en mudo de la misma, que fueron muchas. La tradición oral origen del microrrelato literario, el “arte pigmeo”, que algunos han llamado, no es la del microcosmos audiovisual. El origen es mucho más reciente y se encuentra más en el material hibridado por el hipertexto, los

¹ Pertenecen respectivamente a Orlando Enrique Van Bredam (Argentina) y se titula *Graffiti (La vida te cambia los planes*, 1994), y a José Costa Santiago (España), bajo el título de *¡Sorpresa!*” (*Galería de hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 2001).

² Es cierto que hemos manejado clasificaciones y definiciones que en literatura están bastante extendidas, pero hay que considerar que estas mismas dudas existen entre los teóricos de la literatura como demuestran los títulos de algunos trabajos que están pensando sobre ello, como los de Gómez Trueba (2008), Ródenas (2008), Rivas (2008), Valls, (2001), Tejero (2001), Koch (2004) o Andrés (2005).

videojuegos, la mensajería móvil e instantánea; en definitiva, con una lógica visual y narrativa distinta y distante del prototipo y lógica consecuencia de la inter y transmedialidad. Como el género literario, no se trata (o no sólo) de una moda, ni de un instrumento, ya no es sólo esa primera oportunidad donde mostrar el arte de un director que es cortometrajista porque aspira a ser director de largos algún día.

De mayor a menor, largometraje es, según las academias de artes y ciencias cinematográficas, una película de duración superior a cuarenta minutos. No obstante, la duración media estandarizada es de noventa minutos. Mediometrage es una pieza audiovisual entre treinta y sesenta minutos. Cortometraje es el producto audiovisual de duración superior al minuto e inferior a los treinta minutos. Pero esta terminología se amplía ante la llegada de unidades menores, que aunque se emplean en el uso profesional y diccionarios especializados aún no tienen cabida en el Diccionario de la Real Academia Española. Al parecer de origen francés, el término micrometrage designa un corto no superior a tres minutos. El nanometraje es una pieza menor aún que el micrometrage. En cualquier caso, no hay un concepto común de uso para diferenciar ambos términos al no haber sido fijada su definición. Son los festivales y concursos de uno u otro formato los que están definiendo la duración de estas piezas audiovisuales. Lo más extendido es usar el término nanometraje para piezas entre treinta segundos y un minuto de duración. Pueden ser obras realizadas por profesionales pero los festivales y concursos incitan a la creación anónima, de la calle, aconsejando el uso de *webcams* o teléfonos móviles para las grabaciones, en un intento más de nuestro tiempo de alcanzar la democratización de la creación.

3. CATEGORÍAS NARRATIVAS EN LAS MICROFORMAS

Aunque el uso y engranaje de las categorías narrativas adquieren particularidades extremas en las microformas de ficción audiovisual, existen otros elementos distintos de ellas que son tan o más importantes que ellas mismas:

- Título contextualizador. La brevedad temporal de un relato de estas características, como en el literario, hacen del elemento contextual un recurso necesario para situar y sugerir hacia dentro. El propio título del micro o nanometraje resulta fundamental, no sólo paratexto, en tanto que su focalización encauza la intencionalidad y el sentido de lo que se va a ver.
- Intertextualidad esencial. Por este mismo motivo de aprovechamiento de lo externo, la hibridación genérica y el apoyo en la intertextualidad redundan en elementos no ya de condensación sino de recurrencia a otros textos que de manera automática puedan venir a la memoria competente del espectador, supliendo así todo aquello que el guión no ha podido o querido decir por la limitación temporal.

- Sugerencia general. Uno de los elementos más frecuentes en casi todos los relatos brevísimos es la mudez que no el silencio. Palabras sueltas, frases sueltas, muy escasos diálogos... ceden su poder a nanometrajes mudos donde la imagen visual se ve cargada de sugerencia; sugerencia de lo que dicen o piensan los personajes y sugerencia del antes y del después de la historia. El nano y micrometrage inducen a imaginar la vida anterior y posterior al relato mostrado, ya que obliga al espectador a buscar muchas explicaciones previas para interpretar el presente con el que contacta.

De entre las recomendaciones que suelen darse para la elaboración de guiones aparece la necesidad de planteamiento, nudo y desenlace, es decir, de estructura tradicional, con un inicio impactante; se habla de ahorro de lo accesorio, de la construcción de personajes bajo esquemas estereotipados que faciliten la identificación y lectura del espectador, pero sin prescindir de la complejidad de los mismos, del uso de una experiencia audiovisual técnica híbrida que fusione imágenes reales, tratadas, infográficas y efectos dirigidos a la percepción multidimensional. Se aconseja a los guionistas de cortos suprimir las redundancias, acortar las frases, usar pocos personajes con conflictos no complejos... Philips (2001) [9] apuesta por historias ininterrumpidas y cronológicas, historias sorprendentes, de diálogos concisos y útiles para dar a conocer la personalidad del personaje, sin tramas secundarias, donde el personaje nunca explique qué significa el relato. Y muchos de estos consejos para guiones de cortometrajes de duración normal aparecen puestos en práctica en los microrrelatos audiovisuales. Por ello, extremado hasta el final de sus consecuencias, los usos de las categorías narrativas resultan así:

- Modelos de mundo. La mayor parte de los nano y micrometrajes presentan modelos de mundo ficcionales verosímiles incluso en aquellos en que se recurre a la animación. No obstante, es posible encontrar ficcionalidad no verosímil y, en mucha menor medida, modelos de realidad efectiva. A pesar de todo ello, la retórica de la realidad está muy presente por la textura de las imágenes, en gran parte captadas a través de planos en movimiento por los dispositivos con los que se graban, en su mayoría domésticos.
- Estructuras narrativas por composición diéctica. La brevedad de estos relatos hace poco factible el desarrollo de estructuras complejas que se desplieguen en diégesis principal y subdiégesis del tipo que sean. Muy al contrario, la diégesis única queda reducida a la mínima expresión en lo que a historia se refiere. La secuencia única es un hecho en este tipo de producciones audiovisuales. En la mayor parte de los casos puede llegar a coincidir secuencia con escena como única unidad, sin la posibilidad de despliegue de trama y subtramas. De hecho, sobre todo el nanometraje, plantea una situación y no un

relato, un gag, como unidad mínima más de situación que de acción. De lo que se deduce que no se encuentran en ellos tramas, ni *plots* principales y secundarios. El giro de guión suele suceder al final, planteando una variación estructural por sustitución al tiempo que por suspensión, y generando un final abierto cuya prolongación debe quedar suplida por el espectador.

- Estructuras narrativas por composición temporal. Los mismos rasgos planteados en la composición diegética conducen a una organización temporal simple. La temporalidad es lineal y proyectiva, en la mayor parte de ellos sin juegos temporales de *flashbacks*. El tiempo escena o tiempo real es el dominante en los micro y nanometrajes, bien es verdad que se suele recurrir a recursos técnicos para dilatar o condensar el tiempo, a través del acelerado o ralentizado y hasta congelado de imágenes, al ritmo rápido de montaje y la microelipsis para reducir el desarrollo de la historia, especialmente los que hacen atisbo de planteamiento, nudo y desenlace.
- Enunciación. La maquinaria enunciativa que pone en marcha este mini-engranaje se manifiesta a través del dominio casi total del *showing* con muy pocas oportunidades para el *telling*. Es de notar que la gran mayoría de los textos son mudos. Al carecer de palabra hablada se obstaculiza la creación de personajes pero también la de narradores. Se encuentran algunos casos sueltos de narradores homo e intradiegéticos, casi todos en monólogo de voz en *off*, pero casi ninguno de narradores extra/heterodiegéticos. De la misma manera las diversas formas de aparición de la focalización, del punto de vista cognitivo, resultan reducidas a la focalización externa, quedando conformadas al mínimo las focalizaciones internas y sus variantes e incluso las omniscientes. Y aun así, las marcas del sujeto de la enunciación son fuertes, pues hay por lo general en ellos un deseo de originalidad que incluye efectos diversos que “desficcionalizan”, desmontando el dispositivo de invisibilidad de la enunciación.
- Personajes y acción. La fugacidad con la que aparecen los personajes no permite siquiera hablar de presencia de estereotipos, como tampoco de principales y secundarios. Sus actuaciones son tan simples que no los definen como esferas de acción; son más bien los rasgos indiciales y artificiales del personaje en sí los que revelan algo de su entidad como persona, por su aspecto y por su acto, que no actos, ya que por lo general sólo les da tiempo a hacer una sola acción, y quedan desdibujados como roles. Muchas de sus acciones son transitivas sin resolver, afectan a terceros pero desconocemos cómo será el resultado de dicha acción, quedando

abierto, resolución que generalmente no es ni sugerida. También se observa en la microforma audiovisual mucho personaje que presenta estado y no actuación.

- Espacios. Si la falta de caracterización y entidad del personaje es un hecho en la microforma, más lo es con respecto al espacio. De la historia lo importante suele ser el personaje y su momento captado; el espacio queda en un lugar vacío de importancia, quedando como espacios no contruidos, limitándose a representar el lugar donde habita el personaje. Sólo se trabaja con especial interés el espacio en nano y micrometrajes que están al límite de lo narrativo y dentro de la experimentalidad micropoética audiovisual.

Como se observa en estas características narrativas, no existe condensación de elementos, muy al contrario la simplificación nos lleva a hablar de una esquematización de todas las categorías narrativas. Lo importante en estos relatos es presentar el momento adecuado, sin condensar nada del pasado o del futuro, ni acumular elementos para la percepción. La presentación de un instante realiza el hecho en sí mismo y a sus actores; en ocasiones la nimiedad de los instantes seleccionados para ser contados haría que, ensartados en una cadena de acontecimientos superior, no se reparara en él. Al aislarlo de su hipotética cadena queda único, realizado y propuesto para la reflexión.

4. PEQUEÑAS CONCLUSIONES

Los microrrelatos son los formatos naturales de comunicación, así como los autorrelatos, propiciados por el ritmo temporal que las redes sociales y la navegación por la red imponen o se autoimponen los internautas. La naturaleza de la forma breve digital se distancia de las formas breves anteriormente conocidas, como la publicidad televisiva o el relato corto o microrrelatos literarios, pasando del trabajo creativo sobre la condensación a la sugerencia y el final abierto, de la mostración de la historia completa a la mostración del instante a partir del cual reconstruir un antes y un después por parte de un receptor-actor más activo que nunca.

Muchos son los teóricos que están de acuerdo al afirmar que la multimedialidad ha generado un nuevo equilibrio audiovisual que ha favorecido el resurgir del estilo narrativo basado en la fragmentación y la recomposición. Pero habría que añadir que en dicho estilo el fragmento ha llegado a desligarse de su todo convirtiéndose en un nuevo todo, y aunque breve con coherencia y sentido comunicativos y narrativos. Querer concluir más allá del análisis de algo que está empezando a nacer sería una temeridad, más aún cuando el trabajo sobre la microforma audiovisual se expande como derecho democrático de la creación horizontal y anónima.

Aun no sabiendo por qué caminos terminarán corriendo estos creadores, lo que sí es cierto es que estamos ante un buen terreno para lo esquematizado,

lo elíptico, la ambigüedad y el símbolo; terreno, por otro lado, resbaladizo para las escasas aptitudes y dominios de técnicas. No son trabajos más fáciles de realizar que un corto, como tampoco éste lo es con respecto a un largo. La misma intensidad de trabajo aunque durante menos tiempo desemboca en la realización de un nano o micrometraje de calidad narrativa. El secreto de la micronarración audiovisual está en la selección del momento. Delante y detrás de la historia que se muestra hay más historia y la habilidad del guionista consiste en ofrecer ese momento de tal modo que el espectador se interese y recree el antes y el después a su medida, como co-creación. Como dicen Howard y Mabley (1995), la habilidad del guionista es “the ability to force the audience to see only what the storyteller chooses”. Estos mismos autores recomiendan: “Make your film start like most films end” [10] y estos cortos lo hacen, sólo que empiezan y terminan en el mismo momento, son un flash que se plantea como la revelación de un instante de vida.

4. TRABAJOS CITADOS

- [1] **Imbert, Gerard.** *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales.* Madrid: Cátedra, 2008.
- [2] **Silió, Elisa** (2009): “Así se hace una campaña”, en *El País*, Extra Publicidad, sábado 31 de enero, p.24-25, 2009.
- [3] **Rincón, Omar.** *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento.* Barcelona: Gedisa, 2006.
- [4] **Lagmanovich, David.** *El microrrelato: teoría e historia.* Palencia: Menoscuatro, 2006.
- [5] **Guarinos, Virginia.** “Microrrelatos y microformas. La narración audiovisual mínima”, en *Admira*. Nº1, <http://www.admiraonline.com>, 2009.
- [6] **Lagmanovich, David.** “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, en *Speculo*. Nº32, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html> (23/04/10), 2006.
- [7] **Pezzini, Isabella.** *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva.* Roma: Meltemi, 2005.
- [8] **Calvino, Italo.** *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid: Siruela, 1989.
- [9] **Philips, William.** *Writing Short Scripts.* Syracuse University Press, 2001.
- [10] **Howard, David & Mabley, Edward.** *The Tools of Screenwriting,* St. Martin’s Press, <http://www.exposure.co.uk/ejit/index.html> (02/05/10), 1995.