

Carlos Ignacio Trioni Bellone
Universidad Nacional de Córdoba

El cineminuto: reconstruyendo su historia

One-minute film: reconstructing its history

Resumen

El volumen, la calidad y el éxito de los cineminutos realizados en el país y el mundo durante los últimos años nos llevan a aceptar la relevancia que han cobrado en el ecosistema mediático actual. Día a día, los cineminutos se hacen presentes en festivales, en televisión y, sobre todo, en redes sociales. Pero sabemos poco y nada acerca del cineminuto. Indagar su origen, su desarrollo y su continuidad histórica puede ser un interesante punto de partida para contrarrestar dicha falta. El presente artículo propone realizar un aporte para su historización (comenzando desde el cine de los hermanos Lumière, continuando por las contribuciones del video arte y el cine experimental hasta llegar al contexto actual, definido y regulado por Internet y las nuevas tecnologías), que sirva de base para desarrollos teóricos futuros sobre aspectos narrativos, técnicos y/o de producción del cineminuto.

Abstract

The volume, quality and success achieved by one-minute-films in our country and in the rest of the world in recent years lead us to accept its importance in current media ecosystem. Day after day, one-minute-films are present in festivals, television and especially in social networks. However, we know almost nothing about them. Research on its origin, development and historical continuity could be a compelling takeoff to make up for this lack. This article intends to make a contribution for historicizing (starting with the Lumière brother's cinema, following with the enrichment made by video art and experimental cinema and finishing with the current context defined and regulated by the Internet and other new technologies) as a basis for future theoretical developments on one-minute-films' narrative, technique and production.

Palabras Clave

Cineminuto
Lumière
Video arte
Robert Wilson
Internet

Keywords

One-minute-film
Lumière
Video art
Robert Wilson
Internet

Introducción

En principio, el término cineminuto podría pensarse novedoso o en sintonía plena con la fugacidad que imprimen el vertiginoso modo de vida urbano dominante, el contexto mediático actual, las efímeras relaciones virtuales desarrolladas por gran parte de las personas a través de las nuevas tecnologías, los usos y exigencias de los usuarios de Internet (fácil y rápido acceso, respuesta inmediata, etc.) y/o el desarrollo actual del lenguaje audiovisual, que tiende a un tipo de montaje ultrarrápido. Todo conduciría a suponer que la vida de este género o formato audiovisual es directamente proporcional a su duración más bien breve. Pero, paradójicamente, el inicio de su cronología coincide con el principio de la historia del cine y los medios audiovisuales en general. Porque el cine nació con forma de cineminuto y el cineminuto evolucionó a la par de cada cambio o transformación técnica y artística sufrida por el cine.

Si bien el conocimiento producido y disponible acerca del cineminuto es acotado, incompleto y fragmentado, nadie puede negar la superación de los prejuicios ni los logros obtenidos en este sentido. Hoy, más que nunca, los cineminutos se encuentran al alcance de todos y cada uno de nosotros. Prueba de ello es su altísimo nivel de producción, la proliferación de muestras y festivales en todo el mundo y, sobre todo, la presencia destacada del formato en la esfera multimedial. Ese impulso debe ser acompañado por aportes teóricos significativos que permitan continuar dicho crecimiento. Por lo tanto, reconstruir la historia de su origen, desarrollo y continuidad quizás sea una contribución tan interesante como necesaria para la historia del cine.

Consideraciones previas: una definición de cineminuto

Antes de realizar un recorrido que en cierta forma permita reconstruir la historia del formato es necesario establecer algunos límites. ¿Qué es un cineminuto, videominuto o filminuto? El vacío teórico respecto a la materia es enorme y ninguna de las conceptualizaciones preexistentes se ocupa de ir más allá de la duración de sesenta segundos como aspecto determinante. Sin lugar a dudas, una definición debería contemplar mucho más que eso.

El tiempo acotado no es un objetivo en sí mismo ni una restricción sino un desprendimiento lógico del contenido que se quiere transmitir. Es el propio mensaje el que demanda e impone una duración determinada y, si para resolver su planteo una película insume entre uno y sesenta segundos, podemos decir que estamos frente a un cineminuto. Pero no cualquier tipo de argumento es susceptible de ser tratado bajo este formato. Un cineminuto plantea una acción concreta, una situación determinada, una anécdota aislada muchas veces sin consecuencias o transformaciones trascendentales en los personajes o su mundo y, obligadamente, necesita de la concisión para poder revelarse y no perder efectividad. Se trata de un estallido, un suceso aplastado entre un principio y un final, atrapado entre un antes y un después. La selección y significación de las formas precisas y exactas de cada una de las partes constitutivas de la obra (encuadres, duración de los planos, movimientos de cámara, piezas escenográficas o de vestuario, iluminación, presencia o ausencia de líneas de diálogo, ruido o música, etc.) son quizás los procesos determinantes de todo cineminuto, e influyen en cada una de sus distintas fases creativas.

En resumen, el cineminuto es una forma audiovisual ultrabreve, una narración de una duración máxima de sesenta segundos que plantea una situación concreta, la cual generalmente no provoca transformaciones trascendentales en el universo propio del relato, y que se plasma en pantalla a partir de la toma precisa de decisiones narrativas y estructurales y la selección específica de cada uno de los elementos (visuales y sonoros) que componen la obra. Conocer acerca de su origen, su desarrollo histórico y la influencia del contexto en la obra artística de ciertos realizadores puede resultar trascendental para completar la definición de esta entidad audiovisual con narrativa, poética y técnica propias.

Los Lumière: pioneros del séptimo arte

El 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Grand Café de la ciudad de París, los hermanos Auguste y Louis Lumière llevaron a cabo la primera presentación en público de su más reciente

invención: el *cinématographe*. En sus propias palabras, el aparato permitía “recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera” (Gubern, 1971: 30). Dicha función incluyó brevísimas películas tales como: *La salida de la fábrica Lumière, en Lyon (Sortie des usines Lumière à Lyon)*, *La llegada del tren a la estación de Ciotat (L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat)*, *La demolición de un muro (La démolition d’un mur)* y *El regimiento (Le régiment)*. La forma de arte y entretenimiento más popular del siglo XX nació con la proyección de un programa que reunía una amplia variedad de cortometrajes documentales que fotografiaban imágenes absolutamente prosaicas e inocentes de la vida cotidiana de la burguesía francesa de la época. Estos films poseen un altísimo valor histórico, social y técnico más que artístico o cinematográfico. Y, si bien su repertorio temático y estilístico no difería en nada del ofrecido por cualquier fotógrafo aficionado de ese momento, lograron convertirse en los primeros clásicos de esta naciente forma de comunicación al retratar a protagonistas semejantes a su público a partir del elevado (para la época) nivel de fidelidad de las reproducciones gráficas de movimiento logradas. Pero el dato que se destaca a los fines del presente trabajo es netamente numérico: cada uno de estos rollos de película tenía una longitud de diecisiete metros, lo que equivale a una duración aproximada de cuarenta y seis segundos. En consecuencia, podemos afirmar que el cine también nació con forma de cineminuto, aunque nadie fuera conocedor de ello en aquel momento.

Las limitaciones del quinetoscopio¹ de Edison, tanto para la producción (su cámara de registro era un artilugio voluminoso que no podía transportarse más allá de las paredes de su estudio) como para la distribución y exhibición (la visión individual en los teatros en miniatura no era práctica ni redituable, más allá de la novedad) fueron resueltas con éxito por el invento de los Lumière, que logró inmediata notoriedad y una rápida expansión. Rollos de película y dispositivos de registro y proyección viajaron a todos los rincones del planeta dando comienzo a un primer período de creación donde prevalecieron breves películas de actualidad o miscelánea. Argentina no fue la excepción. En 1897 arribaron al puerto capitalino las primeras cámaras Elgé y con ellas Eugenio Py comenzó a filmar a manera de ensayo. Por obra suya, la primera producción filmica argentina habría sido un cortometraje de diecisiete metros, *La bandera argentina*, que consistía básicamente en una imagen de la insignia patria flameando en el mástil de Plaza de Mayo.

Continuando con el desarrollo de su invento, Louis Lumière rodó en 1895 lo que hoy se considera como la primera película que cuenta con una trama específica. Los Lumière utilizaron inicialmente su invención para retratar de forma documental su entorno más próximo, pero en medio del proceso surgieron algunos percances que permitieron complejizar y desarrollar de a poco la narración y la técnica. *El regador regado (L’arroseur arrosé)*, cortometraje también de diecisiete metros, contaba una historia tan simple como la broma que un niño le prodiga a un jardinero, pisando su manguera cuando éste riega el jardín. En el momento en que el jardinero decide inspeccionar la manguera para ver qué ocurre, el muchacho levanta el pie y el hombre acaba empapado, y comienza a perseguirlo para darle un escarmiento. De forma simple, directa y efectiva se construyó el primer gag cómico ficcional del cine. Y, si bien hoy puede resultar manida y poco sorprendente, se trata de una pieza de incalculable valor, pues sentó las bases de los relatos ficcionales que dominaron y dominan gran parte de la historia del séptimo arte.

1.- En 1893 Thomas A. Edison patentó el *quinetoscopio* (o *kinetoscopio*). El invento, reservado a la visión individual, consistía en una caja de madera vertical con una serie de bobinas sobre las que corrían catorce metros de película en un bucle continuo que no permitía su proyección sobre una pantalla. El visor se ponía en marcha al introducir una moneda que activaba un motor eléctrico y, debido a la limitación del diámetro del cilindro, ofrecía una visualización de no más de veinte segundos de duración.



El regador regado (L’arroseur arrosé) (Louis Lumière, 1895)

Las anteriormente citadas no sólo fueron las primeras películas de la historia mundial, también fueron los primeros cineminutos. Si bien a finales del siglo XIX nadie era consciente de dicha categorización ni de sus implicancias, la mayoría de las obras cinematográficas producidas por los pioneros del séptimo arte (por no decir todas) podrían enmarcarse hoy, desde una perspectiva estricta y netamente matemática, como cineminutos. Aunque ello se haya debido sólo a una limitación técnica y no a una decisión estética y/o narrativa. Fue el mismo cinematógrafo, en atención al rodaje y al montaje, el que condicionó e impuso sus reglas intrínsecas a los primeros realizadores. Porque el cinematógrafo, como cualquier otro dispositivo, es restrictivo. El aparato fue concebido para ser accionado con una manivela (lo que reducía las posibilidades de añadirle un almacén más importante de película virgen) y los rollos tenían un metraje de diecisiete metros. Los primeros operadores fueron agentes relativamente cautivos de un sistema que les fue asignado, que seguían un procedimiento regulado con vistas a asegurar una toma rígidamente continua de imágenes sucesivas de un solo acontecimiento, desde un solo y único punto de vista fijo, sin posibilidades de producir un ensamblaje compuesto de distintos planos de un mismo motivo o de motivos diferentes.

A dicho fenómeno, denominado por André Gaudreault (1995) como unipuntualidad, se sumó otra contingencia propia del dispositivo, la cual también caracterizó y determinó el cine primitivo: el cinematógrafo no permitía pasar más de una vista por vez. Esto quiere decir que, tras el paso de un rollo de película, el proyccionista debía cargar uno nuevo en el aparato. Por lo tanto, cada sesión estaba organizada por una alternancia sistemática de períodos de proyección y períodos de espera. Pero llegó un momento en que fue imperioso dar paso a la proyección ininterrumpida de varias cintas, aunque sólo fuera para evitar la molesta tarea que representaba cargar un centenar de vistas al día (y no debido a una búsqueda o experimentación en torno a la duración de las obras audiovisuales). En consecuencia, los Lumière lanzaron al mercado un aparato que permitía la proyección de rollos de película de gran longitud, el *défileur* Carpentier-Lumière (se desconoce la fecha exacta de invención, pero algunas patentes permiten intuir que fue en el año 1898), que podía, en una de sus versiones, almacenar hasta cuatrocientos metros (o más) de película. Al momento de entrar en circulación, permitió pensar en términos de montaje y favorecer la aparición y el establecimiento del film pluripuntual (en contraposición al unipuntual antes descripto).

A partir de ese momento, los films de diecisiete metros o cuarenta y seis segundos dejaron de ser el formato único de extensión para abrir camino a experiencias más flexibles en torno a la duración de las películas, dando lugar a narraciones más complejas, incorporando nuevos recursos técnicos, planteando variedad de planos, permitiendo la experimentación en torno al montaje, etc. El formato ultrabreve sobrevivió sólo un par de años más gracias a la estrategia comercial llevada a cabo por los hermanos Lumière ya que, salvo contadas excepciones, estandarizaron todos sus títulos con un mismo precio y longitud. Dicha uniformidad, que fue uno de los parámetros impuestos por el mismo dispositivo tecnológico, orientó y limitó toda la producción de la empresa en un sentido determinado. Puede entenderse que la resistencia a la evolución o el cambio se debieron a la falta de convicción de los hermanos en torno a su propia creación. Su posición económica y el interés que mostraban hacia la ciencia los hicieron menospreciar las posibilidades comerciales, artísticas y comunicativas del cinematógrafo, por lo que finalmente abandonaron la producción de películas hacia 1905, aproximadamente, para desarrollar un proceso destinado a la realización de fotografías a color.

El cine continuó ampliándose en varias direcciones: los soviéticos potenciaron las posibilidades del montaje, emergió el sonido sincronizado, el color se imprimió en las imágenes móviles, se impuso el formato panorámico, etc. A lo largo de la historia seguramente han de haber surgido algunos otros exponentes que respondiesen a las características del formato de sesenta segundos de duración (o menos), pero la falta de bibliografía o de registros sobre éstos nos llevan a intuir que ninguno alcanzó la suficiente relevancia como para trascender o generar un movimiento. Hasta la irrupción del video que provocó un nuevo quiebre en el terreno de las obras audiovisuales modificando también las perspectivas en torno al cineminuto.

El advenimiento del video

El magnetoscopio es un aparato utilizado para grabar, almacenar y reproducir imágenes móviles y sonidos en cintas magnéticas. Surgió como forma para conservar la señal de video generada por las telecámaras, lo que no era sino otra exigencia de las cadenas televisivas para sustituir el mecanismo de almacenamiento de información a través de la filmación fotoquímica convencional. A esta necesidad se le sumaron también las del copiado y la difusión en diferido del material previamente grabado.

“El funcionamiento básico del código televisivo debería corresponder, por lo menos en su generalidad, al funcionamiento del código del cine” (Machado, 2000: 301). Sin embargo, la irrupción de la tecnología videográfica supuso una alteración del modelo precedente e introdujo innumerables cambios en relación a la técnica y la estética. El primero, y más evidente, es el que concierne a la naturaleza misma de la imagen, pues la imagen electrónica nace, no por un proceso químico (como en el cine), sino a partir del barrido de un haz electrónico sobre la superficie de una pantalla. También se destaca el hecho de que esta tecnología permite el control inmediato de los resultados, simultáneo a la filmación, y posibilita el borrado y la nueva utilización de la cinta soporte. Y, por si fuera poco, las posibilidades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables (Zunzunegui, 1989).

En 1965 las empresas de electrónica Sony y Philips lanzaron al mercado los primeros magnetoscopios portátiles a precio de tecnología de consumo, y provocaron que los métodos de producción y conservación de la imagen dejaran de ser patrimonio exclusivo de la televisión. Los equipos se volvieron cada vez más pequeños, fáciles de transportar y manejar y ofrecieron mayores prestaciones y calidades. A partir de ese momento se produjo un punto de inflexión, pues el video pasó a ser utilizado por artistas y grupos situados al margen de las cadenas de televisión, para la producción de sus propias imágenes, relatos y mensajes. Dicho avance técnico, surgido en una década de grandes transformaciones sociopolíticas y en un momento de declive histórico del cine como forma de espectáculo público en grandes salas, propició el nacimiento de nuevas formas estéticas y comunicacionales. El 4 de octubre de 1965 el artista coreano Nam June Paik, quien recientemente había adquirido uno de aquellos magnetoscopios portátiles (*o portapack*), grabó desde el interior de un taxi la visita del papa Pablo VI a la Catedral de San Patricio de New York. Esa misma noche proyectó la cinta en el café Go-Go ubicado en el barrio Greenwich Village de dicha ciudad. Al igual que la mítica sesión en el sótano del Grand Café de París, ésta es considerada como un acta de nacimiento, la del videoarte, o video de creación como se lo llamó en un comienzo (Pérez Ornia, 1991).

El video, como sistema de registro de imagen y sonido, en su vertiente operativa no aportaba nada que el cine y/o la televisión no hubieran conquistado tiempo antes. Frente a dicha circunstancia, fue tomado como plataforma de experimentación: la instantaneidad e inmediatez, la base electrónica, la simultaneidad entre producción y reproducción, la facilidad de uso y manipulación, la asequibilidad y economicidad fueron los pilares que sustentaron el acercamiento a nuevas formas y permitieron una renovación frente al proceso creativo (Pérez Jiménez, 1999). El video se convirtió en el vehículo que la cultura *underground* utilizó para la creación y difusión de nuevos mensajes —no limitados a experiencias fuertemente centralizadas y/o uniformizadas— y se transformó en un medio alternativo de información, cuya reproducibilidad ilimitada democratizó y ensanchó la base productora de imágenes. El uso alternativo de la televisión convencional, la vinculación explícita con las vanguardias artísticas, la conformación de un territorio multidisciplinar para la práctica artística y el mecenazgo de grandes fundaciones culturales y museos fueron algunos de los principios fundantes del movimiento.

Paradójicamente, y a pesar de encontrarse en la periferia, el video arte sirvió para el descubrimiento, ensayo y puesta a punto de técnicas, procedimientos y sistemas que más tarde fueron recuperados por las más banales programaciones televisivas (aunque la mayoría de las veces a partir de una significativa operación de reducción). En relación a dicho traspaso, la aproximación realizada por Robert Wilson alcanza valores de paradigma no sólo en relación al videoarte, sino también en torno a la historia y desarrollo de nuestro objeto de estudio. Debieron transcurrir

casi ochenta años y presentarse determinadas condiciones, como las aportadas por la tecnología del video y la estética de las vanguardias, para que surgiera algún artista que adhiriese conscientemente al formato del cineminuto.

Robert Wilson, nacido en 1941 en Texas, EE.UU., es una importante figura de la vanguardia internacional del teatro. Su obra, definida como teatro de imágenes, se ha caracterizado por la preocupación por el espectáculo, la temporalidad, la comunicación no verbal, el collage visual, la escenografía arquitectónica, etc. Con *Video 50* logró una exitosa transposición de dichas estrategias al mundo del video. Producto de un taller de televisión experimental realizado en 1978 y patrocinado por el canal estatal de Alemania, *Video 50* es una colección de casi un centenar de episodios breves (de treinta segundos de duración aproximada) visualmente dramáticos y frecuentemente humorísticos. Apoyándose en su fugacidad, precisión y velocidad, Wilson utilizó el formato del spot publicitario televisivo para el ensayo y puesta en práctica de sus ideas signadas por la teatralidad, las imágenes simbólicas, la yuxtaposición surrealista y la repetición de motivos visuales: un hombre balanceándose por encima de una cascada, una silla flotante, un guiño de ojo, un loro en el horizonte de Nueva York son acompañados por una banda sonora que encauza el movimiento visual en el lugar de la lengua hablada. La diversidad, creatividad y complejidad de dichas imágenes se mezclan de manera indefinida, planteando un cambio refrescante de ritmo anárquico.

Cada uno de los episodios que componen la colección de *Video 50* estaba destinado a ser emitido cualquier cantidad de veces y en cualquier orden, para servir como entrada o salida de otros segmentos o bloques, como programa de relleno para la televisión, tal como se los utilizó en algunos países de Europa. En cambio, en EE.UU., el trabajo fue empaquetado, conformándose con él una secuencia de casi una hora de duración, lo que lo convirtió en un exponente más del videoarte, destinado a proyecciones en museos y salas de arte. Pero en su momento el artista no pudo ver cumplida su ambición más excéntrica: la reproducción de su obra en la parte trasera de los asientos de los aviones o en los relojes pulsera de las personas. Sin lugar a dudas Bob Wilson estaba adelantado a su tiempo. Hoy, los segmentos de su *Video 50* se encuentran disponibles en YouTube y pueden visualizarse desde cualquier plataforma: computadoras, teléfonos, dispositivos móviles, etc., tal como él lo soñó.

Durante la década siguiente, y a partir de la instauración del video como principal soporte para el registro de imágenes móviles, el cineminuto comenzó a forjarse como entidad autónoma.

El Festival do Minuto y el fenómeno de Internet

Señala el dicho popular que las cosas no existen hasta que son nombradas. Debieron pasar casi cien años, desde la aparición del cine y del primer cineminuto de la historia, para que el formato se institucionalizara como tal. Iniciada la década de los '90, el cineasta brasileiro Marcelo Masagao comenzó a experimentar de forma consciente con la duración de los relatos audiovisuales. Su cortometraje *1 minuto en la vida de André y Liza (1 minuto na vida de André e Liza)* es un claro ejemplo de ello, y se erigió como la piedra fundacional del *Festival do Minuto*, primer certamen dedicado exclusivamente a proyectar y difundir obras de una duración de sesenta segundos o menos. Dicho festival, creado por el artista en 1991, es considerado hoy como el mayor evento dedicado al video en toda Latinoamérica y, además, como el punto de partida de las carreras de varios de los mejores directores del cine brasileiro contemporáneo tales como Fernando Meirelles, Beto Brant o Tata Amaral que han participado de él con sus respectivos cineminutos. Este encuentro sirvió de inspiración a muchos otros realizadores audiovisuales y animó el surgimiento de nuevos festivales que, imitándolo o tomando como punto de referencia los sesenta segundos, comenzaron a conocerse alrededor del mundo.

Un año después, y siguiendo el camino marcado en Brasil, nació en la ciudad italiana de Prato Videominuto, un evento organizado por el Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci, la emisora de radio Contraradio y la asociación cultural GRAV, en colaboración con el gobierno local. El objetivo del evento consistía en investigar el formato breve y sus posibilidades estilísticas y de contenido. Inmediatamente se convirtió en uno de los programas relacionados al mundo au-

diovisual más importantes y exitosos en términos de audiencia en el país: a lo largo de sus veinte años de existencia han asistido a él más de veinticinco mil espectadores y se han presentado obras de más de dos mil autores de veinte países diferentes.

Pero, sin lugar a dudas, es lo ocurrido en los Países Bajos lo que puede considerarse como un hito fundamental en la historia de este formato. El 1 de octubre de 1999 comenzó a emitirse en la televisión por cable de Ámsterdam, a la medianoche, un programa mensual que presentaba videos de un minuto de duración. La idea fue lanzada por el postgrado en arte del Instituto Sandberg con el objetivo de transformarse en otra forma más que la institución ofrecía a sus estudiantes para ganar experiencia de forma rápida, probando ideas y dando a conocer su trabajo de inmediato. La iniciativa fue bastante modesta pues era poco probable, debido al contexto de emisión, que el programa atrajera la atención del público popular. Pero el cineminuto demostró ser un buen formato para los artistas e inmediatamente también para el resto de las personas, a quienes permitía probar ideas, experimentar con la forma o desafiar al espectador. Además resultó ser un concepto vendible a nivel mundial. La idea de hacer un video de un minuto de duración es fácil de explicar en cualquier lugar y precisamente eso fue lo que hizo The One Minutes Foundation (organización nacida en el seno del Instituto Sandberg). Jos Houweling, creador y director de ésta, desarrolló el concepto de *workshops* o talleres de cinco a diez días de trabajo intensivo y dinámico en el que todos los miembros pueden participar de la experiencia de aprendizaje y realizar un videominuto. Cada año, entre quince y treinta talleres se llevan a cabo en todo el mundo y los resultados de éstos se incluyen en el concurso anual de la fundación. El impacto fue tan grande que al programa de televisión y los talleres les siguieron el festival competitivo, la edición de DVD compilatorios, distintas conferencias y una página web (que recoge más de diez mil trabajos provenientes de cien países diferentes); además de una iniciativa de colaboración con UNICEF a partir de la cual surgió The One Minute Junior, cuyo objetivo es desarrollar clases y promover el formato entre los niños de todo el mundo. Pero eso no fue todo. En 2008, en el marco de los Juegos Olímpicos, The One Minutes Foundation celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Beijing una gran muestra titulada The World One Minutes Exhibition, exposición donde se proyectaron más de mil piezas provenientes de noventa países diferentes y que se constituyó como la más grande e importante a nivel mundial. De a poco el formato se fue asentando, dándose a conocer y ocupando espacios de importancia.

El impacto de la revolución tecnológica del nuevo milenio fue decisivo en el desarrollo posterior. En el transcurso de los últimos años nuestras vidas cambiaron rotundamente: nos hemos acostumbrado a poder ser localizados en todas partes todo el tiempo, a la multitarea, a la interactividad y a la exposición pública constante: todo el mundo puede ser visto por todos. Este fenómeno fue posibilitado, básicamente, por dos factores decisivos: acceso Internet y acceso a la tecnología. El advenimiento de mejores conexiones (de fácil acceso, mayor ancho de banda y menor costo) y de la denominada web 2.0 permitió la masificación de Internet, que se convirtió de ese modo en el medio de comunicación más importante e influyente del siglo XXI. Por otra parte, la proliferación de aparatos tecnológicos de bajo costo y fáciles de utilizar, tales como teléfonos móviles, ordenadores portátiles y minicámaras fotográficas y videográficas tuvo un importante papel, al esbozar una democratización relativa de los recursos técnicos. Los medios audiovisuales no escaparon a esta tendencia y las nuevas formas de comunicación comenzaron a hacer lo mismo: transmitir y difundir mensajes de una manera rápida, ágil, sencilla y accesible a todos. El surgimiento de sitios o portales web dedicados meramente a difundir o distribuir cortometrajes (tales como YouTube o Vimeo) fue inmediato. A ello se sumó la proliferación de nuevos concursos, festivales y muestras de videominutos desarrollados exclusivamente en la red. En sintonía con esta tendencia, desde 2007, el Festival do Minuto comenzó a llevarse a cabo exclusivamente por Internet. Este cambio fue altamente significativo: al momento en que comenzaron a aceptarse solicitudes de participación por este medio, las inscripciones se elevaron a más de cinco mil por año, provocando un cambio en la estructura del festival. La competencia dejó de ser anual y se transformó en permanente lo que permitió cimentar una de las colecciones más grandes de videominutos del mundo. Este mecanismo se expandió, al punto en que es muy difícil encontrar en la actualidad un concurso de cineminuto que no involucre en alguno de sus pasos (inscripción, exhibición o competencia) a la red de redes.

En consecuencia surgieron nuevos exponentes: el One Minute Film and Video Festival Aarau, en el año 2003 en Suiza; el 59 Seconds Video Festival, en 2005, en el seno del barrio neoyorkino de Tribeca; el Iberminuto, en 2005, en España (destinado principalmente a realizadores hispanos y latinoamericanos); el Filminute, de 2006, en Canadá (considerado en su clase como uno de los festivales más prestigiosos y conocidos del mundo) y el M60: the Montreal 60 Second Film Festival, en 2008, en la ciudad homónima, entre otros. Los festivales de cine y video tradicionales (ya sean de largometrajes o cortometrajes, de ficción o documental) no se quedaron atrás y también sumaron muestras o categorías destinadas al formato de sesenta segundos de duración: los argentinos Tandil Cortos y Fesaalp incorporaron en 2010 el cineminuto en una sección competitiva y el Fenavid boliviano lo hizo a partir de 2011. También han surgido certámenes temáticos, como el 1 minute to save the world (concurso inglés cuya temática está destinada a la protección del medio ambiente), y han proliferado sitios web como One World/One Minute, dedicados exclusivamente a recolectar y difundir cineminutos.

Nuestra ciudad no ha permanecido ajena al encanto del cineminuto. El Grupo Cineminuto y la Universidad Nacional de Córdoba lanzaron en 2014 el Festival Internacional de Cineminutos de Córdoba, primer y único evento del país destinado a difundir y promover exclusivamente el formato. Estos hechos sirven de ejemplo para demostrar el amplio alcance que está logrando: el cineminuto ha llegado a rincones inimaginables del planeta y la tendencia se hace cada vez más notable, ya sea por lo atractivo de la premisa (historias de sesenta segundos de duración), la originalidad de sus relatos y recursos estéticos o la facilidad de acceso a éstos.

Conclusiones

El cineminuto ha nacido y crecido a la par del cine. Pero, tal como nos señala su cronología, el formato propone un uso particular de las distintas formas del lenguaje audiovisual, evidenciando un entramado narrativo, técnico y estético propio, al tiempo que Internet se propone como la alternativa más acorde para su distribución y exhibición. Teniendo en cuenta cierto vacío bibliográfico sobre el tema, las primeras ideas y conceptos surgidos a partir de su reconstrucción histórica resultan de gran importancia para futuras teorizaciones, aun cuando éstos han de redefinirse en un futuro cercano debido a la propia naturaleza evolutiva del formato y del medio de comunicación en el que se encuentra inmerso.

Bibliografía

CANET CENTELLAS, F. & LLORET ROMERO, N. (2008), "Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual"; en *Hipertext.net*, Nº 6.

COOPER, P., DANCYGER, K. (1994), *El guion de cortometraje*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.

COUSELO, J.M. (1992), *Historia del Cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

GAUDREAU, A. (1995), "Sobre algunas figuras de montaje en la producción Lumière", en *Archivos de la Filmoteca*, Nº 19.

GUBERN, R. (1971), *Historia del Cine*, Editorial Lumen, Barcelona.

ICKOWICZ, L. I. (2008), *En tiempos breves: apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, 1ª edición, Paidós, Buenos Aires.

IRVING, D. K., REA, P. W. (1998), *Producción y Dirección de Cortometrajes y Vídeos*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.

MACHADO, A. (2000), *El paisaje mediático, Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, UBA/Libros del Roja, Buenos Aires.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (1999), *Nuevos medios en la imagen*, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

PÉREZ ORNIA, J.R. (1991), *El arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, 1ª edición, RTVE/Serbal, España.

TREJO DELARBRE, R. (2002), "Internet, la gran conversación", *Revista Iberoamericana*, Nº 6, Iberoamericana Editorial, Madrid.

ZUNZUNEGUI, S. (1989), *Pensar la imagen*, 1ª edición, Editorial Cátedra, Madrid.

Filmografía

1 minuto en la vida de André y Liza (1 minuto na vida de André e Liza) (1991), Marcelo Masagao.

El regador regado (L'arroseur arrosé) (1895), Auguste y Louis Lumière.

El regimiento (Le régiment) (1895), Auguste y Louis Lumière.

La bandera argentina (1897), Eugenio Py.

La demolición de un muro (La démolition d'un mur) (1895), Auguste y Louis Lumière.

La llegada del tren a la estación de Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat) (1895), Auguste y Louis Lumière.

La salida de la fábrica Lumière, en Lyon (Sortie des usines Lumière, à Lyon) (1895), Auguste y Louis Lumière.

Video 50 (1978), Robert Wilson.

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Es Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como realizador audiovisual en el campo del cine y la televisión, como profesor adscrito de las cátedras de Montaje, Curso de Nivelación y Realización Televisiva del Depto. de Cine y Tv de esa universidad y como profesor titular de la cátedra Montaje 2 de la escuela *La Metro*. Es también director y coordinador general del Festival Internacional de Cineminuto de Córdoba.

Contacto: carlostrioni@hotmail.com