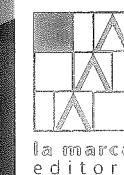


Cultura
SNACK

CULTURA SNACK

200
páginas

Carlos A. Scolari



BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

— LIBRO-OJO — (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

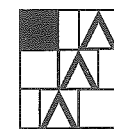
Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Cultura SNACK

Lo bueno, si breve...

Carlos A. Scolari



la marca
editora

Título *Cultura snack*
Autor Carlos A. Scolari

Colección Biblioteca de la mirada
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial Luciano Pérez Souza
Corrección Mónica Campos
Maquetación Luciano Pérez Souza
Tapa Luciano Tirabassi U.

Editorial **la marca editora**
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel (54-11) 4 552-3834
E-mail info@lamarcaeditora.com
W³ www.lamarcaeditora.com

Impreso en / *Printed in* Argentina
Imprenta Buenos Aires Print
Taller Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires

ISBN 978-950-889-324-6
Fecha de impresión Septiembre de 2020
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Scolari, Carlos A.

Cultura snack / Carlos A. Scolari. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
la marca editora, 2020.

200 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

ISBN 978-950-889-324-6

1. Estudios Culturales. 2. Acceso a la Cultura. I. Título.

CDD 306

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

*A José Luis Fernandez,
cultor del texto breve y
semiofilósofo de la cultura slow.*

Índice

Miniprólogo	13
1. Breve introducción a la micrología	21
2. Micromediología	43
3. <i>Nanonews</i>	57
4. Feroces y caprichosas criaturas	69
5. <i>Tweets and shouts</i>	89
6. <i>Postspot</i>	109
7. Menudencias	131
8. Cultura snack en diez píldoras	157
Epílogo. <i>Universo snack</i>	179
Bibliografía	185

Lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida.

Zigmunt Bauman

También podría decirse así: los bárbaros trabajan con esquiras del pasado transformadas en sistemas de paso.

Alessandro Baricco

Todos somos aficionados. La vida es tan corta que no da para más.

Charles Chaplin

Miniprólogo

Como cualquier otro texto, este también es el resultado de un trabajo intertextual. El lector no tardará en verificarlo: el autor ha saqueado textos a diestra y siniestra. Descubrió que es relativamente sencillo tomar prestados textos breves. Entran sin mayores problemas en la cartera de la dama o el bolsillo del caballero. En cambio, los textos largos... ¿Probó alguna vez el lector a robar las obras completas de Kant?

Al final del volumen el lector encontrará una lista alfabética con los nombres de todos los afectados, a quienes, desde ya, se agradece su involuntaria colaboración.



Este es un libro de regulares dimensiones dedicado a los formatos breves de la comunicación mediática. El autor lo escribió en pocos meses, pero debe confesar que hacía mucho tiempo que venía pensándolo, trabajándolo en su cabeza, definiendo su estructura, escribiendo y reescribiendo algunas de sus frases. Y, sobre todo, eliminando la materia textual sobrante.



Para los bárbaros, la calidad de un libro reside en la cantidad de energía que ese libro es capaz de recibir desde las otras narraciones y de verter después en otras narraciones. Si por un libro pasan cantidades de mundo, ese es un libro que hay que leer [...]. Quiero decirlo sin medias tintas: ningún libro puede llegar a ser algo como lo descrito si no adopta la lengua del mundo (que), hoy en día, sin duda alguna se gesta en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la música ligera, tal vez en el periodismo.

Alessandro Baricco, *Los bárbaros*

La civilización no suprime la barbarie, la perfecciona.

Voltaire

Si el lector leyera este libro de manera civilizada, un capítulo detrás del otro, o sea, con una lectura secuencial, entonces se podría imaginar un recorrido: el que va del proyectil de Séneca a las esquiras de Baricco. El autor, por el contrario, lo invita a que lea de manera no lineal, abriendo sus páginas aquí y allá, saltando de una trinchera textual a otra, esquivando los proyectiles y evitando las esquiras. El autor le propone al lector otro contrato: que lea este libro a lo Baricco, o sea, a lo bárbaro.

El autor se divirtió mucho escribiendo este libro. Espera que los lectores digan lo mismo al leerlo. Sin embargo, al autor le cuesta pensar en un lector riendo a grandes carcajadas. Más bien risitas cortas, como las que está imaginando ahora mismo mientras lo escribe.

El autor espera que lo pasen bárbaro.

El secreto de aburrir a la gente consiste en decirlo todo.

Voltaire

Si decir todo lleva al aburrimiento, decir poco conlleva la decisión de qué decir y qué ignorar. Cuando el tirador tiene pocas balas en la recámara, debe elegir muy bien cómo usarlas, dónde apuntar y cuándo apretar el gatillo.

Scheid, vecino de Dunkerque, disparó por tres veces contra su mujer. Como siempre fallaba, apuntó a su suegra: el tiro acertó.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

La buena brevedad no tiene que ver con la pereza, y siempre tengo presente la frase que Marx dirigió a Engels, "perdóname por escribirte una carta tan larga, pero es que no he tenido tiempo de hacerla más breve". La brevedad puede ser en algunos casos síntoma de pereza o falta de elaboración, pero la brevedad que me interesa es la que busca la síntesis, que siempre está al final de las correcciones y el trabajo de pulido. La brevedad, en fin, como punto de llegada y no de partida.

Andrés Neuman, *La brevedad que me interesa es la que busca la síntesis*

Este libro podría comenzar hablando de los marginalia, notas, glosas y comentarios en las orillas de los libros manuscritos. O de los escritos breves popularizados bajo el nombre de haiku por el joven poeta japonés Bashô en el siglo XVII. O del discurso de doscientas setenta y dos palabras de Abraham Lincoln en Gettysburg el jueves diecinueve de noviembre de 1863.

Se podría argumentar que el palillo de toda la vida es uno de los objetos manufacturados más simples. Consiste en una única parte, realizada con un mismo material, con un objetivo también único del cual proviene su nombre (monda-dientes). Es una de las cosas más convenientes que existen. Se puede usar directamente al extraerlo de su caja. No necesita instrucciones, no hay que ensamblar partes, no necesita ser puesto en marcha ni espera que se le haga mantenimiento. Y cuando ya cumplió su propósito, se lo desecha [...].

Si bien se trata de un artefacto desatendido, pequeño, insignificante y sin importancia, la historia del palillo esconde un gran

potencial para revelar conexiones a menudo escondidas o frecuentemente pasadas por alto de las relaciones entre la gente y las cosas del mundo.

Henry Petroski, *The Toothpick: Technology and Culture*



Los contenidos breves de la cultura snack, a menudo despreciados y ninguneados como el palillo de Petroski, también ponen en evidencia las relaciones entre la gente y las cosas del mundo. Un mensaje en WhatsApp, una microficción, un videoclip o un *spoiler* pueden revelar conexiones ocultas y decir mucho de fenómenos muy grandes.

El alateo de un tuit en la red puede provocar un tornado en el Nasdaq.



Microguiones, microestructuras, microcontenidos. La duración de los intercambios simbólicos se reduce. La duración de los contenidos disminuye. El ocio se consume en pequeñas píldoras de fruición, brevedades que pueden disfrutarse en los microespacios que dejan las actividades laborales o en los fragmentos de dedicación ociosa que el usuario se adjudica durante los desplazamientos o en su tiempo libre en el lugar. Todos los contenidos tienden a ser microcontenidos, unidades semánticas que pueden eslabonarse o no y que permiten 'emocionarse' en un tiempo escaso, un tiempo intersticial.

Roberto Igarza, *Burbujas de ocio*



Este libro es transmedia, ya que aborda microcontenidos producidos y distribuidos en todo tipo de medios o plataformas de comunicación, ya sea de carácter comercial como amateur. También es transgénero: no cae en la trampa de focalizarse exclusivamente en la ficción o la no ficción. Este libro es democrático. Defiende el principio de que todas las miniespecies textuales merecen un lugar bajo el microscopio del investigador. Para que no queden dudas: en este volumen un tuit de @realDonaldTrump vale lo mismo que un aforismo de Voltaire, y el reptil gigante de Monterroso en el capítulo cuatro convive con el recap de la trilogía Jurassic Park que se proyecta en el capítulo seis.



El estudio de la minificación literaria, la minificación sonora, la minificación dramática, la minificación museográfica y otras formas de minificación extraliteraria permite establecer un diálogo interdisciplinario entre este terreno de los estudios literarios y otros terrenos de las humanidades, como el análisis cinematográfico, el análisis mediático y el análisis sonoro.

Lauro Zavala, "Los créditos cinematográficos como minificación"



Mutatis mutandis, el estudio de toda forma microtextual permite establecer un diálogo interdisciplinario no solo con las humanidades o las ciencias sociales, sino también con otros campos aparentemente distanciados como la biología o la física. Si los fractales son objetos geométricos cuya estructura básica se repite a diferentes escalas, ¿por qué no imaginar que el estudio de las microespecies textuales es de relevancia para comprender las dinámicas de los sistemas macroculturales? Ese espíritu interdisciplinario que defiende Lauro Zavala es el que se quiere reivindicar en las páginas que siguen.



Cualquier estudio dedicado a las miniaturas o los objetos en pequeño formato, incluidos los microformatos mediáticos que conforman la cultura snack, estará sometido a las rigurosas leyes del coleccionismo: no se puede tener todo. La *Wunderkammer* de los formatos breves se extiende a lo largo de una serie inacabable de habitaciones. Postales. Epigramas. Aforismos. Microficciones. *Breaking news*. Videoclips. sms. Tuits. Posteos. *Spoilers*. Tráileres. Mobisodios. *WhatsApps*. *Sneak-peeks*. Webisodios. Por más que el autor se haya esmerado, siempre faltará alguna pieza para completar el álbum de las miniaturas mediáticas.

En pocas palabras: cualquier libro sobre los microformatos mediáticos quedará corto. Pero eso no es motivo suficiente para no intentarlo.

Al contrario.



En los próximos capítulos se abordarán los principales formatos textuales mediáticos breves. El capítulo uno podrá ser leído como una

entrada general a la micrología, o sea, la disciplina que estudia lo pequeño. Este capítulo se presenta como un primer mapa a vuelo de pájaro de los microobjetos culturales y artísticos creados en los últimos dos mil quinientos años y más allá. A continuación, el capítulo dos abrirá de par en par las puertas a la micrología mediática y al concepto mismo de cultura snack. A partir de ahí, el volumen no abandonará más la descripción de las especies microtextuales que habitan la mediasfera. Después de repasar rápidamente en el capítulo tres los minitextos periodísticos y las *nanonews*, en el capítulo cuatro se abordará un tema inabarcable: la microficción. Si bien el objetivo de este libro es mapear los nuevos formatos mediáticos breves, especialmente aquellos que circulan por las redes digitales, el autor reconoce que no puede hacerse el tonto y mirar hacia un costado. Tampoco puede echarse a dormir la siesta: cuando despierte, las microficciones seguirán estando ahí. El capítulo cuatro, entonces, es un homenaje a ellas, las microficciones, esas feroces y caprichosas criaturas.

Dos procesos llevaron a la explosión de los formatos breves en la nueva ecología mediática: la emergencia de la World Wide Web y la difusión capilar de los dispositivos móviles de comunicación. El capítulo cinco estará dedicado a las nuevas formas de escritura que emergen en la esquina donde las redes digitales se cruzan con las micropantallas interactivas (o, dicho en otras palabras, el capítulo cinco cubrirá el pasaje del *blogging* al *microblogging*). El capítulo seis, por su parte, pasará revista a los microtextos audiovisuales. Si hay un formato breve que marcó a fuego la cultura contemporánea y del cual no se puede escapar, ese es el videoclip. Las vitrinas del capítulo seis expondrán una selección de microformatos audiovisuales recogidos en diversas exploraciones por los ecosistemas de la comunicación. No solo videoclips; tráileres, recaps, sincros, mobisodios y otras especies textuales breves también serán parte de este recorrido.

Muchos formatos breves merecen un acto de justicia. Microcómic, tapas, obras de microteatro, miniinfografías. *Chi più ne ha più ne metta*. Prácticas culturales breves, bastardas, indignas de ser consideradas producciones textuales relevantes para la mirada académica, pero que, en este libro, tendrán siempre las pagipuertas abiertas. Para que quede claro: en el capítulo siete se apuntará el objetivo del microscopio sobre las menudencias textuales.

Pero el libro no se acaba ahí. En el capítulo ocho el lector podrá degustar una síntesis de la cultura snack en una pequeña confección de diez unidades. La cultura snack en grageas.

Y, para terminar, una reflexión final sobre la nueva ecología textual y el universo de la cultura snack.



Este libro fue escrito antes de la pandemia, finiquitado durante la cuarentena y publicado en la pseudoprimavera austral del 2020, el año de la peste. Parece mentira que un ser tan microscópico haya generado tanto caos, muerte e incertidumbre. La cultura snack también les pertenece a ellos, a los virus que circulan de manera impune y sin limitaciones por un mundo globalizado. A su manera, la pandemia vino a cerrar un círculo: si durante medio siglo utilizamos la metáfora biológica del virus para explicar la circulación acelerada de fragmentos textuales, ahora desempolvamos metáforas muy humanas —como la de la guerra— para “combatir” al coronavirus, ese meme biológico que ha transformado la vida del *Homo sapiens* sobre la tierra. “Los virus son los memes”, escribe Jorge Carrión en *Lo Viral*, un pequeño volumen publicado en medio de la pandemia, aunque también podría haber sido un tuit.



Por amor a la brevedad, me resulta imposible incluir los nombres y apellidos de todas las personas con las cuales hablé, discutí o comenté las páginas que siguen. Dos amigos leyeron el manuscrito: Israel Márquez y Jorge Carrión. Ambos me dieron consejos, pistas e ideas que contribuyeron a hacer menos pesada la tarea que ahora le toca al lector. A ellos se suma Guido Indij, un editor-cómplice que creyó en el proyecto desde el primer bocado, y Luciano Páez, quien puso a punto los bocadillos.

¡Buen provecho!

Vic/Barcelona, 24 de agosto de 2020

1. Breve introducción a la micrología

En *El libro de arena* Jorge Luis Borges incluyó “El espejo y la máscara”, un cuento que retomaba una tradición de reyes, poetas, libros, laberintos, bibliotecas y paradojas de la cual él mismo había sido precursor tres décadas antes. El relato cuenta que el Alto Rey, después de la batalla de Clontarf, le encargó al Poeta un glorioso canto a su victoria. Tenía un año para terminarlo. Pasados los doce meses, el Poeta regresó y recitó un exquisito poema que respetaba a la perfección las reglas del género. El Rey le agradeció, le regaló un espejo de plata y le encargó un nuevo poema.

Después de un año, el Poeta volvió con una obra maravillosa que rompía con todas las convenciones. El Rey lo alabó, le regaló una máscara de oro y le encargó una nueva versión.

Como ya había descubierto Vladimir Propp al estudiar los cuentos folclóricos rusos, la tercera prueba es la vencida. El poeta regresó al cabo de doce meses y recitó al oído del Rey el nuevo poema. El nuevo canto a la gloriosa victoria era como un buen tuit, tenía solo una línea de extensión y era la poesía total. Un tuit puede mover montañas y conciencias. El Rey abandonó el palacio para recorrer su reino convertido en mendigo, no sin antes dejar al Poeta una daga para que se suicidara.

Del breve poema total, ni noticias, nunca nadie lo volvió a oír, aunque algunos especulan que está abandonado en un servidor en la nube, esperando que un internauta inquieto lo baje a golpe de clics.



micrología. Del griego *micro* (pequeño) y *logos* (palabra, estudio, tratado), más el sufijo *-ia* (acción, cualidad). Estudio de las cosas muy pequeñas, que no pueden verse a simple vista.



En la antigüedad las miniaturas tenían un carácter puramente alegórico. Minipaisajes orientales, templetes para el descanso eterno o las artísticas producciones que integraban botánica y mineralogía en un mismo objeto funcionaban como metáforas. Como explica Federico Silvestre en *Micrologías. O breve historia de las artes mínimas*, en lo pequeño siempre se descubre “cierta relación con algo más grande. Micromundos extrapolables o minialegorías de un Cosmos inextricable, esas obrillas nos informan sobre el secular intento de la voluntad de aprehender lo inefable”.

Los *penjing* o “paisajes en vasija” eran pequeñas obras difundidas en China a partir del siglo VII que reproducían montañas y grutas cubiertas con bonsáis. Según Rolf Alfred Stein —uno de los pocos occidentales que se interesó por estas exquisiteces—, los *penjing* descendían de los incensarios en forma de montaña (*boshanlu*) y las montañas en vasija (*penshan*). Los mejores *penjings* contenían varias especies vegetales y se valoraba mucho la presencia de piedras extrañas. Cuanto más pequeño, mejor era el *penjing*.



En los tiempos antiguos no todos podían aspirar a una pirámide o un panteón monumental para dormir el sueño eterno, así que en Egipto, Roma y Grecia tuvieron gran éxito las urnas funerarias o sarcófagos en forma de casa o templo. Esta tradición de los microtemplos hoy sobrevive en los mausoleos y nichos de los cementerios. En Bizancio los artesanos redujeron aún más las dimensiones de estos ataúdes de piedra hasta convertirlos en una pequeña cajita con forma de templo. Las iglesias medievales competían entre sí para obtener las mejores reliquias —un clavo de la cruz de Jesucristo, un dedo de San Pedro, un fragmento del cuero cabelludo de Santa Águeda, un brazo de Santa Tecla—, pero también se disputaban estas ricas urnas trabajadas en oro. Estos templetes dorados eran colocados dentro de construcciones específicas como los baldaquinos y retablos, los cuales, a su vez, valorizaban a las grandes iglesias y catedrales. Esta lógica —un templo dentro de un templo dentro de un templo— recuerda el infinito juego de las matrioskas rusas. Lo micro y lo macro. El autor sugiere apuntar un concepto: la recursividad de las estructuras fractales.



Los microjardines o *Handsteins* eran un producto típico de la Mitteleuropa, aunque no se descarta que, allá por el siglo XVI, los artesanos y coleccionistas alemanes se inspiraran en los *boshanlus* chinos. Los *Handsteins* podían adoptar la forma de un pequeño crucifijo en medio de una montaña rocosa reconstruida en sus mínimos detalles con pequeñas incrustaciones minerales. Muchos *Handsteins* formaban parte de las colecciones de las *Wunderkammer* o gabinetes de curiosidades, esas barrocas habitaciones atiborradas hasta el techo de *animalia*, *vegetalia* y *mineralia* provenientes de todos los confines del mapamundi. También los *artificialia* hechos por la mano humana formaban parte de las colecciones. El *Handstein* era a la *Wunderkammer* como el templete a la catedral. O sea, otro fenómeno fractal que jugaba a pasar de lo micro a lo macro, de lo macro a lo micro.



Así como existen microcosmos de piedra y metales preciosos que reproducen el dominio de lo natural, también hay microsimulacros que representan

las macroconstrucciones arquitectónicas. Los pueblos precolombinos reprodujeron sus construcciones a través de la cerámica, los relieves en la piedra, las pinturas y... las maquetas. La mayor cantidad de representaciones se han localizado en la costa norte de Perú, en el norte y centro de Ecuador, en los estados mexicanos de Nayarit, Guerrero y Oaxaca, y en el valle del Anáhuac.

Las maquetas, entonces, no son nada nuevo: ya existían en los tiempos antiguos, en la América precolombina y en la Edad Media —de hecho, los relicarios religiosos góticos que reproducían los templos tendían un puente entre el mundo del orfebre y el saber del arquitecto—. Sin embargo, fue en el Renacimiento cuando estos pequeños simulacros se convirtieron en uno de los principales instrumentos de trabajo y presentación de los arquitectos. Cuenta Giorgio Vasari que en el siglo xiv Giotto encargó una copia reducida de su *campanile* para el Duomo de Florencia y, un siglo más tarde, Filippo Brunelleschi hizo lo mismo con la cúpula para el mismo edificio, esa que lo inmortalizaría en los manuales de arquitectura.

Atención a este dato: Filippo Brunelleschi tenía una formación completa basada en el *quadrivium* escolástico: aritmética, geometría, astronomía y música. Sabía pintar, leía a Dante y dominaba las leyes de la perspectiva. Cuando ganó el concurso para la cúpula del Duomo de Florencia en 1418, pertenecía al gremio de los orfebres y ya tenía acumulada una buena experiencia en la construcción de altares de plata. Por la misma época un tal Johannes Gutenberg comenzaba a dar sus primeros pasos en la fundición del oro, el pulido de piedras preciosas y el grabado del metal. Esta información de carácter biográfico sobre Gutenberg no deja de ser sorprendente: algunos todavía piensan que este emprendedor de Maguncia venía del mundo editorial y se dedicaba a copiar libros en el *scriptorium* de *El nombre de la rosa*. Nada más lejano de su realidad: Gutenberg era un orfebre, un microartesano del metal. Estos conocimientos técnicos le resultaron fundamentales a la hora de diseñar, moldear y fundir los primeros tipos móviles de su imprenta.

Después de la construcción del Duomo de Florencia, la otra gran licitación eclesiástica fue el concurso para la basílica de San Pedro de Roma

organizado por Donato Bramante, por entonces *primo architetto* del Papa. Miguel Ángel hizo la gran Calatrava y ganó el concurso gracias a una maqueta de la cúpula en escala 1:15 que dejó boquiabierto a la otra cúpula, la eclesiástica. Todavía hoy los turistas que visitan la Ciudad Eterna escalan la cúpula por un estrecho pasillo interior no apto para claustrofóbicos con el único objetivo de dar una ojeada, sacar todos la misma foto y emprender el descenso en rigurosa fila india.

Las pinturas de la Capilla Sixtina son un modelo reducido, a despecho de sus dimensiones imponentes, puesto que el tema que ilustran es el del fin de los tiempos.

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Durante el siglo xviii el arte de la maqueta pasará de Italia a Inglaterra, siendo el modelo de Christopher Wren de la catedral de Saint Paul el paradigma dominante. También los constructores franceses incursionaron en este microgénero arquitectónico: todavía hoy se conservan las maquetas de las cúpulas del Dôme des Invalides (1715), del Panthéon (1757) y de la Basilique du Sacré Cœur (1890). En el siglo xx todos los arquitectos, desde Le Corbusier hasta Gaudí, jugaron con sus maquetas antes de poner el primer ladrillo. Cada uno se divertía a su manera; por ejemplo, el arquitecto catalán, para liberar las formas y aprovechar al máximo las estructuras de sus arcos, maquataba con cadenas invertidas.

Pero no solo a los arquitectos les encanta jugar con sus maquetas: también el Poder (con mayúscula) tiene una debilidad congénita por estas microconstrucciones. No se pueden separar las maquetas de los poderosos que las encargan ni de los poderes que encarnan.

En 1911 Paul Bigot culmina, después de trece años, una maqueta de setenta metros cuadrados dedicada a la Roma imperial de la época de Constantino. De esta miniatura en escala 1:400 existen dos versiones: una en la Université de Caen Basse-Normandie y otra en el Musée Royaux

d'Art et d'Histoire de Bruselas. Estas maquetas de Bigot no deben confundirse con la de Italo Gismondi en escala 1:250 que se encuentra en el Museo della Civiltà Romana y que fue utilizada en un par de escenas de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

Lo que hacemos en la vida tiene su eco en la eternidad.

Máximo Décimo Meridio, *Gladiator*

A finales de los años treinta, Adolf Hitler y Albert Speer decidieron materializar sus respectivas utopías en forma de una gran maqueta de la Welthauptstadt Germania, la nueva capital de la Alemania victoriosa que emergería después de la guerra. Dicen que Hitler tenía pensado ganar la contienda en 1945, terminar de construir la nueva Berlín y después retirarse con una Expo Universal consagratoria en 1950. Para llevar adelante su plan de pensiones, en 1937 Hitler nombró a Speer Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt y lo puso al frente de su delirio arquitectónico. No hay que dejarse influir por las dimensiones mini de las maquetas: Welthauptstadt Germania estaba pensada a lo grande. La Großer Platz tendría unos 350.000 metros cuadrados –los suficientes para que Leni Riefenstahl diera rienda suelta a sus tróvélins durante los desfiles de los camaradas– y la cúpula del Große Halle alcanzaría los doscientos cincuenta metros de diámetro. Según la Wikipedia estamos hablando de un volumen dieciséis veces superior al de la Basílica de San Pedro. Con sus cien metros de altura, el Arco del Triunfo pensado por la dupla Hitler-Speer no se quedaba atrás; el otro Arco, el de París, entraría holgadamente en la apertura de su hermano mayor teutón.

Dicen que cuando el padre de Albert Speer vio la maqueta de la nueva Berlín le dijo a su hijo: “Todos ustedes se han vuelto completamente locos”.

No, no se habían vuelto locos. Eran nazis jugando con sus Legos.



Quiero que algo de mí perdure después de la muerte.

Anna Frank, *El diario de Anna Frank*

Antes de ser una serie de animación creada por Matt Groening, el padre de *The Simpsons*, Futurama fue una ciudad del futuro presentada en la New York World's Fair de 1939. Porque las maquetas no son solo una cuestión de espacio: también operan en el eje temporal. Si Albert Speer diseñó la Berlín del futuro, Norman Bel Geddes hizo lo mismo con la América de los años sesenta.

La maqueta tenía una superficie de un acre y contenía quinientos mil edificios, millones de árboles y cincuenta mil vehículos, de los cuales unos diez mil circulaban por una *multi speed interstate highway* de catorce vías. "Futurama —escribió Norman Bel Geddes— es un modelo a gran escala que representa casi todos los tipos de terreno de América e ilustra cómo un sistema de autopistas podrá establecerse en todo el país —a través de las montañas, a lo largo de ríos y lagos, en las ciudades y pueblos— sin desviarse jamás y respetando los cuatro principios básicos del diseño de la carretera: seguridad, confort, rapidez y economía".

Sobredosis de modernidad.

Las *Puppenhauser* o casas de muñecas eran otro típico producto Made in Germany que sedujo a las niñas —y no tan niñas— de una clase social emergente que pedía a gritos, como diría Bourdieu, la *distinction*. No cuesta mucho coincidir con Federico Silvestre cuando considera a las *Puppenhauser* la "expresión de una mentalidad de clase y de un espíritu de época: el de la feminidad ociosa, el de la feminidad burguesa [...]. Cuando los *Handsteins* pasaron de moda, los burgueses bávaros tomaron el relevo con sus diminutas cocinitas y sus casitas-armario".

A finales del siglo xvii, las casas de muñecas estaban de moda en toda Europa, y es en ese momento cuando se crearon en Holanda las primeras obras maestras.

Cuando el autor visitó Ámsterdam en 2005, el Rijksmuseum estaba de reformas. Para no defraudar a los turistas, las autoridades habían organizado una miniexposición con los *capolavori* del museo. Dentro de esta selección de obras maestras se destacaba, obviamente, *De Nachtwacht* (La Ronda de Noche) de Rembrandt (1642), el gran cuadro encargado para el Cuartel

General de los Arcabuceros. Pero entre los *capolavori*, recuerda, le llamaron la atención tres miniaturas que encajan perfectamente en este capítulo de introducción a la micrología.

Miniatura número uno. La maqueta del barco William Rex de C. Moesman (1698), de cinco metros de largo, era un pequeño gran monumento al poderío naval de la República de las Provincias Unidas (tal es el nombre de los Países Bajos en el siglo xvii). El alcalde de Ámsterdam lo había expresado con todas las letras: "nuestro mayor poder y prosperidad se deben al *Imperium maris* y al comercio con el extranjero". Todos los componentes de la nave, hasta los más pequeños y frágiles como los aparejos, anclas, cañones, poleas, sogas y velas, fueron reproducidos teniendo en cuenta los más mínimos detalles. Dicen que el mismísimo almirante Cornelius Evertsen supervisó la construcción de la versión mini del William Rex.

Antes de proseguir con las otras dos miniaturas, el autor reflexiona que la misma exposición de los *capolavori* no era otra cosa que una versión abreviada de la colección completa de las obras del Rijksmuseum, una especie de tráiler que mostraba las mejores escenas de una vieja película de celuloide mientras la estaban restaurando.

Miniatura número dos. La casa de muñecas de Petronella Oortman (1685-1705) era tan famosa en su época que algunos visitantes cruzaban media Europa para conocerla. A los amantes de las estadísticas les puede interesar saber que esta *Puppenhaus* estaba construida en escala 1:9 y contenía más de setecientos objetos. Las piezas de porcelana, provenientes de Japón por encargo, se compraban a través de la Compañía de las Indias Orientales. Dicen que al alemán Zacharias von Uffenbach le organizaron una presentación de tres horas de duración, lo que le permitió controlar las bragas de las minimuñecas, hurgar en los miniarmarios y darle una ojeada a los minilibros de la biblioteca. Solo con lo que gastó Petronella en la decoración interior se podría haber comprado una casa real.

Miniatura número tres. La casa de muñecas de Petronella* Dunois (1676). Menos ambiciosa que la de su tocaya, esta *Puppenhaus* tiene detalles que la humanizan: algunos objetos no respetan las proporciones, y las diferentes salas están habitadas por pequeñas muñecas de cera.

Una de las muñecas está pariendo gemelos.

*No, no se trata de un error, las dos mujeres fueron bautizadas con el mismo nombre: Petronella. Así es la burguesía, siempre pendiente de las modas.

La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.

Jorge Luis Borges, *La casa de Asterión*

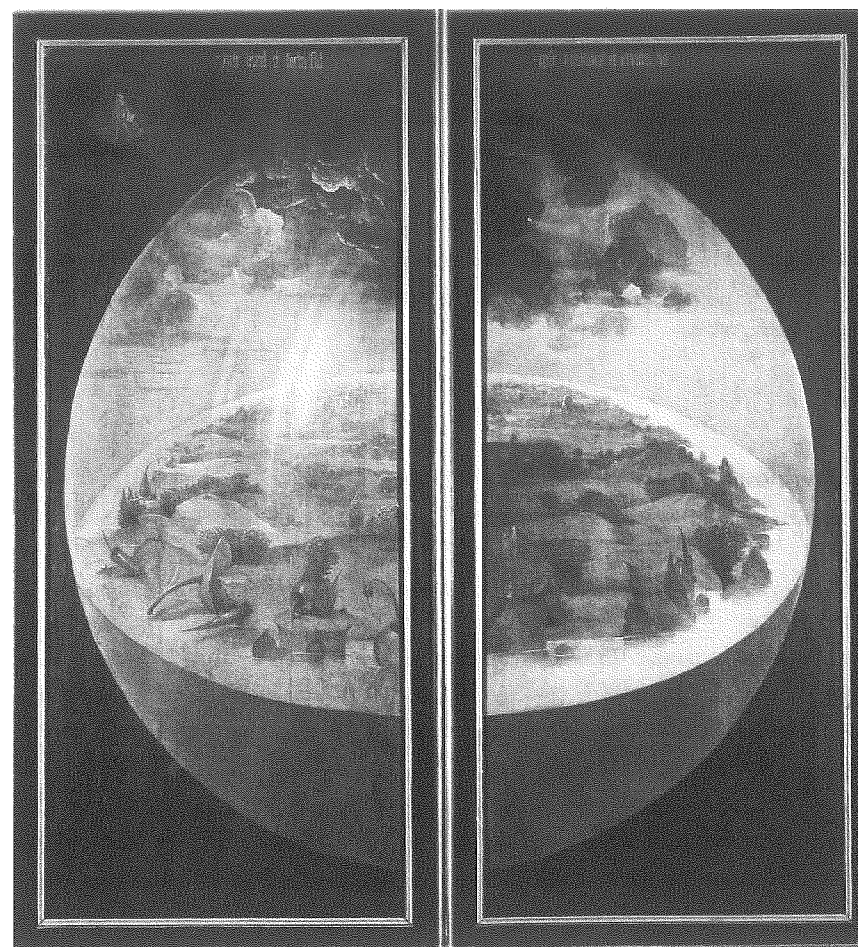
Las *Puppenhauser* servían para poner orden en un mundo caótico. Como cualquier otra forma de coleccionismo, la minuciosa reconstrucción de las minicasas respondía a la pulsión de comprar, clasificar, colocar, arreglar, disponer. Mandar. La pequeña Briony Tallis (*Expiación*, Ian McEwan) descubre que la escritura, además de un placer, es un instrumento de gran ductilidad para organizar el caos: “escribir relatos no solo entrañaba secreto, sino que también le brindaba todos los placeres de miniaturizar. Se podía construir un mundo en cinco páginas, y hasta más placentero que una granja en miniatura”. La versión cinematográfica dirigida por Joe Wright en 2007 se abre precisamente con un plano frontal de la casa de muñecas de Briony que reproduce la mansión de los Tallis (donde está a punto de estallar el caos) y, de fondo, el sonido inconfundible de una máquina de escribir.

Hay algún tipo de conexión en el impulso de coleccionar y la disciplina de escribir un diario. En cierto sentido, un diario es una colección de momentos.

Deyan Sudjic, *B de Bauhaus*

Le gustaban a Walter Benjamin los viejos juguetes, los sellos de correo, las fotos de tarjeta postal y esas imitaciones de la realidad de los paisajes invernales contenidos dentro de un globo de vidrio donde nieva cuando se los sacude.

Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*



Hay dos objetos *kitsch* por excelencia: las reproducciones del Coliseo romano y las bolas de cristal con nieve. El Coliseo puede ser reemplazado por el *David* de Miguel Ángel, una góndola o la Torre Eiffel; las bolas de nieve, por su parte, pueden incluir todo tipo de construcciones o personajes en su interior. El sueño de encerrar un universo dentro de una esfera no es precisamente reciente, atraviesa la Antigüedad clásica y lo reencontramos en *El Jardín de las Delicias* de Hieronymus Bosch: si el guardia de El Prado dejara al visitante plegar el famoso tríptico, se encontraría con un globo terráqueo de cristal que encierra al mundo. Para algunos representa la creación, para otros la Tierra tras el Diluvio Universal.



Si los pequeños barcos embotellados estuvieron de moda en el siglo XVIII, las esferas de cristal irrumpieron en la Exposición Universal de París en 1878. La primera bola propuso a un hombrecito con paraguas. El *kitsch* de cristal por excelencia, con la Torre Eiffel en su interior, fue el *hit* de ventas durante la Expo de 1889 y dejó embobada a una larga lista de intelectuales y coleccionistas, entre ellos el siempre curioso Walter Benjamin.



Las bolas de nieve son polisémicas y pueden tener múltiples usos narrativos. En *Citizen Kane* (Welles, 1941), a diferencia del tríptico de Bosch, la bola de nieve no está vinculada a un acto de creación o renacimiento, sino a la muerte del protagonista. La escena de la bola que cae de la mano de Orson Welles/Kane para hacerse añicos contra el piso fue homenajeada por *The Simpsons* en el episodio "Mr. Plow" de la cuarta temporada (1992), confirmando una vez más que la serie de animación de Matt Groening es una bola de nieve amarilla que encierra toda la cultura del *fin de siècle*.



El director cinematográfico necesita de las maquetas tanto como el arquitecto, de la misma manera que el militar recurre a los juegos de simulación sobre la arena para poner a prueba sus tácticas en el campo de

batalla. Incluso en plena hegemonía digital, las maquetas siguen siendo funcionales a los directores: ahí están los ejemplos de *Titanic* (Cameron, 1997) y *The Lord of the Rings* (Jackson, 2001-2003) para certificarlo.

No se sabe mucho de estas maquetas: la mayoría se ha perdido y solo sobreviven sus efímeras imágenes proyectadas en alguna pantalla. Nada real queda del circo de *Ben Hur* (1925) o del castillo de *Frankenstein* (1931). Pero para encontrar a la madre de todas las maquetas cinematográficas, una vez más, debemos mirar a Berlín. O mejor, debemos mirar a la *Metrópolis* de Fritz Lang (1927). Intercalando maquetas, espejos, cristales semitransparentes y sofisticados sistemas de encuadre e iluminación, el director alemán –apoyado por técnicos como Eugen Schüfftan, que ya había participado en otro clásico, el *Napoléon* de Abel Gance (1927)– Lang consiguió recrear la más fascinante e insuperable visión de la ciudad futura.



So close - the infinitesimal and the infinite.

Scott Carey, *The Incredible Shrinking Man*



El cine fantástico ha dejado a la posteridad otra invención: la megamaqueta. Películas como *The Incredible Shrinking Man* (Arnold, 1957) o la serie televisiva *Land of the Giants* (Allen, 1968-1970) solo fueron posibles gracias a la creación de objetos y espacios amplificados que reducían a los personajes a su mínima expresión. En *The Incredible Shrinking Man*, el proceso de miniaturización, fruto de la exposición de Scott Carey (interpretado por Grant Williams) a una nube radioactiva, obligó al equipo de producción a construir representaciones de los objetos cotidianos (la mesa, la silla, la caja de fósforos, el carrito de hilo, la aguja) cada vez más grandes. La película, y desde ya el autor se excusa por el *spoiler*, otra especie textual breve de la cual también se hablará en este volumen, se interrumpe cuando Carey entra en el nivel dimensional subatómico y comienza a vislumbrar un nuevo universo hecho de protones, neutrones y electrones, un territorio infinitesimal e infinito para seguir explorando.

Quizá la más grande y mejor lección de la historia es que nadie aprendió las lecciones de la historia.

Frase atribuida a **Adolf Hitler**

En el fondo no resulta tan extraño que a Hitler le entusiasmaran las maquetas. Si bien a lo largo de la historia se construyeron maquetas de fortificaciones que servían para orientar a sus constructores o planificar su asedio, fueron los generales prusianos quienes pusieron sobre la mesa los *Kriegspiel* en el siglo XIX. Por entonces los militares alemanes pasaban una buena parte del día jugando a la guerra y analizando posibles estrategias y tácticas de combate. Los *Kriegspiel* eran juegos analógicos de simulación a todos los efectos. No es casual que Von Clausewitz introdujera el concepto de teatro de operaciones. Todas las grandes operaciones de la Segunda Guerra Mundial, desde el ataque a Pearl Harbour hasta el desembarco de Normandía, se planificaron en pequeña escala. Estas miniguerras de mesa se utilizaron hasta finales del siglo XX, cuando la arena fue reemplazada por el código binario y las simulaciones bélicas adoptaron el nombre comercial de *Age of Empires*, *Call of Duty* o *Medal of Honor*.

Adolf Hitler se habrá autoproclamado Führer, pero en realidad nunca pasó de cabo. Como era negado para el arte, necesitaba que Albert Speer le construyera sus delirantes maquetas de la ciudad futura (seguramente las de Fritz Lang eran demasiado yanquis para su gusto, muchos rascacielos y pocas cúpulas). Los franceses tuvieron mejor suerte. Sébastien Le Prestre, más conocido como Marqués de Vauban, o Vauban a secas, era un general e ingeniero militar. Había nacido en 1633, y pasó a la historia como uno de los grandes diseñadores y conquistadores de fortalezas militares. O sea, encarnaba la síntesis entre el saber militar y el conocimiento arquitectónico. Luis XIV lo apreciaba tanto por defender las fronteras del país que lo nombró Mariscal de Francia en 1703. Algunas maquetas de sus construcciones se pueden disfrutar en el Hôtel National des Invalides, en el Musée des

Plans-Reliefs, a pocos metros de donde descansan sus restos. Este museo y el Musée des Miniatures et Décors de Cinéma (Lyon) son dos visitas obligadas para los amantes de la micrología.

El Carromato de Mijas fue inaugurado en mayo de 1972 a partir de la colección de Juan Elegido Millán, un hipnotizador profesional más conocido como Profesor Max. Su colección de trescientas sesenta piezas incluía pulgas disecadas, una bailarina de *ballet* tallada en un palillo de dientes, una batalla naval en la cabeza de un alfiler y la *Última Cena* de Leonardo da Vinci sobre un grano de arroz. La joya de la corona era una "cabeza de hombre blanco reducida por los jibaros" que, según se cuenta, el Profesor Max le canjeó a un hechicero africano a cambio de un par de trucos de hipnotismo.

(En) la Fundación Newcastle (Murcia) no son solo los objetos los que se empequeñecen, también lo hace la infraestructura, la industria, la lógica que acoge esa muestra de arte juguetona y fabulosa [...]. Nos obliga a reflexionar sobre un problema crucial y político: el de la escala. España es un país de faraónicos aeropuertos y centros culturales que, de tan exagerados, acabaron en ruinas. Contra la opulencia y la hipérbole de los políticos, la Fundación Newcastle apuesta por lo próximo, lo doméstico, la calidad sin aspavientos, la generosidad a tamaño humano.

Jorge Carrión, "El museo más pequeño del mundo"

El Museo del Fin del Mundo (Ushuaia, Argentina) expone algunas miniaturas realizadas por los presos confinados en el extremo austral del continente americano. En esta prisión, una especie de Siberia argentina donde iban a pudrirse los asesinos seriales, los presos políticos y los anarquistas expropiadores, los encarcelados tenían todo el tiempo del mundo a disposición, lo cual les permitía construir una minicocina metálica para regalar a la hija del

director del presidio o escribir el Himno Nacional en un grano de arroz, esa marcha patriótica de Blas Parera y Vicente López y Planes que comienza así:

Oíd ¡mortales! el grito sagrado: Libertad, libertad, ¡libertad!

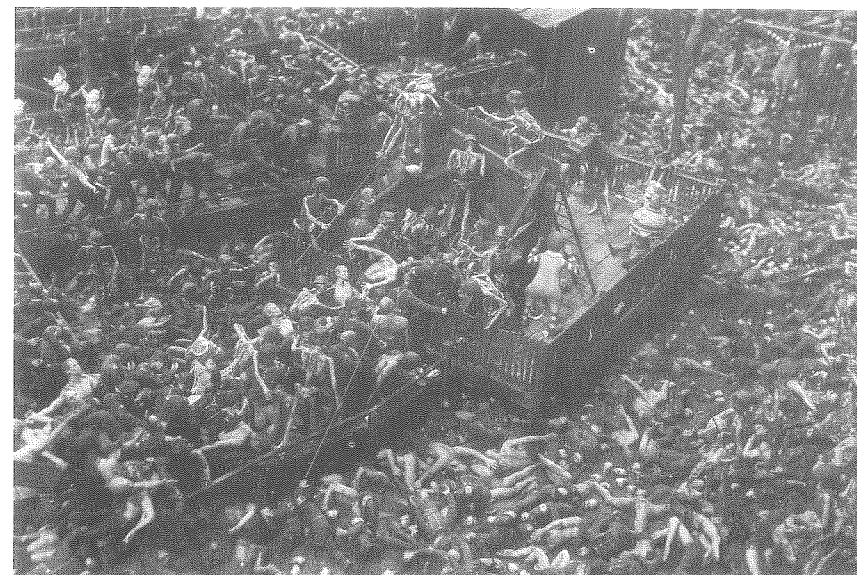


El Mini-Museo de Arte Contemporáneo Davis Lisboa de Barcelona fue fundado en Facebook en 2009. Es el primer museo de arte contemporáneo creado en una urna a través de redes sociales. Funciona al mismo tiempo como una escultura *readymade*, una obra de arte colectiva y un espacio conceptual temporal y mutable más que físico. Con su propia colección de arte contemporáneo permanente, el Museo Davis también es un proyecto artístico sin ánimo de lucro que organiza exposiciones itinerantes en todo el mundo.



El autor, llegado a este punto, desea hacer un *zoom* sobre *Fucking Hell* (2008), una obra que a su manera retoma todo lo escrito a lo largo de este capítulo. *Fucking Hell* es un diorama distribuido en nueve secciones que contiene treinta mil combatientes (nazis vs. mutantes) que cometen las más salvajes, atroces e indescriptibles crueldades. Los elementos religiosos y la tecnología militar se recombinan para construir un apocalíptico diorama que concentra la mayor locura del siglo xx.

El camino que condujo a *Fucking Hell* estuvo sembrado de otras obras. Entre otras cosas, Dinos y Jake Chapman intervinieron aguafuertes originales de Francisco Goya y, en un ulterior acercamiento al tema de este capítulo, las acuarelas de un mediocre pintor alemán amante de las maquetas y los juegos bélicos: Adolf Hitler. El autor pudo ver de cerca *Fucking Hell* durante una visita en mayo de 2010 a la exposición Mapping the Studio en la vieja Dogana de Venecia. Como si se tratara de una versión tridimensional de una pintura de Bosch o Brueghel el Viejo, *Fucking Hell* es una miniatura neobarroca que exige una continua circulación alrededor de los cristales para apreciar las escenas representadas desde diferentes perspectivas. De todas formas, es un ejercicio inútil, ya que resulta imposible captar todos los detalles. Siempre quedará algo sin ver: una cabeza degollada, un cuerpo torturado, una montaña de miembros ensangrentados.



Lo más parecido a *Fucking Hell* que el autor ha visto son los fotogramas de Benjamin Willard llegando al horror del Coronel Kurtz en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). Caras pintadas, cuerpos colgando de los árboles, sangre escurriéndose por las piedras. Pero lo de los hermanos Chapman es diferente. Quizá la única forma de apreciar su jodido infierno sea tomando distancia. El diorama, como ya se dijo, se distribuye en varias vitrinas de cristal que, vistas desde lo alto, forman una esvástica. La transparencia del mal.

El lector, a esta altura del partido, está habilitado a ver el *Fucking Hell* de los hermanos Chapman como el negativo de la maqueta de la Welthauptstadt Germania que tanto emocionaba al inspirador de ambas.



Edilberto Jiménez es un artista, antropólogo y periodista peruano que ha visto de cerca el terror y lo ha representado a través de una particular apropiación de la tradición de los retablos populares. Escriben Jürgen Golte y Ramón Pajuelo en el prólogo de *Universos de memoria*: “la descripción cruda y descarnada del infierno en que parece convertido el escenario aya-cuchano en tiempos de violencia, no impide al artista seguir contemplando dicho escenario de horror como un microcosmos cargado de vida, y por lo tanto pleno de posibilidades de reconstituirse como espacio de convivencia

armónica entre los seres que lo habitan. El PCP Sendero Luminoso, el Ejército, los Comités de Autodefensa, las fuerzas policiales y miles de campesinos fueron los actores de una tragedia que, veinte años más tarde, revive en forma de retablos donde, además de Edilberto Jiménez, también interpelan al espectador Pieter Brueghel, Francisco Goya y los hermanos Chapman.



Las miniaturas nacen por diferentes razones: como prueba o ensayo (carácter práctico), como ejercicio de ostentación (valor social), como vía de escape (carácter terapéutico), como mero entretenimiento (carácter lúdico), como modo de estudio (carácter científico), como acto de fe (carácter religioso) o como manifiesto político (discurso ideológico); y, aunque parezcan dispares, resulta obvio que, en sus respectivos contextos, todas cubren necesidades y todas sustituyen algo (real o imaginario) [...]. La miniatura es la obra de arte *par excellence*, un objeto falso provisto de objetividad psicológica verdadera que cifra el gesto fundamental de hacer y aprehender mundos.

Federico Silvestre, *Micrologías*



Todos los años, después de las vacaciones de verano, las editoriales nos bombardean con publicidades de fascículos coleccionables para todos los gustos. Las miniaturas y maquetas son los mejores argumentos de venta de estas interminables colecciones que, sospecha el autor, nadie acaba por completar. La lista de objetos es casi infinita, como el número de fascículos a comprar: buques legendarios de la Segunda Guerra Mundial, motos de Valentino Rossi, aviones de combate, naves y vehículos de *Star Wars*, figuritas de El Belén de Ferrándiz, biplanos de la Primera Guerra Mundial, coches del Rally de Montecarlo, esculturas de vírgenes y santos, monoplazas Ferrari de F1, motocicletas Harley-Davidson, camiones, instrumentos musicales, coches de la policía española y, suenan las trompetas, una "maravillosa casa de muñecas a escala 1:12 inspirada en las tradicionales casas andaluzas" con macetas, juego de doce cubiertos y jaula para el canario incluidos.



Al autor no le cuesta mucho imaginar una *Wunderkammer* donde se acumulen en sus paredes, estantes y expositores todos los objetos aparecidos en el primer fascículo de las colecciones antes mencionadas. Piensa en un Volkswagen 1300 Escarabajo de 1970 aparcado junto al escorpión dorado de la colección Bichos National Geographic, y el temible Tiger 1 que aterrorizaba a los soldados aliados en su marcha hacia el Rin triturando las diecisiete piezas de la vajilla para la casa de muñecas de Dollhouse Collectors. O la amatista, primera entrega de la colección La Energía de las Piedras, brillando al lado del Bugatti 1930, pieza inicial de los Juguetes de Antaño Payá, un recuerdo entrañable elaborado con las mismas técnicas artesanales que utilizaban los maestros jugueteros a comienzos del siglo xx. Leyendo el fascículo el autor descubre que la amatista, con sus intensas vibraciones, es capaz de producir en su poseedor un sueño armonioso que lo aleja de las pesadillas.

El espíritu coleccionista de los primeros burgueses de Núremberg o Ámsterdam del siglo xvii sigue vivo en plena edad postmoderna.



El autor todavía no ha dicho nada de las marionetas. Un breve texto sobre las marionetas podría comenzar por su santa etimología (del francés *marionette*, "pequeña María", por la representación de la Virgen María) y terminar con las marionetas gigantes de la compañía francesa de teatro Royal de Luxe. O podría empezar con el caballo de Troya y terminar con los delirios animados de Ladislav Starewitch, Jan Švankmajer y los hermanos Quay expuestos en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCC) en 2014.



Tampoco ha mencionado las maquetas de trenes. El autor no puede dejar pasar las maquetas de trenes. Le interesa una en particular: Miniatur-Wunderland, la mayor maqueta ferroviaria del mundo, en escala 1:30. Este minipaís de las maravillas sigue la lógica de otra mágica *land*, la de Walt Disney. Si Disneyland se extiende por varios universos (Tomorrowland, Adventureland, Fantasyland, Frontierland y otras tierras míticas), Miniatur-Wunderland no se podía quedar atrás, y creó sus propios *länder*: Harz,

Knuffingen, Alpes, Hamburgo, America, Skandinavia, Switzerland y el aeropuerto de Knuffingen. Las cifras de Miniatur-Wunderland son enormes: casi nueve mil coches, más de doscientos mil árboles y, atención, doscientas quince mil figuras humanas. La vieja *Wunderkammer* se ha convertido en una Miniatur-Wunderland que aspira llegar a los cuatrocientos mil habitantes en 2020.

Un poco más grande que Bonn, un poco menos que Núremberg.

Y esto no es todo. Google ha construido un microdispositivo especial con el objetivo de fotografiar las calles y vías férreas de Miniatur-Wunderland. El usuario, cómodamente instalado frente a su pantalla, ahora puede recorrer la maqueta, detenerse donde más le plazca y gozar de una visión a 360° de este micromundo utilizando la aplicación Street View.



Si se comienza con Borges, hay que cerrar con Borges. *El Aleph* es una cita obligada si se habla de objetos minúsculos con grandes aspiraciones. *El Aleph*, esa pequeña esfera tornasolada “de casi intolerable fulgor” de unos dos o tres centímetros de diámetro, contenía (en estricto orden alfabético):

Alba	Escapate de Mirzapur
Altivo cuerpo	Gabinete de Alkmaar
Astrolabio persa	Globo terráqueo entre dos espejos
Baraja española	Granos de arena
Bisontes	Interminables ojos inmediatos
Caballos de crin arremolinada	Invernáculo
Cada letra de cada página	Laberinto roto (era Londres)
Cajón del escritorio	Marejadas
Cáncer de pecho	Mi cara y mis vísceras
Cartas obscenas	Mi dormitorio
Circulación de la propia sangre	Modificación de la muerte
Círculo de tierra seca en una vereda	Monumento en la Chacarita
Convexos desiertos ecuatoriales	Muchedumbres de América
Delicada osadura de una mano	Mujer en Inverness
Ejércitos	Negra pirámide
Émbolos	Nieve
Engranaje del amor	Noche y día

Plateada telaraña	Tarde
Playa del mar Caspio en el alba	Tarjetas postales
Plinio (primera versión inglesa)	Tigres
Poniente en Querétaro	Todas las hormigas
Populoso mar	Todos los espejos del planeta
Quinta de Adrogué	Traspatio de la calle Soler
Racimos	Tu cara
Sobrevivientes de una batalla	Vapor de agua
Sombras oblicuas de unos helechos	Vetas de metal
Tabaco	Violenta cabellera

Además de poder verse a sí mismo “desde todos los puntos”, en ese objeto “secreto y conjetural”, cuenta Borges, también se podía ver el “inconcebible universo”.

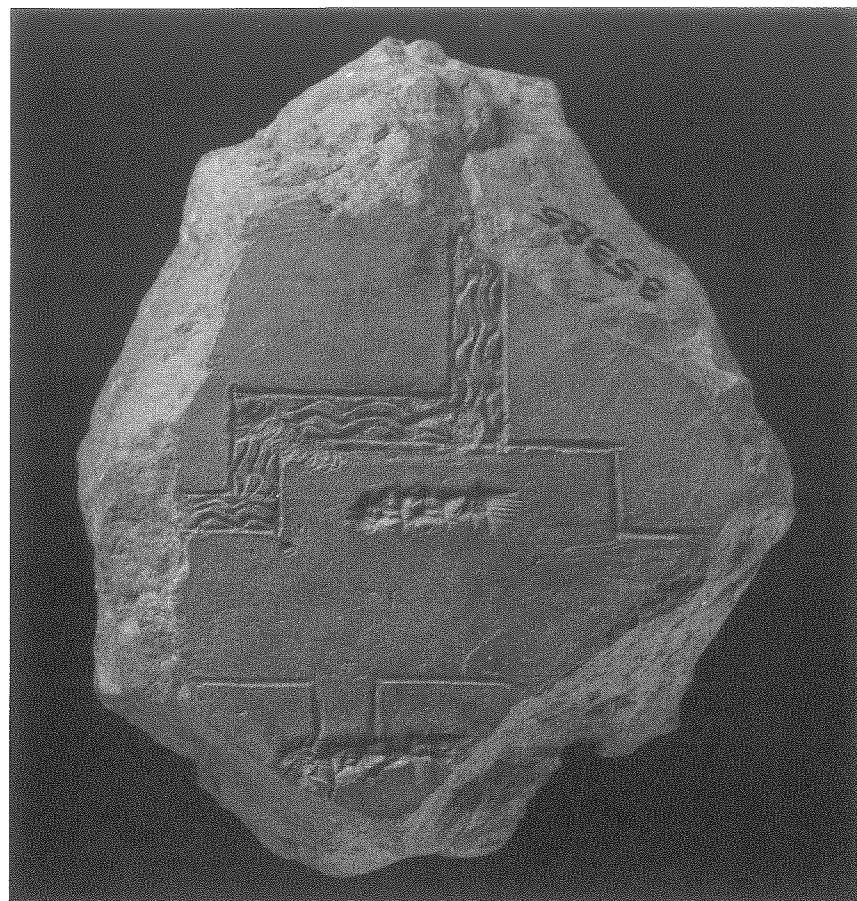


Para mucha gente *El Aleph* es el mejor cuento de Borges, la obra donde se anudan todas sus obsesiones: la ironía, la erudición, lo infinito, el laberinto, la biblioteca. Lo micro y lo macro. En ese cuento se concentraría toda la literatura de Borges y su escritura rozaría la perfección. En 2009 Pablo Katchadjian se atrevió a engordarlo —le agregó cinco mil seiscientas palabras a las cuatro mil escritas por Borges— y fue demandado en nombre de la Ley (N° 11.723) por “defraudación de los derechos de propiedad intelectual”, ganándose un lugar en la historia universal de la infamia.



En la mitología japonesa los *kodamas* son espíritus que habitan en los bosques. Suelen disgustarse si alguien no respeta el medio ambiente; si un árbol es cortado, el *kodama* puede buscar venganza. Los jugadores de *The Legend of Zelda*, los espectadores de *Mononoke Hime* (Miyazaki, 1997) y los lectores más inquietos de Borges saben que, antes o después, deberán cruzarse en su camino con estos espíritus.

La palabra *kodama* también sirve para nombrar al eco.



Es muy probable que el primer texto breve no haya sido escrito, sino dibujado. En la exposición Segni e Sogni della Terra organizada en el Palazzo Reale de Milán en 2001, el recorrido histórico de la visita comenzaba por un pequeño fragmento de terracota del 600 a. C. traído del British Museum. La pieza, de diez por siete centímetros, representaba un suburbio al suroeste de Babilonia, cerca de la Puerta de Shamash.

Babel.

El mapa.

El universo.

Borges, *again*.

2. Micromediología

Al autor le interesan los microformatos mediáticos contemporáneos y lejos está de su intención reconstruir una historia exhaustiva de las formas breves de la comunicación. Tal objetivo sería demasiado grande y ambicioso, pero, además, alejaría al lector del otro recorrido que se quiere proponer, o sea el viaje por la cultura snack del siglo XXI. De todas maneras, si hubiera que elegir una forma breve inicial, primigenia, que dio origen a las especies mediáticas breves, ese punto de partida sería sin dudas el aforismo. Fósil viviente, el aforismo se presenta como una especie a prueba de las implacables leyes de la selección cultural.

Ninguna entidad viviente puede evolucionar o desarrollarse sin tomar en consideración su tamaño. Incluso más: la dimensión es una fuerza motriz de la evolución.

John Tyler Bonner, *Why Size Matters*

Detrás de cada microtexto hay una historia evolutiva, una compleja trama reticular que no puede agotarse en una serie lineal de formatos o un árbol bifurcado de especies textuales. La evolución de los objetos textuales, como la evolución de los objetos tecnológicos, no se representa a través de una línea ni de un árbol: solo la red permite representarla. La red del aforismo incluye una extensa galaxia de formatos breves textuales:

Adagio
Adivinanza
Alegoría
Apólogo
Apotegma

Apunte
Axioma
Bestiario
Caso
Epigrama

Eslogan	Máxima
Estríbillo	Parábola
Greguería	Proverbio
Lema	Refrán
Mandamiento	Sentencia

Un poco más allá, en dirección a Oriente, están los haikus. Más acá, la microficción.

El autor tomará al aforismo como punto de referencia de esa red evolutiva, siendo consciente de que se trata de un punto ficticio, móvil, multidimensional, "aléptico", para iniciar la reflexión sobre las formas breves de la comunicación. Después, sin salir de este capítulo, el lector asistirá a una arriesgada elipsis donde saltará del alba de la miniescritura a los microsátélites que giran, cada vez más enloquecidos y en número creciente, alrededor del planeta mediático.



paremiología. Del griego *paroimía* (proverbio) y *logos* (palabra, estudio, tratado). Disciplina que estudia los refranes, los proverbios y demás enunciados cuya intención es transmitir algún conocimiento tradicional basado en la experiencia. La paremiología comparada establece relaciones entre los refranes y demás enunciados sentenciosos de diferentes idiomas y culturas.

Antes de internarse en este capítulo, al lector le deberá quedar claro que este no es un tratado de paremiología comparada, sino una fragmentada introducción a un campo de estudio hasta este momento inexistente: la micromediología.



Un aforismo es una conserva de comprensión, un pretexto para repensar lo pensado, un pretexto para poner una reflexión a prueba, una ocasión para cazar un pensamiento al vuelo y para fijarlo. Es curioso lo frágil y volátil que puede ser una idea si no se la fija a tiempo.

Jorge Wagensberg, *Más árboles que ramas*



micromediología. Del griego *micro* (pequeño), *mesos* (medio) y *logos* (palabra, estudio, tratado). Disciplina que estudia los contenidos breves, los dispositivos mediáticos de reducidas dimensiones y otros fenómenos vinculados al carácter efímero y fragmentario que suelen asumir los procesos de comunicación.



Según Jorge Wagensberg, autor de varios libros de aforismos, estas mínimas unidades textuales son el género literario más científico por tres razones:

- Objetividad: al igual que las leyes de la naturaleza que el investigador trata de reconstruir, el aforismo también aspira a la universalidad.
- Inteligibilidad: tanto los aforismos como las leyes científicas tratan de anticipar la incertidumbre. Existe una economía expresiva común. A un buen aforismo no le sobran palabras, sílabas ni letras. Un aforismo y una ley de la naturaleza comparten la belleza de todo mínimo evocando un máximo.
- Dialéctica: si el proverbio se presenta presumiendo de dogma (por eso se usan más bien para zanjar discusiones), el buen aforismo es idóneo para iniciar una conversación.



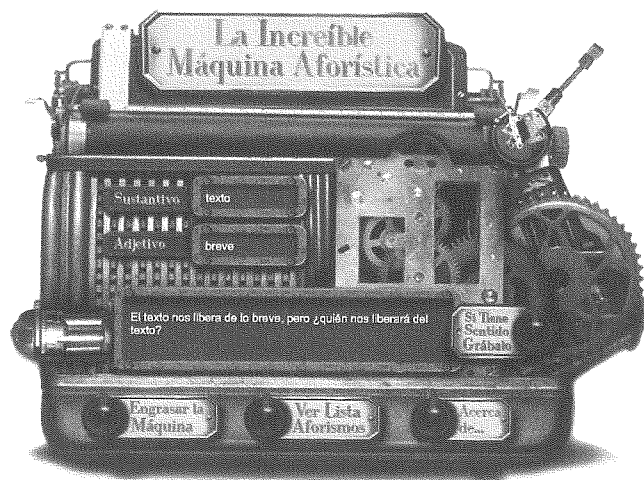
Algunos paremiólogos sostienen que los primeros aforismos los escribió Hipócrates —que vivió cuatro siglos antes de ese otro gran creador de aforismos que terminó crucificado por decir cosas como "ama a tu prójimo como a ti mismo"— cuando estableció las proposiciones relativas a los síntomas y al diagnóstico de enfermedades. Todo médico, además del juramento, debería conocer al menos un par de aforismos de Hipócrates para no caer en el previsible "es un virus".

La fama le llegaría a Hipócrates con un largo aforismo que, como corresponde, se iría acortando con el correr de los siglos: "*vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile*", el cual fue traducido como "la vida es breve; el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, engañosa; el juicio, difícil". A Séneca le parecía demasiado largo y en *De Brevitate*

Vitae lo resumió en "*vitam brevem esse, longam artem*". Con el correr de los siglos, se fue reduciendo aún más hasta llegar a "*ars longa, vita brevis*".

Un aforismo, de por sí breve, puede reducirse aún más sin temor a ser acusado de plagio.

El ingeniero y escritor de microrrelatos Ginés S. Cutillas ha creado La Increíble Máquina Aforística, un simpático sistema en línea que genera aforismos a partir de un sustantivo y un adjetivo introducidos por el usuario. "La máquina —explica Cutillas— se compone de una gramática y un léxico. La gramática cuenta con cierta cantidad de fórmulas típicas de los aforismos ('Los pequeños A hacen los grandes B', 'Sé A, no B'...). El léxico es un glosario de palabras que crece y mejora cuanto más se utiliza la máquina. Cada vez que un usuario introduce una palabra, el algoritmo comprueba si está en el diccionario. Si la encuentra, la combina con las que cree conveniente según una fórmula gramatical elegida aleatoriamente. Si no, la añade y la clasifica como singular/plural y masculino/femenino, y da la posibilidad a los usuarios de rectificar esta clasificación en el caso de que no sea correcta. Poco a poco, el diccionario crece de forma fiable y la posibilidad de relacionar dos o más términos, aparentemente discordantes, es más divertida y asombrosa".



Mi ambición es la de decir en diez frases lo que otro dice en un libro, lo que ningún otro dice en un libro.

Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*

El escritor de aforismos es un orfebre de miniaturas. Coleccionista de ocurrencias, no aspira al libro, sino, en todo caso, al álbum —esas láminas de cartón siempre tolerantes a la disposición aleatoria de estampas de vida y hospitalarias a la secuencia rapsódica de las circunstancias—: una picardía confiada en voz baja en una rueda de amigos, retazos de diálogos de sobremesa o paseos, recodos afortunados de una conversación telefónica, verbos urgentes con ese tono apremiante de los infinitivos de agenda, bosquejos de retazos, sueños, preguntas sutiles carentes de respuestas, borradores de ensayos sin futuro y también, por supuesto, esas menudencias de la vida que caben en el afable asilo del costurero de la abuela.

Jorge Lovisolo, *Averiguaciones sobre el aforismo*

El que no teme a la muerte ha progresado mucho en el arte de la vida.

Maximiliano de Habsburgo

Fiel a su nombre, el emperador Fernando Maximiliano de Habsburgo fue un gran creador de máximas, como la famosísima "No merece respeto quien no sabe inspirarlo". Sus *Aphorismen* fueron escritos entre 1851-1862, antes de desembarcar en México para hacerse cargo del castillo de Chapultepec siguiendo los designios de Napoleón III. El reinado de Maximiliano fue efímero como sus máximas: solo duró cuatro años. "Las revoluciones —profetizó— empiezan con bellas palabras y acaban con sangre". Emperador sin imperio, Maximiliano fue fusilado en 1867 en el cerro de las Campanas. Su esposa, la emperatriz Carlota, terminó enloquecida vagando por Roma y bebiendo de sus fuentes.

Sangre, revolución, locura. Los aforismos son cualquier cosa menos inofensivos.



Cuando un pensamiento se deja amonedar en un aforismo, puede alcanzar la velocidad de un proyectil.

Séneca



No solo la velocidad de un proyectil: el aforismo es un cañonazo textual que libera energía persuasiva y puede hacer saltar por los aires cualquier discusión. La única forma de desintegrar un aforismo es con otro aforismo:

“Al que madruga Dios lo ayuda”.

“No por mucho madrugar amanece más temprano”.



Dado que este libro está dedicado a los microformatos mediáticos y el autor está en cierta manera condenado a hablar de los aforismos, tampoco puede eludir una figura ubicada precisamente entre el formato breve y la reflexión sobre los medios. Es probable que, dentro de unos siglos, cuando se relate la historia de los estudios de comunicación en el siglo xx, solo se recuerde un nombre: Marshall McLuhan. El canadiense fue uno de los pocos investigadores que comprendió de qué iban los medios de comunicación de masas —*Understanding Media* (1964) es uno de esos libros imprescindibles—, motivo por el cual fue repudiado, excomulgado y envidiado por un *establishment* académico obsesionado con los efectos de la televisión en los niños. Esta inusual comprensión de la dinámica mediática se expresa en dos elementos que caracterizan a la producción mcluhaniana. Por una parte, el canadiense fue un intelectual transmedia: a diferencia de los científicos que solo escribían *papers*, McLuhan publicó libros y revistas que exploraron a fondo los juegos tipográficos y de diseño, grabó discos, no tenía problemas en ser entrevistado por *Playboy* y hasta se dio el lujo de aparecer en una escena de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). La otra característica es la que más nos interesa: McLuhan fue el gran maestro de los aforismos. A medida que iba desplegando su

teoría, se tomó el trabajo de traducirla en aforismos —como el obligatorio *the medium is the message*— que hacían las delicias de presentadores, periodistas y lectores. Una entrevista con McLuhan aseguraba, como mínimo, cinco o seis titulares.

Antes o después, sociólogos, periodistas, publicistas, mediólogos y pseudoexpertos de toda calaña han recurrido a alguna frase célebre de Marshall McLuhan. En una época, referir estos aforismos era una declaración de *coolness* teórica, más o menos como citar hoy a Slavoj Žižek o Byung-Chul Han. Después de una década de ostracismo, la revista *Wired* resucitó a McLuhan en los años noventa y lo relanzó en clave digital. Cuando muchos lo daban por *expired*, y otros lo consideraban *tired*, de golpe y porrazo McLuhan pasó a ser *wired*.

Algunos piensan que McLuhan hubiera sido un gran tuitero. El autor está totalmente de acuerdo. McLuhan se movía con habilidad en muchos formatos, por lo que hubiera podido como mínimo generar un #TrendingTopic por semana. Pero el autor también coincide con los que dicen que McLuhan nunca hubiera tuiteado. El canadiense era un brillante analista de los medios, pero estaba lejos de ser un *geek* que se prendía al último cacharro electrónico producido por la industria de la obsolescencia. McLuhan, un intelectual formado en la primera mitad del siglo xx, miraba poca televisión e iba a misa todos los días. El autor hace el esfuerzo, pero no se lo puede imaginar tuiteando, apenas lo alcanza a vislumbrar mirando de reojo uno de esos inmensos televisores en blanco y negro de finales de los sesenta.



Los ritmos de la máquina de escribir favorecen la escritura de frases breves, concisas, con una forma oral.

Marshall McLuhan, *Counterblast*



Si el ensayo se presta al formato breve: ¿es posible imaginar una comprensión del discurso científico? Three Minute Thesis Competition es un concurso donde los participantes tienen ciento ochenta segundos para presentar su tesis doctoral. Si una tesis tiene en los Estados Unidos unas ochenta mil palabras —se calcula que se tardarían nueve horas en leerla

totalmente en público—, en esta iniciativa de la University of Queensland (Australia), los expositores solo pueden utilizar un Power Point capado, sin videos, animaciones ni transiciones, y deben limitarse a los tres minutos. Si superan el tiempo previsto, son automáticamente descalificados. Incomprensiblemente, también están prohibidas las rimas y los ritmos (“no poems, raps or songs” advierte el reglamento).

No hay ensayo más breve que un aforismo.

Gabriel Zaid, *Leer poesía*

Cuando Nelson Mandela fue liberado después de veintisiete años de prisión en Sudáfrica, dio un discurso que señaló el fin del Apartheid. Habló cinco minutos. En 1862 Susan B. Anthony, la feminista líder del movimiento estadounidense de los derechos civiles que tuvo un rol clave en la lucha por los Derechos de la Mujer en el siglo XIX para garantizar el derecho a votar, pronunció en menos de cinco minutos uno de los discursos más impactantes de la historia de ese país. Abraham Lincoln, en Gettysburg, en 1863, habló menos de tres minutos: leyó un manuscrito de doscientas sesenta y nueve palabras. Su segundo discurso inaugural “Con malicia no se obtiene nada, con caridad, todo” duró apenas cuatro minutos. Dicen que Moisés anunció los Diez Mandamientos en menos de cinco minutos. La oratoria de Winston Churchill, como se sabe, fue clave para salvar a Inglaterra de ser derrotada en la Segunda Guerra Mundial. Su discurso “No entregarse jamás” duró seis minutos. El famoso “Sangre, sudor y lágrimas”, dos minutos y medio.

Pablo Mancini, “La extensión está sobrevalorada”

Los nuevos medios no son un puente entre el hombre y la naturaleza. Ellos son la naturaleza.

Marshall McLuhan, *Laws of Media: The New Science*

Las redes —discursivas, tecnológicas, sociales— son el hábitat más hospitalario no solo para los aforismos, sino para cualquier tipo de formato textual breve. Es ahí donde encuentran las condiciones óptimas para su generación, hibridación, reproducción y circulación.

The coolest thing about it is that a whole music library fits right in your pocket.

Steve Jobs, presentación del iPod (2001)

Bite-Size Entertainment

Explore the New World of One-Minute Media



En marzo de 2007, la revista *Wired* publicó un *dossier* de artículos dedicados a la cultura snack. La relevancia del tema era tal que se mereció la portada: Snack Culture en un envase de *chips*. Y una invitación: “*Explore the new world of one-minute media*”. El título le gustó demasiado al autor como para dejarlo escapar. Snack Culture —como Slow Food o Low Cost— dice mucho con pocas palabras, por lo que se atrevió a ponerlo en la portada de este libro.



Hay una miniespecie textual que puede servir de puente entre el pasado del aforismo y el presente de la cultura snack: el titular de la prensa. Nacido en el corazón de la industria cultural impresa, el titular es una especie de tráiler verbal que cumple una doble función informativo-persuasiva: anuncia el contenido del artículo y, por el mismo precio, invita a leerlo. Cuando llegó el siglo xx, los lectores no solo ya sabían leer los titulares: también poseían las competencias interpretativas necesarias para moverse entre las páginas de un diario, seleccionar cuáles textos profundizar y cuáles descartar, y establecer redes intertextuales con otros contenidos mediáticos.



Según *Wired*, la cultura pop ahora viene envasada en pequeñas dosis, como los Kinder o las Pringles, unidades microtextuales que, gracias a la banda ancha, se degluten en tiempo real en un par de bocados. Se habla de *tasty entertainment*. O sea, la cultura snack, como una Oreo en formato mini, sabe bien, casi mejor que el original.

Lo bueno, si breve.



En su “Minifesto for a New Age”, Nancy Miller lo explica a su manera: “Hoy en día los snacks mediáticos son una forma de vida. Por la mañana, exploramos las noticias y nuestros mensajes de correo electrónico en la computadora portátil. En el trabajo, nos pasamos el día recorriendo blogs y viendo videos. De vuelta a casa, la televisión de alta definición es para una cena pantagruélica, por ejemplo, una temporada completa de 24. En medio están los bocaditos —así los llaman los operadores de telefonía móvil, *morsels*— que llenan esos minutos vacíos: un juego de treinta segundos en su Nintendo

DS, un episodio en sesenta segundos en tu celular, un *podcast* de tres minutos en tu reproductor de MP3”.



So, this amazing little device holds 1000 songs and it goes right in my pocket.
Steve Jobs, presentación del iPod (2001)



Algunas empresas han entendido la dinámica de la cultura snack y cazaron al vuelo la oportunidad. Apple es una de las empresas que se tomó más en serio los bocaditos mediáticos y la miniaturización, tanto a nivel de dispositivos tecnológicos como de contenidos digitales. La evolución del iPod es paradigmática: el iPod Mini fue introducido en febrero de 2004, tres años después de su progenitor (iPod) y un año antes de su hermano mayor (iPod Nano), siguiendo un proceso continuo de miniaturización y compresión de sus componentes. Pero lo más interesante vendría por el lado de los contenidos. El modelo de negocio de iTunes —erigido a contramano de un siglo de industria discográfica fundada en la venta de objetos giratorios circulares— estaba basado en la comercialización de canciones individuales y no de discos. A un dólar por canción muchos usuarios decidieron abandonar Napster y contribuir a la grandeza de la empresa de Cupertino gracias a estos casi imperceptibles e indolores micropagos.



La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

Filippo Marinetti, *Manifesto del Futurismo*



El mismo concepto de “minifesto”, que en castellano debería ser traducido como “minifiesto”, o sea un “mini-manifiesto”, es más que interesante. A excepción del Manifiesto Comunista, cuya traducción al castellano se extiende por doce mil ciento cincuenta y dos palabras, un minifiesto es un texto breve

que sienta los principios de un movimiento o causa. Los futuristas lo tenían claro: el manifiesto publicado por Filippo Marinetti en *Le Figaro* el veinte de febrero de 1909 apenas llegaba a las cuatrocientas setenta y dos palabras.

Un minifiesto es la raíz cuadrada de un manifiesto.



Cuando un manifiesto es demasiado largo, los autores deben introducir una consigna breve que resuma el espíritu del texto y garantice su difusión viral en las redes, algo así como: "Proletarios de todos los países, ¡uníos!".



Apple es una de las empresas más rentables del planeta. Mientras el capital económico se acumula, el capital simbólico se comprime, se reduce a su mínima expresión hasta transformarse en eslogan: "*Think different*".



Cuando *Wired* abordó en 2007 las diferentes formas que estaba asumiendo la cultura snack, los recaps eran una tipología textual que comenzaba a ganar prestigio en la mediasfera. Los recaps o recapitulaciones son minivideos de un par de minutos que resumen una soporífera conferencia de prensa de Sony, un largometraje, el episodio de una serie o, inclusive, todas sus temporadas. Uno de los recaps más famosos resume en nueve minutos todas las temporadas de *The Sopranos* (Chase, 1999-2007). Otro, registrado a dos voces, comprime la historia de Harry Potter en noventa y nueve segundos. Los recaps pueden tener vida propia en la web o aparecer al comienzo de cada episodio ("*previously on...*"); algunos recaps son creados por los productores, mientras otros surgen de la actividad de los fans, esa gente aparentemente desocupada que dedica muchas horas a expandir, comprimir o manipular mundos narrativos.



El universo de los formatos snack revelado por *Wired* abarcaba todo tipo de microespecies textuales, desde el inocente recap hasta el maligno *spoiler*. A la hora de buscar ejemplos de bocaditos textuales en la web, el periodista

Sean Cooper preparó una lista de sitios para *Wired*. Si Worth1000 Picture of the Day era un enorme archivo de fotos que usaban y abusaban de Photoshop, la Daily Painters Art Gallery proponía obras de arte (?) que se renovaban diariamente y Hack a Day ofrecía miniproyectos DIY (Do It Yourself) basados en el hackeo de tecnologías. Astronomy Picture of the Day, como su nombre lo indica, exponía fotos del espacio explicadas por un astrónomo.

Una década más tarde, muchas de estas webs, ya sea por su diseño, su modelo de negocio o por su misma lógica comunicativa, parecían antediluvianas. Otras —como Uniquedaily, una web que compendia cosas extrañas— directamente ya habían dejado de existir. En casi todos los casos, las redes sociales las han vuelto obsoletas —muchas de ellas podrían ser sustituidas por un #hashtag en Twitter o una cuenta en Instagram— y se las podría considerar microespecies textuales mediáticas extinguidas. La evolución de los medios ha sido implacable con estas páginas webs.

Tuvieron una vida breve.

RIP



¡Bienvenidos a la Sociedad del Ocio Intersticial!



Muchos formatos breves no fueron tratados en ese número de *Wired*. Algunos porque todavía no habían nacido; otros, porque directamente no los veían. Según Alan Kay, solo lo que fue creado después de que nacimos es considerado "tecnología" (para ser exactos, Kay dijo "*technology is anything that wasn't around when you were born*"). Lo anterior termina siendo naturalizado, se mimetiza con el fondo y no es percibido como algo disruptivo o digno de ser analizado. La diferencia con el entorno se reduce hasta desaparecer. Para la generación de la radio y el cine, la irrupción de la televisión en los años sesenta fue *the new thing*, el hecho tecno-mediático que marcó su vida. Para los que crecieron con la pequeña pantalla, las computadoras y las redes digitales ocuparon ese lugar de la disrupción, lo "tecnológico". Quizá por este motivo los (jóvenes) periodistas de *Wired* no supieron detectar formatos breves textuales, como el videoclip o el tráiler, que existían desde hacía varios años: para ellos estas formas de la cultura snack eran parte del paisaje mediático, y por lo tanto les resultaban invisibles.

La Sociedad del Ocio Intersticial representa un verdadero desafío a la cultura [...]. La brevedad no está condenada a ser efímera y volátil, y, por ende, adjudicarle falta de valor es excesivamente prejuicioso y contraproducente. Si el contenido explota los nuevos géneros y formatos de modo talentoso e innovador, si se presenta en unidades que tienen sentido y el usuario reconoce su valor, si es personalizado y susceptible de ser consumido en un espacio-tiempo breve y de ser compartido en red, es probable que tenga consumidores.

Roberto Igarza, *Burbujas de ocio*

La historia de la humanidad está sembrada de pequeñas piezas mediáticas que esconden grandes significados. En el Renacimiento, pocos años después de que Gutenberg revolucionara la cultura gracias a unos minibloques de metal fundido, el italiano Aldo Manuzio dio vuelta el mundo de la edición de libros con sus obras *in ottavo*; un par de siglos más tarde, la literatura popular de cordel marcaría el camino de los futuros libros de bolsillo (*pocketbooks*). ¿Y qué decir de los diarios, esas publicaciones periódicas de pocas páginas comparadas con un libro, pero con mucha información crucial para la vida política y económica de la sociedad de masas? Los ejemplos son interminables. En los años de la Segunda Guerra Mundial, se popularizaron los cómics impresos en pequeños pliegos, por la carencia de papel, un formato recuperado por Andrea Pazienza en los años setenta para contarnos algunas de sus más filosas historias. La propagación del telégrafo en la primera mitad del siglo XIX generó un nuevo tipo de formato informativo: la cápsula periodística. De este y otros microformatos periodísticos trata el próximo capítulo.

3. Nanonews

Europa salió del siglo XVIII como una humeante locomotora a todo vapor que dejaba atrás un oscuro túnel cargado de injusticias, despotismos y humillaciones. La vida se aceleraba, las ciudades se iluminaban de la noche a la mañana y las textualidades iniciaban un proceso irreversible de progresiva fragmentación. Una precisa articulación de interfaces —la combinación entre la máquina a vapor, la imprenta de Gutenberg y la escuela pública obligatoria, que alfabetizó a los hijos de los nuevos estados burgueses— configuró el primer gran medio de comunicación de masas: el diario. Como una interminable serie de vagones, la serialidad del *feuilleton* irrumpió en la prensa y modeló el gusto narrativo de las clases populares. Los escritores no tardaron en adaptarse a la lógica del naciente ecosistema de medios: para alimentar a sus lectores, la prensa de masas necesitaba relatos cortos, ya sea novelas fragmentadas en episodios —como *Les trois mousquetaires* (marzo-julio, 1844) o *Madame Bovary* (octubre-diciembre, 1856)— o ficciones breves como los cuentos de Poe o las aventuras de Sherlock Holmes.

Ese traumático pasaje del libro a la publicación periódica, de la obra integral a la serialidad, de la novela al *feuilleton* —que fue sufrido en carne propia por los escritores de ficción— era el pan cotidiano para los representantes de una nueva profesión emergente: los periodistas. Se trataba de escribir breve, escribir rápido y escribir mucho para alimentar una línea de producción industrial y satisfacer el también insaciable apetito de millones de lectores.

El desarrollo de la prensa, de las comunicaciones marítimas, la telegrafía, el incremento de los viajes y exploraciones a regiones remotas del globo contribuyeron a privilegiar la escritura breve, de ribetes sorprendentes, el retrato, el esbozo y comunicación de situaciones novedosas y, con el advenimiento de la fotografía, la percepción e inmovilización del presente.

Juan Armando Epple, “Orígenes de la minificción”

Atropellado de nuevo por un tranvía que acababa de lanzarlo a diez metros, el herbolario Jean Désille, vecino de Vanves, resultó cortado en dos.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

David Roas, citando unas investigaciones de Ángeles Ezama Gil, apunta que, desde su mismo nacimiento en el siglo XIX, el cuento sufrió una intensificación de la brevedad ligada a la exigencias de las publicaciones periódicas. En esa época se comenzó a hablar en España de "novelas relámpago", "cuentos pequeñísimos", "microscópicas", "cuentos de un minuto", "efímeras", "cuentos breves" o "narraciones al vuelo". Esta evolución de los formatos narrativos de ficción estaba firmemente entrelazada con la evolución de los formatos narrativos de no ficción.

Ficción y no ficción: dos familias narrativas que coevolucionan juntas.

El gran maestro que le tomó el pulso al microperiodismo fue el francés Félix Fénéon con sus *Novelas en tres líneas*. Tipo raro este Fénéon: era funcionario público, prolífico escritor, con un buen ojo para las nuevas tendencias artísticas—editó *Les Illuminations* de Rimbaud y *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, descubrió el puntillismo de Seurat y defendió/difundió las obras de los postimpresionistas—y, como si esto fuera poco, ferviente anarquista. Fénéon era un anarquista puro y duro que no dudaba en poner bombas en lugares públicos y hacer saltar por los aires las vísceras de sus víctimas. En 1906 comenzó a trabajar en *Le Matin*, un periódico liberal en el cual se encargaba de una columna de noticias breves condensadas. Sería ahí, en la página tres de *Le Matin*, donde nacerían las *nouvelles* de Fénéon, un formato donde jugará con el doble sentido del término (*nouvelle* = novela corta/noticia).

La fiscalía de Nancy detiene a dos chicas, amenaza a otras y vigila de cerca a la matrona complaciente: al fiscal no le gustan los embarazos interrumpidos.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

El relato breve mezcla todos los géneros, literarios o no, haciendo que, por ejemplo, uno se apropie de las características del otro o que simplemente coexistan y establezcan una relación de simbiosis textual. Y al mezclarlos los transgrede.

Humberto Jarrín Ballesteros, "Cinco características de la posmodernidad en el relato breve"

NOUVELLES EN TROIS LIGNES

BANLIEUE PARISIENNE

— M. Dupuis, miroitier à Paris, et M. Marchand ont été blessés, à Versailles, dans un accident d'auto. Le chauffeur Girard arrêté.

— Les cartouches de la bombe d'Argenteuil proviennent d'un militaire en activité ou en été volés dans une poudrière.

DÉPARTEMENTS

— Une jeune fille, Louise Azéma, a reçu dans le ventre une balle émanant d'un obus parti du camp du Causse, près Castres. (Havas.)

— Les fermiers de S.-et-M. proposent aux ouvriers agricoles 3 fr. et 3 fr. 75 par jour suivant le mois. (Par téléphone.)

— Nuitamment, volets et vitres ont été brisés chez 3 grévistes de Lochrist (Morbihan). Le mouvement de rentrée s'accroît. (Havas.)

— D'adjoit au maire de Saint-Etienne, le socialiste Plantévin devient ce maire par voix. Il remplace M. Ledin, élu député. (D.p.)

— Dans le lac d'Annecy, trois jeunes gens nageaient. L'un, Janinetti, disparut. Plongés des autres. Ils le ramenèrent, mais mort. (D.p.)

— Le radicalisme gagne un siège au conseil général du Rhône, grâce à l'élection de M. Bernard par le canton de Villefranche. (D.p.)

— Bien des Dunkerquois sont morts à la guerre. Leur monument s'inaugurait hier sous la présidence Guillaumet et Trystram. (D.p.)

— Nény, Pruvost père et fils et autres « rucapés » de Courrières sont partis pour Hérin remercier les sauveteurs westphaliens. (D.p.)

ouvriers agricoles 3 fr. et 3 fr. 75 par jour suivant le mois. (Par téléphone.)

— Nuitamment, volets et vitres ont été brisés chez 3 grévistes de Lochrist (Morbihan). Le mouvement de rentrée s'accroît. (Havas.)

— D'adjoit au maire de Saint-Etienne, le socialiste Plantévin devient ce maire par voix. Il remplace M. Ledin, élu député. (D.p.)

— Dans le lac d'Annecy, trois jeunes gens nageaient. L'un, Janinetti, disparut. Plongés des autres. Ils le ramenèrent, mais mort. (D.p.)

— Le radicalisme gagne un siège au conseil général du Rhône, grâce à l'élection de M. Bernard par le canton de Villefranche. (D.p.)

— Bien des Dunkerquois sont morts à la guerre. Leur monument s'inaugurait hier sous la présidence Guillaumet et Trystram. (D.p.)

— Nény, Pruvost père et fils et autres « rucapés » de Courrières sont partis pour Hérin remercier les sauveteurs westphaliens. (D.p.)

— A Verlincourt (Nord), Mme Ridez, 80 ans, a été égorgée par un voleur, cependant que son mari était à la messe. (Havas.)

— Les tisseurs de Ramonchamp (Vosges) tiennent le maintien du tarif ancien, quoiqu'ils aient modifié les patrons. Leur grève cesse. (D.p.)

ÉTRANGER

— Le roi et la reine d'Espagne quitteront Santander aujourd'hui à 3 h. de l'après-midi pour l'Angleterre, à bord de la *Giralda*. (Havas.)

— La Porte a nommé M. Constantin Karadjeff, membre de la commission des fonctionnaires civils prince de Samos. (Havas.)

— Une grande fête a été donnée à Montreuil, en l'honneur de M. Root, ministre des affaires étrangères des États-Unis. (Havas.)

— A Constantinople, les douaniers ont...

Las *nouvelles* de Fénéon anticipan la velocidad de la sincopada estética futurista. Fénéon tenía poco espacio para contar esos hechos, así que prescindió de todo lo que no fuera esencial. Pero, además, se vio obligado a ir reflejando las novedades que la técnica iba aportando a la vida cotidiana. Sus textos se presentan ante el lector más como vectores que indican una línea de fuerza que como una plasmación acabada y concreta.

Antonio Jiménez Morato, "Antes de que la bomba estalle"

Por haber bebido un frasco de vitriolo, Marcel Portamène, vecino de Saint-Maur, muere a la edad de tres años; sus padres se estaban paseando tranquilamente por el jardín.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Las *nouvelles* en tres líneas de Fénéon, consideradas como una única obra, representan un hito crucial, si bien hasta ahora ignorado, en la historia del modernismo [...]. Son los poemas y novelas que de otro modo nunca hubiera escrito, o al menos publicado o preservado. Ellas demuestran en miniatura su talento epigramático, su exquisita sincronización, su milimétrica precisión del lenguaje, su extremadamente seco sentido del humor, su calculada desfachatez, su ternura y crueldad, su indignación contenida. Su política, su estética, su curiosidad y simpatía están a la vista, aunque se apliquen con pinzas y delineadas con un pincel de un solo pelo. Ellas representan la Francia de 1906 en toda su amplitud, un lienzo a escala reducida, pero de vastas proporciones. Pueden ser consideradas *La Comédie humaine* de Fénéon.

Luc Sante, Introducción a *Novels in Three Lines*

El gran duque Alexis, hoy en París, estaba ayer en Nancy. Como allí había muchos rusos, la policía estaba muy nerviosa.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Fénéon sabía apreciar la pintura, y supo rodearse de grandes maestros como Georges Seurat o Paul Signac. El puntillismo, ese estilo inicialmente rechazado por los críticos, pero defendido con pasión por Fénéon, dialogaba a su manera con sus *nouvelles*, esas pequeñas pinceladas textuales, puntos microscópicos de color que nos cuentan cómo se (sobre)vivía en Francia a comienzos del siglo xx.

Quizá la imagen más conocida de Fénéon sea el psicodélico retrato que Signac le pintó en 1890 y que hoy se encuentra en el MOMA.

Prematuramente celoso, J. Boulon, vecino de Parc Saint-Maur, hirió de un pistoletazo en el muslo a su prometida, Germaine S.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Las *nouvelles* de Fénéon no podían dejar de aterrizar en Twitter, tanto en su versión francesa (@FelixFeneon) como en inglés (@novelsin3lines). Hay que reconocer que Fénéon se los puso fácil.

#muyfácil

Vestido de capitán colonial, el vizconde de Perruchon en seis meses recaudó cien mil francos. Calabozo, y ni vizcondado ni uniforme.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

El formato breve desarrollado por Fénéon en *Le Matin* no tardó en generar descendencia, por ejemplo los *contes sintéticos* que el mallorquín Llorenç Villalonga publicaba en *El Día* (1924-1927) o los *telegramas* de J. V. Foix en *La Publicitat* (1929-1931). Digamos que, a principios del siglo xx, casi todos los diarios contaban con una sección dedicada a relatos breves que flirteaban a dos puntas con la ficción y la información.

A los ochenta años, la señora Saout, vecina de Lambézellec (Finistère) empezaba a temer que la muerte se olvidara de ella; ausente su hija de casa, se ahorcó.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Los editores creen que sus lectores son progresivamente más y más tontos, y lo que les deben dar es papilla digerida para un niño de ocho años, que les deben dar textos cada vez más cortos, más fragmentados, con más ilustraciones, más fotos, más infografía, que deben usar los diarios y los periódicos para tratar de competir con los medios audiovisuales, con las armas de los medios audiovisuales.

Martín Caparrós, "De por qué los editores le temen al periodismo narrativo"

El rey Sisowath de Camboya contrató a unos acróbatas de café-concierto para una sesión privada. Entregó al señor Chanot mil doscientos francos para los pobres y para la policía.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

La persistencia de las palabras es asombrosa. Todavía hoy, en pleno siglo XXI, las cápsulas informativas distribuidas por las agencias de noticias se siguen llamando "cables". La historia de los cables informativos (*news wires*) viene de lejos. En la tercera década del siglo XIX había en París varias agencias especializadas; en 1835, Charles-Louis Havas fundó la Agence Havas —más tarde conocida como Agence France-Press— para ofrecer noticias de su país a medios extranjeros. Dos de sus empleados olieron el negocio: Bernhard Wolff abrió el Wolffs Telegraphisches Bureau en Berlín (1849) y Paul Julius Reuter hizo lo mismo en Londres (1851). La articulación entre el telégrafo, las noticias y los diarios impresos era el equivalente informativo al transporte de mercancías y personas a través de rieles a lo largo y ancho del planeta. Del otro lado del

Atlántico no tardaron en seguir los pasos de Havas, Wolff y Reuter: ya en 1846 la cooperativa Associated Press comenzó a alimentar las páginas de cinco diarios de Nueva York con noticias de la guerra contra México. En 1907 el magnate E. W. Scripps fusionó tres agencias de su propiedad —la Publishers Press Association, la Scripps-McRae Press Association y la Scripps News Association— bajo el nombre de United Press Associated. Dos años más tarde William Randolph Hearst, para no quedarse atrás y demostrar que la tenía más grande, crearía la International News Service. Hablar de "cable" ya era por entonces un anacronismo: en 1899 la Associated Press había utilizado el telégrafo sin hilos de Guglielmo Marconi para cubrir la Copa América de Yachting.

Ezequiel Eads, de Atenas, Nueva York, que murió en 1884, había nacido sin oídos. Los lados de su cabeza no mostraban huella alguna de ellos; tampoco tenía aberturas que pudieran alojarlos. Sin embargo podía escuchar a través de la boca; para hacerlo, la abría mucho.

Robert Ripley, *Créase o no*

El lionés Frachet, mordido por un perro carlino al que se consideraba curado (Instituto Pasteur), quiso morder a su esposa y murió de rabia.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Ripley se transformó en una factoría, en una agencia, en una discográfica (en el futuro: una franquicia). Porque todos contrataban sus servicios, y cuando William Randolph Hearst, potentado máximo de las comunicaciones, le envió un telegrama a su mano derecha y ejecutor, que contenía apenas dos palabras ("*Sign Ripley*", "Contrate a Ripley") la distribución se volvió ilimitada [...]. Estas cosas podían encontrar, minúsculas, los lectores en las columnas que les proponía. Un día y el otro, el siguiente, cada día, alguna cosa que pudieran sostener en la punta de la lengua. ¿Para qué? No le importaba. Las historias se consumían al instante —eran saliva, viajes, ocurrencia, dinero—, tan fugaces.

Jorge Carrión y Reinaldo Laddaga, *Ripley. Historias para no creer*

I have travelled in 201 countries and the strangest thing I saw was man.

Robert Ripley, *Créase o no*

El más extraño coleccionista de libros de toda la historia ha sido Juan Vicente, un librero de Barcelona que asesinó a nueve personas entre 1830 y 1835 para quedarse con sus obras.

Robert Ripley, *Créase o no*

Locutor 1: Buenas noches, señoras y señores. Desde el salón Meridian del hotel Park Plaza de Nueva York, les ofrecemos la música de Ramón Raquello y su orquesta, que van a interpretar *La Cumparsita*.
Locutor 2: Señoras y señores: interrumpimos nuestro programa de música de baile para ofrecerles un boletín especial de la Intercontinental Radio News. A las ocho menos veinte, hora local, el profesor Farrell, del Observatorio de Mount Jennings, en Chicago, Illinois, comunicaba haber observado varias explosiones de gases incandescentes en el planeta Marte. Al parecer, las explosiones se repitieron a intervalos regulares. El espectroscopio indicaba que el gas en cuestión era hidrógeno y se movía hacia la Tierra a gran velocidad...

Orson Welles/Mercury Theatre, guión radiofónico de *The War of the Worlds*, de H. G. Wells

El amor, decididamente, no sabe estarse quieto. Émile Comtet, calle Davy 25, hincó un cuchillo en el pecho de su mujer.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

Breaking news. La noche del 30 de octubre de 1938, el niño prodigio Orson Welles, al interrumpir la emisión del Mercury Theatre con una breve

información de último momento, reinventó en un mismo movimiento al medio radiofónico, la narrativa informativa y los estudios de comunicación.

A la orilla del río, en Saint-Cloud, se ha hallado el sable y el uniforme del soldado Baudet, desaparecido el día once. ¿Asesinato, suicidio o montaje?

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

La *breaking news* no fue un invento de Orson Welles. En los meses previos a la emisión del Mercury Theatre, las transmisiones radiofónicas habían sido interrumpidas para difundir noticias no menos inquietantes, como el avistamiento de submarinos extranjeros frente a las costas de Estados Unidos. Welles recuperó este nuevo formato informativo y lo trabajó desde la ficción para aterrorizar a unos oyentes con las competencias mediáticas suficientes para interpretar la "urgencia", pero que no bastaban para diferenciar lo verdadero de lo verosímil.

Juzgando a su hija de diecinueve años demasiado poco austera, el relojero Jallat, vecino de Saint-Étienne, la ha matado. La verdad es que le quedan otros once hijos.

Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*

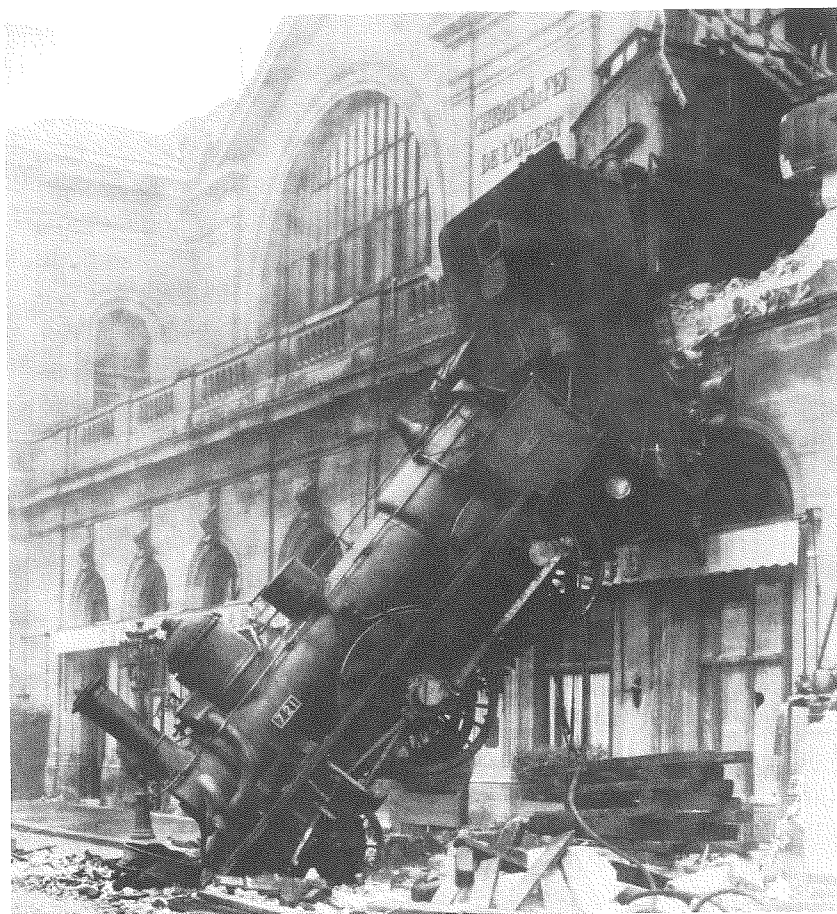
No hay percepción correlativa. Solo percepción serializada, fractal. Cadenas de información idénticas (CNN, Euronews, Al Jazeera), sobre cadenas minúsculas idénticas (webs informativas, radios locales), sobre microcadenas idénticas (Twitter, Facebook, Google+). Como consecuencia, el hombre medio busca convertir esa serie en la realidad, y la representación de esta, por tanto, tiene la misma disgregación, la misma fragmentación.

Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*



El veintidós de octubre de 1895 se produjo un espectacular accidente de ferrocarril en la estación de Montparnasse (por entonces llamada estación del Oeste). El tren número 56 procedente de Grandville entró a casi sesenta kilómetros por hora en la terminal. La locomotora atravesó la estación como si fuera una maqueta de cartón, derrumbó la fachada y terminó clavada de punta en la plaza de Rennes. Según *L'Illustration* "solo resultó muerta una vendedora de periódicos que se encontraba en la plaza debido a la caída de un bloque de piedra". Dos meses más tarde, el veintiocho de diciembre, tuvo lugar la primera exhibición pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el Salón Indio del Grand Café.

Viejos medios, nuevos medios. Un nuevo siglo, con sus velocidades aceleradas y lenguajes fragmentados, rompía la pared y se asomaba al mundo.



4. Feroces y caprichosas criaturas

El autor tiene la impresión de que existe una hiperinflación de textos sobre el relato breve. En el ámbito académico, el interés por la microficción creció de manera paralela a la crisis de los grandes relatos y la fragmentación post-moderna. Al día de hoy se cuentan por miles los artículos, *papers*, recopilaciones, colecciones, actas de congreso (en este preciso momento junto al autor descansa un volumen de seiscientas páginas) y editoriales dedicadas exclusivamente a la ficción breve.

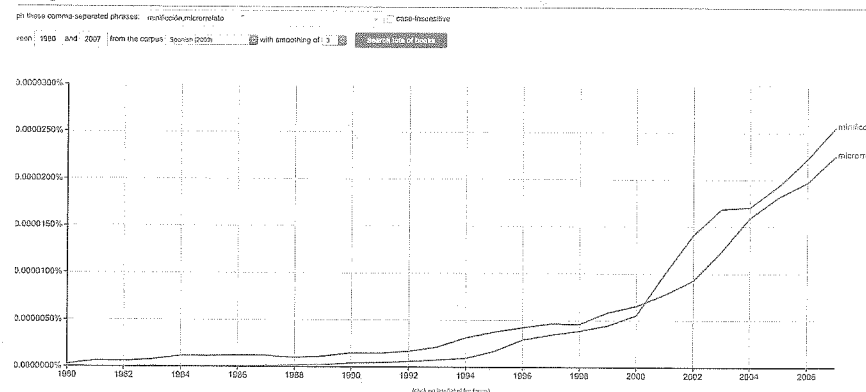


En toda América Latina proliferan hoy las minificciones, estas feroces y caprichosas criaturas, listas para apoderarse del cerebro y a veces del corazón de sus lectores.

Ana María Shua, "Esas feroces criaturas"



Google Books Ngram Viewer



El estallido de la minificción ha traído una lluvia de esquiras textuales que se incrustan en la piel de los lectores y, como le sucede al pobre Ironman, buscan llegar a su corazón.



Corolario a la ley de Murphy: “cuanto más se publica sobre un tema, menos se sabe de él”.



Ser pequeño y permanecer pequeño.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*



El autor intenta responder a la pregunta del lector: ¿por qué dedicarle un capítulo completo a la microficción en un libro sobre los nuevos formatos breves? Porque en toda su historia nunca la microficción había gozado de tan buena salud poética y académica. Esta confluencia es cuanto menos extraña: por lo general los académicos son bastante lentos a la hora de reconocer nuevos géneros o formas de comunicación (por ejemplo, tardaron setenta años en considerar a los cómics una textualidad digna de estudio). Mal que le pese a algunos cultores de los microgéneros narrativos —que tienden a eludir cualquier tipo de relación *non sancta* con lo tecnológico a menos que sea marca Gutenberg— el *boom* de la minificción en las librerías y las aulas es un fenómeno que emerge de una trama cultural atravesada por las redes digitales, la fragmentación del espacio mediático y la atomización de las prácticas de consumo cultural, motivos más que suficientes para dedicarle este capítulo.

Y porque las deudas se pagan. Los analistas de la microficción han elaborado el corpus teórico más sólido a la hora de encarar el estudio de los nuevos formatos breves. Mientras trabaja en la consolidación de una teoría unificada de los microformatos textuales, el investigador no tiene otra alternativa que peregrinar de una disciplina a la otra, de un departamento universitario a otro, rescatando aquí y allá un concepto, una cita, una reflexión. En este viaje transdisciplinario para comprender los nuevos microformatos textuales y narrativos, los lugares donde residen los cultores de la microficción son un *must* donde repostar ideas, renovar la inspiración y continuar el peregrinaje.



Experimenté un período de disrupción que se reflejó, por así decirlo, en mi letra y su desintegración, y cuando copié los textos con este lápiz aprendí de nuevo, como un niño pequeño, a escribir.

Robert Walser, *Microscripts*



La historia de la literatura está plagada de experimentos micronarrativos. Los *microscripts* que Robert Walser escribió desde mediados de la década de los veinte hasta su muerte en 1956 son un ineludible ejemplo de producción microtextual. Lo de Walser era obsesión pura: sus microgramas fueron una red de notas, esbozos, observaciones escritas en papelitos sueltos y con una letra minúscula, entre uno y dos milímetros de altura, casi al borde de la ilegibilidad.



El sistema de los papelitos es también una obra de defensa y fortificación única en la historia de la literatura, en la que debían salvarse las cosas más pequeñas e inocentes del hundimiento en aquella gran época que entonces ascendía [...]. Desde sus primeros intentos, pretende una minimalización o, mejor, abreviación lo más radical posible, a fin de escribir un relato de un solo impulso, no interrumpido por titubeos.

Winfried G. Sebald, *El paseante solitario*



En *El exilio de Gardel* (Solanas, 1986), un grupo de artistas argentinos exiliados en París trabaja en una “tanguedia”, una obra que sintetiza en una única puesta en escena elementos del tango, la tragedia y la comedia. El bandoneonista exiliado, Juan Dos, interpretado por Miguel Ángel Solá, construye la tanguedia a partir de los textos escritos en servilletas de bares que Juan Uno le envía desde Buenos Aires.

La dificultad para completar y rearmar ese puzzle hipertextual llamado Argentina es el gran tema de *El exilio de Gardel*.

Algunos creyeron que los incomprensibles *microscripts* de Walser eran consecuencia directa de la esquizofrenia que le habían diagnosticado en 1929 hasta que dos investigadores, Werner Morlang y Bernhard Echte, descubrieron que estaban escritos en Kurrentschrift, una forma del alemán medieval todavía vigente a comienzos del siglo xx. No solo la letra: también los soportes para la escritura elegidos por Walser eran diminutos. Se han encontrado poemas suyos escritos detrás de una tarjeta de visita, prosas intercaladas entre las líneas de un presupuesto o reflexiones en las viejas páginas de un calendario.

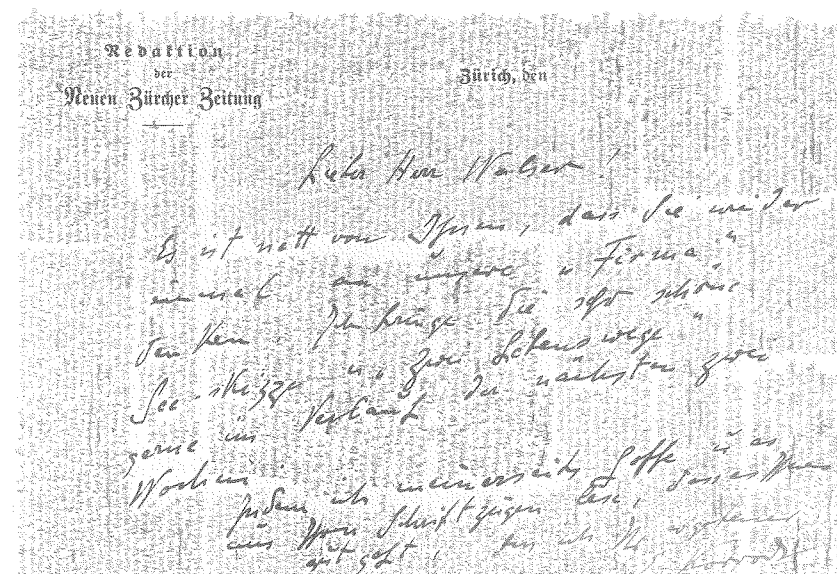
La propia escritura de Walter Benjamin era casi microscópica, y su ambición nunca lograda era meter cien líneas en una hoja de papel. Cuenta Scholem que en su primera visita a Benjamin en París, este le arrastró al Museo Cluny para mostrarle, en una exposición de objetos rituales judíos, dos granos de trigo en los que un alma gemela había escrito completo el *Shemá Israel*.

Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*

En una carta dirigida a Max Rychner, editor del *Neue Schweizer Rundschau*, Walser le explicaba que a raíz de unos “calambres” había abandonado la escritura con lapicera. Después de este bloqueo —la traducción inglesa de la carta que el autor está ahora mismo reproduciendo, escrita en 1927, habla de “breakdown” o incluso de “crisis of the hand”—, Walser volvió a escribir, pero utilizando un lápiz escolar.

Retorno a la niñez.

“Ser pequeño y permanecer pequeño”.



En *Pencil Sketches* (Dickinson/Walser), Walser retoma la historia del pasaje de la lapicera al lápiz: “Un día encontré que me ponía nervioso escribir con la lapicera; por el bien de la paz de mi mente decidí valerme del método del lápiz, lo cual ciertamente me implicaba un desvío y un aumento de trabajo. Pero ya que esta labor me parecía placentera, por decirlo así, consideré que me haría sentir más saludable”.

El método del lápiz cura.

Cuando tenía entre siete y ocho años, mi hija Caroline me pidió un día que le escribiera una nota para la maestra porque iba a faltar a clase. El autobús estaba a punto de llegar. Escribí la fecha y empecé: *Estimada señora X, mi hija Caroline...* Pero entonces pensé: “Así no está bien, es obvio que se trata de Caroline”. Tiré la hoja y comencé de nuevo: *Ayer, mi hija...* “No, tampoco, parece que estoy declarando ante el juez”. Así continué hasta que oí un claxon y advertí que la niña estaba al borde del llanto. Las bolas de papel se amontonaban en el

suelo. Mi mujer agarró una hoja y redactó la nota a toda prisa. Escribir es inmensamente difícil, sobre todo cuando el formato es breve.

Edgar L. Doctorow, *Cuentos completos*

¿De qué hablamos cuando hablamos de la ficción breve? Los expertos todavía no terminan de ponerse de acuerdo. Algunos hablan de cuento breve. Otros prefieren cuento fugaz. Otros dicen, hablan, prefieren, definen, bautizan, catalogan, nombran:

Cuentecico	Micrograma
Cuentecillos	Microrrelato
Cuentículo	Microscópica
Cuento bonsái	Minicuento
Cuento breve	Minificción
Cuento brevísimo	Minirrelato
Cuento corto	Nanocuento
Cuento de un minuto	Nanoficción
Cuento gota	Nanoliteratura
Cuento jíbaro	Nanorrelato
Cuento liliputiense	Narración al vuelo
Cuento microcósmico	Narración urgente
Cuento mínimo	Novela relámpago
Cuento muy corto	Poema en prosa
Cuento pequeñísimo	Poética cuántica
Cuento pequeño	Prosa breve
Cuento ultracorto	Relato breve
Efímeras	Relato brevísimo
Ficción escuálida	Relato corto
Ficción mínima	Relato hiperbreve
Ficción rápida	Relato ultracorto
Ficción súbita	Relato vertiginoso
Microcuento	Texto concentrado
Microficción	

Julio Cortázar los quebró a todos al bautizar estas pequeñas piezas narrativas como "textículos".

Como en el mundo anglosajón el *boom* de la microficción es menos explosivo, sus intelectuales son victorianamente recatados a la hora de tunear el diccionario:

<i>Drabble</i>	<i>Nanofiction</i>
<i>Flash Fiction</i>	<i>Short Short Fiction</i>
<i>Microfiction</i>	<i>Short Short Story</i>
<i>Micronarrative</i>	<i>Sketch</i>
<i>Microstory</i>	<i>Sudden Fiction</i>
<i>Minisaga</i>	<i>Super Short Story</i>

Según Ana María Shua, los límites geográficos del género son los siguientes: al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones y sentencias morales. Como el lector ya tuvo la ocasión de apreciar respecto al aforismo en el segundo capítulo de este libro, la red textual —la ensalada semántica— se amplía *ad infinitum* apenas se observan con la lupa estos géneros colindantes:

Adagio	Detalle
Adivinanza	Epigrama
Aforismo	Epitafio
Alegoría	Escena
Anécdota	Eslogan
Apólogo	Estríbillo
Apostilla	Fábula
Apotegma	Greguería
Apunte	Haiku
Axioma	Instantánea
Bestiario	Lema
Cartón	Mandamiento
Caso	Máxima
Chiste	Miniatura
Cuadro	Moraleja

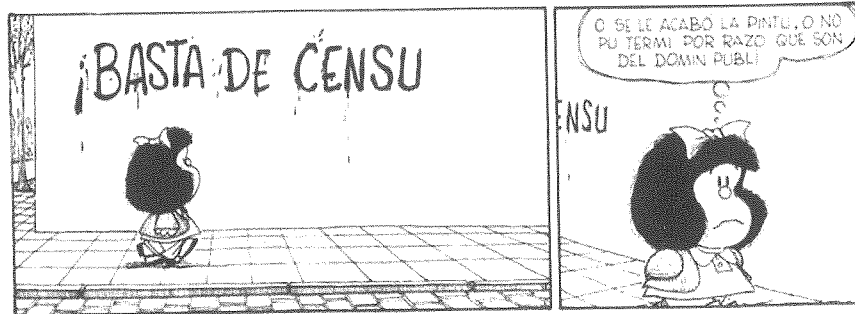
Opúsculo
Parábola
Paradoja
Proverbio
Refrán

Relación
Sentencia
Situación
Soneto
Viñeta

¡Huyamos, los cazadores de letras est'n aquí!

Ana María Shua, *Casa de geishas*

Un identikit firmado por Javier Perucho, autor de *Dinosaurios de papel*: "el microrrelato, arte de la brevedad extrema, es ya un género literario en sí mismo, regido por normas, retóricas y convenciones literarias que le son propias. Ya posee un canon, un panteón, un calendario cívico con efemérides y una nómina de autores y obras célebres [...]. En la microficción son recurrentes la conjugación de los registros, la reutilización de figuras provenientes de las más diversas narrativas, la parodia de los géneros, autores y obras, el juego lingüístico, así como la actualización y subversión de los lugares comunes".



© Joaquín Lavado/Quino

Parafraseando a Umberto Eco, se podría decir que las microficciones son textos extremadamente perezosos que exigen un gran trabajo de interpretación. Al ser tan breves, el contenido faltante, o sea, todo lo que el autor no pone dentro del texto, debe ser completado por el lector a partir de sus competencias textuales. Si el lector no coopera, la máquina textual no funciona. Este trabajo interpretativo del lector es directamente proporcional a la extensión y cantidad de elipsis dentro del relato.

Prueba de calidad: como las pirañas, las minificciones son pequeñas y feroces. Más peligrosas, quizá, porque no necesitan actuar en cardumen. Si se ha conseguido atrapar una, es que está muerta [...]. Una minificción viva tiene una peligrosa autonomía, resulta tan inasible y resbaladiza como cualquier pez o cualquier buen texto literario. Y cuando es realmente buena, muere.

Ana María Shua, "La brevedad, técnica y misterio"

Los microrrelatos me hacen pensar en ecuaciones algebraicas o pruebas geométricas o experimentos de laboratorio o puzzles o carambolas o chistes muy crueles.

David Shields, *Hambre de realidad*

Un tigre atrapó a un zorro y este le dijo: "A mí no puedes comerme. El Emperador del Cielo me ha designado rey de todas las bestias. Si me comes desobedecerás sus órdenes. Si no me crees, ven conmigo y verás cómo huyen los otros animales al verme".

El tigre aceptó acompañarlo. Los otros animales huían despavoridos al verlos. El tigre creyó que temían al zorro, no se dio cuenta de que huían de él.

Relato anónimo chino, "El zorro y el tigre"

La microficción nació en China. La mayor parte de los tópicos visitados por los autores de microficción contemporáneos —la seducción del poder, la adulación política, la narración lineal, el personaje único, *animalia*, la meta-ficción— ya estaban presentes hace siglos en Oriente. En su libro *Largueza del cuento corto chino*, José Vicente Anaya escribe que “cuantificar a la literatura china como *muy abundante* es poco, a pesar de la lamentable quema de libros que ordenara el tirano Tsin Shi Huang Ti en el año 213 a. C., de la que, por fortuna, se escaparon algunos libros como el *I Ching*. Asombra más la calidad de esta literatura: esa imaginación que en pocas palabras a veces se desborda incontenible o nos deja un destello en la mente. El cuento corto chino clásico —resume Anaya— sin lugar a dudas es de una largueza (prodigalidad, y por lo mismo de gran extensión) indiscutible”.

En China a las ficciones breves se las conoce como historias que tienen el “largo del humo”. Se entiende que la lectura del relato debe estar terminada cuando el cigarrillo ha llegado a su fin.

Otro identikit.

No cualquier texto brevísimo es un microrrelato. Específicamente, no lo son los aforismos, ni los haikus, ni los ensayos brevísimos, ni los grafitis, ni las noticias periodísticas, aunque sean de muy corta extensión, ni los poemas de similares características [...]. En todos los géneros enunciados existe algo que nos atrae, a saber: la brevedad. Pero eso no basta: porque, además, en todos ellos falta algo: la narratividad y la ficcionalidad. Narratividad, porque todos los microrrelatos dignos de tal nombre cuentan algo, refieren unos acontecimientos que se ubican dentro de una franja temporal, por sucintamente que esté expresada esta última. Y ficcionalidad, porque estas construcciones verbales aspiran a constituirse en escritos insustituibles, en textos que han de ser recordados sin cambio alguno, como oraciones de una religión laica que encuentran en el valor estético un justificativo para su existencia, no menos que en la referencia a un orden de cosas que tal vez no exista, pero que puede y debe existir.

David Lagmanovich, “Nuestros microrrelatos:
ayer, hoy y mañana”

Muchos investigadores reivindican la autonomía de la microficción y su independencia respecto al cuento tradicional, entendiendo por “cuento tradicional” los relatos de Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Otros ponen en duda la autonomía del relato hiperbreve y lo consideran una variante más del cuento literario. Para David Roas la minificción sería un “género proteico en continua evolución, susceptible de adoptar apariencias diversas”.

Parece mentira que un objeto textual tan pequeño genere tanta confusión.

Instrucciones para nombrar a las feroces y caprichosas criaturas:

- Utilizar un prefijo de origen griego (como micro-) o latino (como mini-) que indique “pequeño”, “menor”, “breve”, “corto”. También se puede recurrir a “nano” (milmillonésima parte de algo).
- Llamar en causa al sustantivo que mejor se adapte a la situación: *ficción, texto, narrativa, cuento, relato*, etc.
- Combinar libremente: *minicuento, microficción, nanorrelato*, etc.

En alternativa también se puede seguir el siguiente protocolo:

- Recurrir a un prefijo que indique un gran cantidad o un exceso (como hiper-, ultra- o mega-).
- Agregarle un adjetivo que haga referencia a la brevedad (*breve, corto*).
- De esta manera se obtendrá *hiperbreve, ultracorto*, etc. En este caso, colocar después del sustantivo en cuestión: *ficción hiperbreve, narrativa hipercorta*, etc.

¡Listo! ¡Ahora los lectores podrán organizar una mesa redonda y discutir cuál término es el más pertinente! De más está decir que, a partir de este momento, el autor utilizará todos estos conceptos como sinónimos (aunque está más que seguro de que no lo son). Ni loco piensa entrar en el interminable debate semántico sobre el/la _____ (completar lo que corresponda).

En el año 1985, Italo Calvino fue invitado a participar en el ciclo anual de *lectures* que organiza la University of Harvard. Solo los intelectuales más destacados tienen ese privilegio: hacer seis conferencias seguidas en una de las universidades más prestigiosas del mundo. Lamentablemente Calvino murió antes de hacer sus Harvard Lectures, pero, por suerte, había dejado casi terminado el texto de cinco conferencias. En sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (o sea, para este milenio), se puede leer que la Rapidez era una de las grandes propuestas del italiano. ¿Por qué la rapidez? Porque “estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión única, densa, concisa, memorable”. Y remata Calvino: “es difícil mantener ese tipo de tensión en obras muy largas”. La búsqueda de la concisión sería uno de los signos de la escritura —y de la lectura— en el nuevo milenio.

A los teóricos de la literatura les cuesta definir el nombre de las feroces y caprichosas criaturas, pero al menos han avanzado bastante en la identificación de su ADN. Inspirado desde el título por los ecos de Calvino, el mexicano Lauro Zavala resumió en sus “Seis propuestas para un género del tercer milenio” el genoma de la microficción: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad.

Era un hombre de letras. No tenía palabra.

Gustavo Marcovich

Yo escribía mucho y mal, porque en literatura *más significa peor*.

José Emilio Pacheco

1. No es lo mismo lo breve que lo corto: lo breve calla a tiempo, lo corto antes de tiempo.
2. La vocación de todo microcuento es crecer sin ser visto.
3. Lo más particular del microcuento no es su minúscula extensión, sino su radical estructura.
4. Puntuarlo con bisturí.
5. Un microcuento empieza entre comillas y termina en puntos suspensivos.
6. Los verbos vuelan, los sustantivos corren, los adjetivos pesan.
7. La tentación del chiste es la termita del microcuento.
8. Los personajes de un microcuento caminan de perfil.
9. El microcuento necesita lectores valientes, es decir, que soporten lo incompleto.
10. Cuanto más breve parece, más lento se lee.

Andrés Neuman, *10 microapuntes sobre micronarrativa*

Language is a virus from outer space.

William Burroughs

Hay diferentes tipos de minificciones. Algunas nacen así, mini, mientras que otras son extraídas de forma más o menos violenta de un cuerpo textual más grande, macro. Un ejemplo clásico de minificciones extraídas: los *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1953). También Raúl Brasca y Luis Chitarroni han incurrido en este tipo de minería textual extractiva en su *Antología del cuento breve y oculto* (2001). Varios teóricos y reconocidos autores de microrrelatos han puesto el grito en el cielo ante esta violación de la integridad textual. José María Merino llegó a decir que “extraer cientos de microrrelatos y frases chispeantes de las obras de Shakespeare o de Cervantes, de las metáforas de Lorca o Neruda, no dejaría de ser una manera poco literaria de hacer picadillo la literatura”.

Esta mención al picadillo le recuerda al autor una vieja historia gastronómica argentina. Según el *Lazarillo de ciegos*. *Caminantes desde Buenos Aires*

hasta Lima (1773) de Alonso Carrió de la Vandra, alias "Concolorcorvo", en los tiempos de la colonia vagaban por las pampas argentinas cuarenta millones de vacas salvajes. Se dice que los gauchos las mataban solo para comer su lengua y aprovechar el cuero. Algo parecido estaría pasando con las microficciones extirpadas a puro golpe de cuchillo de cuerpos textuales mayores: una vez extraído el microrrelato, la pregunta es qué hacer con el resto.



Murió al pie de la letra.

Raúl Renán



La minificción es el antivirus de la literatura. Ayuda a resolver problemas de congestión crónica de las costumbres de lectura, agilizando las vías para la crítica y facilitando la libre circulación de convenciones genéricas y de su posible reformulación lúdica en cada relectura. Adminístrese con libertad, y recuérdese que aunque su naturaleza es fractal (y, por lo tanto, cada minificción suele pertenecer a una serie, pues se trata de textos gregarios), cada minificción puede tener efectos homeopáticos en la experiencia literaria de cada lector.

Lauro Zavala, Minificción Contemporánea



El autor se siente orgulloso. Lleva varias páginas escribiendo sobre la minificción y todavía no ha tecleado la palabra *dinosaurio*.



En cada ponencia presentada en los congresos de minificción, aparece siempre un nuevo precursor del relato corto. A estas alturas todos los escritores han frecuentado el microgénero, desde Jonathan Swift hasta Franz Kafka, pasando por Charles Perrault, Juan Ramón Jiménez, Ernest Hemingway, Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Paul Valéry, Jorge Guillén, Luis Buñuel, Jorge Luis Borges, Juan

José Millán y un larguísimo etcétera. No hace falta hacer un curso de historia de la literatura para descubrir a muchos españoles e hispanoamericanos en esa interminable lista.

Si en las primeras décadas del siglo xx el futurismo italiano desafió al mundo del arte levantando la bandera de la velocidad, la vanguardia española puso todas sus expectativas en la brevedad. Domingo Ródenas de Moya hablaba del "complejo poliedro de la brevedad en la escritura de los años veinte y treinta. La querencia del miniaturismo textual atrajo a escritores de toda laya [...]. La tarea de derribar la literatura mural, de grandes dimensiones y más grandes pretensiones, aunó muchas voluntades artísticas a partir de 1918". Según David Lagmanovich "desde comienzos del siglo xx se manifestó el afán de privilegiar lo breve y lo conciso, como reacción contra los largos períodos y las extensas composiciones literarias características del siglo xix".



En Walser una cosa sustituye siempre con rapidez a otra. Sus escenas solo duran un parpadeo, y también a las figuras humanas de su obra se les concede la vida más breve.

Winfried G. Sebald, El paseante solitario



Al autor le gusta mucho eso de "derribar la literatura mural": es lo mismo que hicieron los punks con sus microcanciones de un par de minutos. *God Save the Queen* de los Sex Pistols era una interminable *suite* para guitarra, bajo, batería y esputo de 3' 19" de duración comparada con *Sheena is a Punk Rocker* de The Ramones. La versión de este tema registrada en vivo en la sala Zeleste de Barcelona en el 1991 no llegaba a los dos minutos (1' 47"). Los punks se propusieron derribar los murales sonoros de Pink Floyd, Genesis y Yes, esos discos conceptuales con canciones interminables que duraban todo un lado del vinilo de 33 rpm. Los títulos no se quedaban atrás en extensión: el LP *Tales from the Topographic Oceans* de Yes incluía en el lado A *The Revealing Science of God (Dance of the Dawn)* de 20' 26", por no hablar de las portadas barrocas de William Roger Dean con sus oníricos paisajes. La máxima expresión musical del estilo rockocó la encontramos en la montaña de teclados y coros wagnerianos que rodeaban a Rick Wakeman durante la performance de *Voyage to the Center of the Earth* junto a la London Symphony Orchestra en el Royal Festival

Hall (1974). Wakeman apenas se veía detrás de sus tres mellotrons, dos sintetizadores Minimoog, dos pianos, un órgano Hammond, tres pianos eléctricos (un Rhodes, un Hohner y un RMI) y un piano Honky-tonk.



Contra todo eso se alzó el punk. Dicen que Johnny Rotten subía al escenario a escupir las canciones de los Sex Pistols con una camiseta deshilachada y grasienta que decía "*I Hate Pink Floyd*".

En 1924, Juan Ramón Jiménez anunció la publicación de sus *Cuentos Largos*, un volumen que incluiría un conjunto de relatos creados entre 1917 y ese mismo año. En el prólogo Jiménez se quejaba: "Cada vez me parece peor la pintura grande, la música grande, la escritura grande. Tan pesado me parece un poema largo como un discurso. La vida no es larga, sino intensa".

Y remataba a quemarropa: "Arte es quitar lo que sobra".



En 1987, el semiólogo italiano Omar Calabrese publicó *Letà neobarocca*, un ensayo que por entonces gozó de merecida fortuna en los ámbitos académicos e intelectuales. En cierta forma, el libro de Calabrese cerraba un ciclo que se había abierto con *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* de Jean-François Lyotard (1979) y había continuado con *All That Is Solid Melts into Air* de Marshall Berman (1982) e *Il pensiero debole* de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (1983). Cualquier investigador que "trabajara lo postmoderno" debía frecuentar las páginas de estos volúmenes o, al menos, citar su título en las charlas de café.

Veinte años después de la publicación de *Letà neobarocca*, Calabrese comentaba en una entrevista los derroteros del concepto popularizado gracias a su libro de 1987: "Para empezar, hay que decir que en el ámbito de las sociedades contemporáneas nunca se pueden definir formas, gustos o tipologías de textos o comportamientos. Simplemente, yo había advertido la necesidad de señalar el avance de un gusto neobarroco que, previamente, había estado latente porque había un rechazo ideológico en contra del primer barroco, el del Seiscientos y principios del Setecientos. Así que, una vez introducida la forma del gusto que he llamado neobarroco, traté de entender su expansión, eventual éxito y si había tendencias opuestas, o si el

gusto se había transformado y, si dejar de ser neobarroco, había adoptado otras características diferentes. Sustancialmente, yo diría que el neobarroco sigue existiendo".

El microrrelato es lo antibarroco. Ahí donde el barroco agrega, la microficción saca. El barroco está al despilfarro absolutista de María Antonieta y García Márquez como la microficción a la ética protestante y rúcana de Calvino (Italo) y Monterroso.



Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso, *Obras completas*
(y otros cuentos)

Listo, ya está.

Misión cumplida.

Ahora el autor puede seguir escribiendo sin ese peso sobre las espaldas.



Es cierto, he publicado cuentos breves y brevísimos, para bien y para mal. Para mal: mucha gente se imagina que es lo único que hago, y si lee uno de esos cuentos da por leído todo lo demás; para bien: no han faltado críticos que vean en ellos cierta originalidad y me den una palmadita. Brevísimos, de una línea, he publicado únicamente dos, y uno de ellos, *El dinosaurio*, pasa ya hasta por novela; en cuanto al otro, *Fecundidad*, acaba de aparecer en inglés ¡como ensayo! en *The Oxford Book of Latin American Essays*.

Augusto Monterroso, *Obras completas*
(y otros cuentos)



Recuerdo que una noche, ya casi de madrugada, llegó José (Durand) y al entrar al departamento hizo mucho ruido para que yo, que dormía casi a la entrada, me despertara y él pudiera ponerse a platicar conmigo, yo ya conocía esa táctica. Como era natural, desperté de mi sueño y Durand se sentó a los pies de mi cama, y sin mucho preám-

bulo se puso a contarme sus tragedias amorosas, yo lo escuché un rato y luego me volví a dormir, pero él siguió hablando y se quedó en el mismo lugar, tal vez se durmió sentado parte de la noche, pero el caso es que cuando desperté él seguía allí. Me quedé un poco sorprendido y fastidiado. Ya durante el día llegó Ernesto (Mejía Sánchez) y le platicué lo que me había pasado con Durand, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: "Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí"; luego llegó Tito, escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos.

Javier Perucho, *Dinosaurios de papel*

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino confesó que le hubiera gustado "preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible, pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere al del escritor guatemalteco Augusto Monterroso".

El dinosaurio es la madre (¿o hay que escribir "el padre"? de todas las micronarraciones contemporáneas. Es una de las obras más discutidas, analizadas y comentadas de la historia de la escritura. Solo *El dinosaurio anotado* de Lauro Zavala tiene más de ciento treinta páginas. Literatura fractal que se convierte en ensayo fractal.

Del dinosaurio de Monterroso se ha dicho todo, y lo contrario de todo, incluso antes de la aparición de los dinosaurios de Steven Spielberg en la pantalla grande. *El dinosaurio* es al relato breve como *El Quijote* a la novela, *La carta robada* al cuento o *God Save the Queen* al punk. Si Monterroso hubiera sido pintor y vivido en el siglo XVII, habría pintado *Las Meninas*. O algo más pequeño, quizá una miniatura de ocho por cinco milímetros como la que se conserva en el Carromato del Profesor Max en Mijas.

El dinosaurio es una pequeña pero eficiente máquina textual capaz de generar cientos de relatos. Como este de José de la Colina:

"Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado *El dinosaurio*.

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo".

La relación que tuve con Calvino creo que ya la he narrado en otras ocasiones. Fue breve.

Augusto Monterroso, *Obras completas*
(y otros cuentos)

Cuenta Juan Villoro que una vez cometió la torpeza de repetir a Monterroso su obra maestra agregando una palabra: "Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".

Monterroso reaccionó de la única manera posible: "¡Carajo! ¡Lo hiciste sonar como una obra de Tolstói!".

Entre los años 2011-2012 Roger Waters, una y otra vez, levantó y demolió *The Wall* por todo el planeta. *The Wall* es muchas cosas: el LP conceptual que marcó a dos generaciones, el largometraje más ambicioso del rock progresivo y la más grandiosa ópera barroca de todos los tiempos. La operación *The Wall* reconquistó a todos los públicos. Un ladrillo de muestra: en Buenos Aires la pared se cayó durante nueve noches en el Estadio de River Plate aplastando a trescientas sesenta mil personas. Si Sid ViciOus resucitara, su boca con *piercing* vomitaría: "*When he woke up, The Wall was still there*".

Interesante debate: para algunos la explosión de la microficción es un subproducto del postmodernismo europeo de finales del siglo XX; para otros, un emergente del modernismo latinoamericano de principios del mismo siglo. Néstor García Canclini siempre habló de una "modernidad desviada" en América Latina. Quizá el *boom* de las minificciones en Latinoamérica sea

bulo se puso a contarme sus tragedias amorosas, yo lo escuché un rato y luego me volví a dormir, pero él siguió hablando y se quedó en el mismo lugar, tal vez se durmió sentado parte de la noche, pero el caso es que cuando desperté él seguía allí. Me quedé un poco sorprendido y fastidiado. Ya durante el día llegó Ernesto (Mejía Sánchez) y le platicué lo que me había pasado con Durand, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: "Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí"; luego llegó Tito, escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos.

Javier Perucho, *Dinosaurios de papel*

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino confesó que le hubiera gustado "preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible, pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere al del escritor guatemalteco Augusto Monterroso".

El dinosaurio es la madre (¿o hay que escribir "el padre"? de todas las micronarraciones contemporáneas. Es una de las obras más discutidas, analizadas y comentadas de la historia de la escritura. Solo *El dinosaurio anotado* de Lauro Zavala tiene más de ciento treinta páginas. Literatura fractal que se convierte en ensayo fractal.

Del dinosaurio de Monterroso se ha dicho todo, y lo contrario de todo, incluso antes de la aparición de los dinosaurios de Steven Spielberg en la pantalla grande. *El dinosaurio* es al relato breve como *El Quijote* a la novela, *La carta robada* al cuento o *God Save the Queen* al punk. Si Monterroso hubiera sido pintor y vivido en el siglo XVII, habría pintado *Las Meninas*. O algo más pequeño, quizá una miniatura de ocho por cinco milímetros como la que se conserva en el Carromato del Profesor Max en Mijas.

El dinosaurio es una pequeña pero eficiente máquina textual capaz de generar cientos de relatos. Como este de José de la Colina:

"Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado *El dinosaurio*.

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo".

La relación que tuve con Calvino creo que ya la he narrado en otras ocasiones. Fue breve.

Augusto Monterroso, *Obras completas*
(y otros cuentos)

Cuenta Juan Villoro que una vez cometió la torpeza de repetir a Monterroso su obra maestra agregando una palabra: "Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".

Monterroso reaccionó de la única manera posible: "¡Carajo! ¡Lo hiciste sonar como una obra de Tolstói!".

Entre los años 2011-2012 Roger Waters, una y otra vez, levantó y demolió *The Wall* por todo el planeta. *The Wall* es muchas cosas: el LP conceptual que marcó a dos generaciones, el largometraje más ambicioso del rock progresivo y la más grandiosa ópera barroca de todos los tiempos. La operación *The Wall* reconquistó a todos los públicos. Un ladrillo de muestra: en Buenos Aires la pared se cayó durante nueve noches en el Estadio de River Plate aplastando a trescientas sesenta mil personas. Si Sid Vicious resucitara, su boca con *piercing* vomitaría: "*When he woke up, The Wall was still there*".

Interesante debate: para algunos la explosión de la microficción es un subproducto del postmodernismo europeo de finales del siglo XX; para otros, un emergente del modernismo latinoamericano de principios del mismo siglo. Néstor García Canclini siempre habló de una "modernidad desviada" en América Latina. Quizá el *boom* de las minificciones en Latinoamérica sea

parte de un proceso de balcanización narrativa posterior a otro *boom*, el del (neo)barroco realismo mágico en los años sesenta.



Epitafio. El escritor mexicano Óscar de la Borbolla cree que aprendió a escribir minificción en su juventud, cuando recorría cementerios y se sorprendía frente a relatos breves como “Mamita: tus hijos te extrañan” o “Sin ti no vivo, Pepe”. La muerte, dice de la Borbolla, es la elipsis por antonomasia, la que suprime en serio y de manera definitiva. De la muerte no es posible despertarse para comprobar si el dinosaurio sigue ahí. No tiene nada de extraño “que el minicuento haya surgido emparentado con la muerte y que los panteones de todo el mundo sean insuperables antologías del minicuento”. Según Óscar de la Borbolla el mejor epitafio que descubrió en sus caminatas por los cementerios mexicanos contenía una sola palabra: “Desgraciada”.



Mis libros siempre son muy escasos, muy breves. Ya le he dicho en otras ocasiones, no quiero llenar el mundo de basura [...]. Lo que muchos lectores me agradecen son páginas en blanco.

Augusto Monterroso, *Obras completas*
(y otros cuentos)

5. Tweets and shouts

La emergencia de la World Wide Web en los años noventa generó un sinfín de nuevos formatos textuales. La web no es solo un metamedio que potenció el nacimiento de inimaginables plataformas y sistemas de comunicación, desde la Wikipedia hasta Twitter, Facebook e Instagram: también es el caldo de cultivo ideal para la creación de nuevas especies textuales híbridas, móviles y remixables. Los *banners*, los *posts* en los blogs y de ahí a la práctica del *microblogging* fueron marcando el ritmo de las formas textuales breves nacidas y criadas en la World Wide Web, un proceso cruzado en diagonal por el pasaje del sms al micromensaje en WhatsApp.



El píxel supone un curioso retorno a la filosofía de Descartes y, en general, a todas las tendencias filosóficas que consideran al espacio como una sucesión discontinua de puntos. En su forma minúscula, el píxel nos devuelve a los presocráticos perseguidores de los componentes inferiores del *arjé* y, por extensión, con las formas básicas de la materia [...]. El píxel es a la vez una *concreción* conceptual y una completa *abstracción* material. Es el *palpable objeto intangible*, inequívoco pero incorporal, en el que sostenemos la fenomenología de la imagen contemporánea. Es lo más parecido a la fe para los pueblos antiguos: una realidad inasible en la que todos creen, que puede manipularse y transmitirse, pero no tocarse.

Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*



El primer mensaje de texto a través de una red de telefonía celular se envió el tres de diciembre de 1992. Desde su computadora, el ingeniero Neil

Papworth mandó a su colega Richard Jarvis, feliz propietario de un Orbitel 901, el primer móvil que ofrecía servicio de mensajería, un breve texto que no superaba los ciento sesenta caracteres que permitía el sistema. Eran dos adelantados: el primer sms decía "*Merry Christmas*", aunque todavía faltaran tres semanas para la Navidad.



Las pirañas con dientes afilados del género *Serrasalmus* y *Pygocentrus* son los peces de agua dulce más feroces del mundo. En realidad raramente atacan a humanos.

Record Guinness, texto estándar utilizado para determinar el de escritura con teléfonos móviles



How to Write Short es un libro de Roy Peter Clark publicado en 2013 donde explica, a lo largo de unas doscientas cincuenta páginas, treinta y cinco capítulos más conclusiones, cómo escribir textos breves. "*In the digital age* –advierte Clark– *short writing is King*". El primer capítulo invita a coleccionar textos breves; el último, a protegerse del uso indebido de los microtextos.



Diecisiete segundos.

Fue el siete de noviembre de 2014 cuando el brasileño Marcel Fernandes Filho, utilizando un Samsung Galaxy S4, escribió el sms que logró el Guinness World Record de escritura móvil. El informe confirma que estaba terminantemente prohibido el uso de la función de autocorrección o de texto predictivo.

Diecisiete segundos.



Según la Wikipedia, el lenguaje de los sms también ha sido llamado:

textese	txto
txt-speak	texting language
txtese	txt lingo
chatspeak	SMSish
txt	Txtslang
txtspk	txt talk
txtk	133tsp34k

También los wikipedistas tienen problemas para nombrar a sus feroces y caprichosas pirañas.



A comienzos de los años noventa, nadie, ni siquiera el más avisado ciberrinversor de Silicon Valley, podía pensar que el Short Message Service (sms) se convertiría en la *killer application* de las primeras dos generaciones de dispositivos móviles. A pesar de la difusión de aplicaciones como Facebook Messenger, WhatsApp o Snapchat, el mercado de los sms se niega a desaparecer (en el momento de escribir este libro, todavía se lo utiliza para confirmar operaciones bancarias o verificar la identidad del usuario).



El *smartphone* es un aparato digital que trabaja con un *input-output* pobre en complejidad. Borra toda forma de negatividad. Con ello se olvida de pensar de una manera compleja. Y deja atrofiar formas de conducta que exigen una amplitud temporal o una amplitud de mirada. Fomenta la visión a corto plazo. Fomenta el corto plazo y la mirada de corto alcance, y ofusca la de larga duración y lo lento.

Byung-Chul Han, *En el enjambre*



Aunque Byung-Chul Han critique la configuración que está adoptando la sociedad contemporánea y despliegue una mirada que recuerda la de los primeros pensadores que se confrontaron con la naciente cultura de masas (al autor le vienen en mente las críticas de Theodor Adorno a las "síncopas perturbadoras" y a los "monótonos estímulos" del jazz), la producción

del filósofo surcoreano está más que en sintonía con los ritmos, polifonías y fragmentaciones del mundo que denuncia. Los libros de Byung-Chul Han son breves y de fácil lectura, están hilvanados con frases cortas, casi tuits, que vuelven una y otra vez sobre los nudos conceptuales de su pensamiento: el panóptico digital, la autoexplotación, la fragmentación, la positividad, la falta de silencio... Byung-Chul Han critica el caos y la velocidad acelerada de las sociedades contemporáneas, pero compone textos totalmente adaptados a ese ecosistema. Si bien encarna un espíritu adorniano, a la hora de escribir, Byung-Chul Han se acerca mucho a McLuhan, el gran creador de aforismos sobre la cultura de masas, pero aún más, a los bárbaros de Baricco.

¿Filosofía para *dummies*?

La realidad es que la gente siempre ha tenido un miedo tremendo al impacto de las nuevas tecnologías sobre el lenguaje. Cuando se inventó la imprenta, la gente pensaba que era un instrumento diabólico que engendraría versiones no autorizadas de la Biblia. El teléfono introdujo el temor de una crisis en la vida familiar, ya que las personas dejarían de hablarse entre sí. Y la radio y la televisión aumentaron la preocupación por el lavado de cerebros. Las mensajerías de texto son el nuevo foco de ansiedad de la gente; lo que realmente preocupa es una nueva generación haciéndose con el control de lo que ellos consideran su propia lengua.

David Crystal, entrevista en *The Guardian*

El privilegiar la rapidez por encima de cualquier otro valor produce un uso degenerativo de la lengua, y por esta vía un joven que el día de mañana tenga que optar por un trabajo probablemente no lo conseguirá porque no es capaz de escribir correctamente.

Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras

Nunca en la historia de la humanidad se había escrito ni leído tanto.

Todas las creencias populares sobre los mensajes de texto están equivocadas o, como mínimo, son debatibles.

David Crystal, *Txtng. The Gr8 Db8*

El *banner* nació en 1993, en los albores de la web, en el sitio del Global Network Navigator, una de las primeras páginas comerciales gestionada por O'Reilly Media. El *banner* en cuestión anunciaba y conducía a un estudio de abogados en Silicon Valley. La primera publicación en línea que comercializó *banners* de manera continua y en grandes cantidades fue *HotWired*, una publicación cercana a la revista *Wired*, pero que elaboraba contenidos propios. Fueron ellos los que crearon el concepto de "*banner ad*" y los primeros en ofrecer a sus clientes un informe con la *performance* de sus publicaciones. El veintisiete de octubre de 1994, apareció en *HotWired* el *banner* de AT&T.

El contenido de un nuevo medio es un viejo medio.

Marshall McLuhan, *El medio es el mensaje*

Los *banners* se clasifican según su forma (cuadrados, rectangulares), superficie (*half banner*, *full banner*), posición en la página (*skycraper*) y forma de interferir en el proceso de interacción (intersticiales, *pop-up*). Las plantillas que se utilizan para vender *banners* son idénticas a las que se emplean para la venta de espacios publicitarios en las páginas impresas de los diarios. Es normal: los publicitarios que a mediados de los años noventa salían a ofrecer *banners* a sus clientes no hicieron otra cosa que reproducir el modelo de negocios y el formato textual con el que venían trabajando desde hacía décadas. Algo similar les pasó a los periodistas —los primeros diarios en línea se actualizaban cada veinticuatro horas y reproducían las principales noticias de la edición impresa—, a los diseñadores —la primera generación de diseñadores web estaba marcada a fuego por la estética del diseño gráfico tradicional— y

a los investigadores —para algunos académicos la web era simplemente “un medio más” como la radio o la prensa—.

En la década de los noventa, hablar de lo nuevo era más fácil que hacerlo.

No leen. La gente raramente lee las páginas web palabra por palabra; en cambio, escanean la página, escogiendo las palabras y frases de manera aislada.

Jakob Nielsen, *How Users Read on the Web*

El lanzamiento de Facebook en febrero de 2004 —aunque su apertura a todos los usuarios, no necesariamente universitarios de la Ivy League, se produjo en setiembre de 2006— promovió una migración digital: los usuarios que querían compartir fotos de perros, gatos y parejas con sus amig@s abandonaron los blogs y se fueron a la nueva red de Mark Zuckerberg. Esta migración fue lo mejor que le podía pasar a los blogs: este medio se fue (semi)profesionalizando y convirtiéndose en una fuente de información y conversación cada vez más social y menos personalizada (el autor no se refiere tanto al estilo de escritura de los blogs, sino al interés de los intercambios).

En un entorno tecnocultural donde todo se recombina, la creación de redes sociales como Habbo (2000), Friendster (2000), Hi5 (2003), LinkedIn (2003), MySpace (2003), delicious (2003), Orkut (2004), Facebook (2004), YouTube (2005) o Tuenti (2006) no podía dejar de promover una hibridación con la lógica de los sms. O sea, antes o después, alguien habría inventado Twitter (2006), el medio social que consolidó el formato textual breve en las redes. En menor medida que Facebook, una plataforma que terminó generando su propio nicho de aplicaciones cautivas, desde servicios de mensajería hasta videojuegos, Twitter también creó un espacio dentro de la ecología de los medios donde comenzaron a reproducirse nuevas especies textuales como Vine (2013) o Periscope (2015). Cualquier cartografía de la cultura snack tiene que poner a Twitter en un lugar destacado del mapa, en una zona central, rodeado de muchas islas volcánicas en permanente estado de ebullición.

La minificción, gracias a la red, se ha convertido en un género conocido, que se considera muy fácil de escribir. Pero no solo es el problema de lidiar con los ignaros, sino que ahora, para nosotros, desbrozar de esta montaña de textos los que valen la pena se ha convertido en una tarea difícilísima.

Violeta Rojo, “Atrapados en la red.
La banalización de la escritura mínima”

Tirando unas pocas líneas antes de empezar el trabajo. No puedo resolver un misterio sin mi polvo milagroso. Y me refiero a la cocaína.

@KeepDiggingWatson #twitterature #SHolmes #CDoyle¹

En estos gestos de rechazo y negación de las nuevas formas expresivas, no cuesta demasiado identificar la misma actitud que se opuso en el siglo XIX a la novela burguesa, la cual, como explica Baricco en *Los bárbaros*, también “fue percibida como una amenaza y como un objeto esencialmente nocivo —los médicos no por nada la prohibían: seguro que fue percibida como una degradación del rasgo noble del gesto de escribir y leer. Seguro que fue atribuida a una ávida voluntad de éxitos y de ganancias. ¿No es este un paisaje que os recuerda algo?—. La novela, el cómic, la televisión, los mensajes breves de texto, los videojuegos. Cada época construye sus propios monstruos mediáticos.

A cada tiempo, su formato maldito.

OH DIOS, ESTOY EN EL INFIERNO.

@MorningStarlet #twitterature #ParadiseLost #Milton

1. Los *hashtags* con los nombres de las obras (por ejemplo #Robinson) y autores (#Defoe) fueron agregados por el autor para facilitar su identificación.

Considerar estos jueguitos, más parecidos al Play Station que al libro, como una revolución literaria, es por lo menos una exageración.

David Lagmanovich, "Nuestros microrrelatos: ayer, hoy y mañana"

La minificción tiene el tamaño perfecto para ser leída en pantalla de computadora, de teléfono móvil o de Blackberry. Eso, unido al auge de los blogs, ha ocasionado que estemos inundados, anegados, desbordados por el aluvión de textos brevísimos que aparecen por doquier [...]. Señores, no se puede con tanta información. Si bien he encontrado magníficos escritores, maravillosos ejemplos, geniales resultados en las brevedades de la red, a veces me siento absolutamente ofendida e insultada por la manera superficial y facilona con que cualquier bicho de uña que esté pasando por allí, sin pudor de ninguna clase, sin haber leído en su vida ni un mal poema, se siente escritor porque considera en su insipiencia que esas cositas corticas son facilitas de escribir.

Violeta Rojo, "Atrapados en la red.
La banalización de la escritura mínima"

Uh, oh. Aparecieron unas manchas blancas en mi estómago...

@bugged-out #twitterature #Metamorphosis #Kafka

Al autor algunas afirmaciones le dan cosita. En su libro *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*, Clay Shirky propuso unas cuantas ideas tan efervescentes como polémicas respecto a las nuevas prácticas de comunicación en red. Según Shirky, la comunicación personal (*communication media*) y la publicación (*broadcasting media*) se han fusionado, poniendo en crisis a las figuras profesionales encargadas de filtrar la información antes de publicarla. Lo que Shirky está diciendo es que el proceso se ha invertido: ahora el filtraje es posterior a la producción. En la era del

amateurismo de masas, primero se publica y después se filtra. El trabajo de selección —antes responsabilidad de una élite de profesionales, desde periodistas y editores de libros hasta programadores de radio y televisión— ahora se ha socializado y se presenta bajo forma de tags, enlaces, retuits y Me Gusta.

Por lo demás, ¿quién recibe un disparo en la piscina?
Gatsby y el Sueño Americano están muertos.

@West-Egg #twitterature #GreatGatsby #SFitzgerald

¿Por qué tanto odio? ¿Por qué Twitter no puede ser un espacio de expresión de la microficción? ¿Acaso lo que legitima a un texto literario es el soporte material y no su valor estético? Una buena parte de la mejor literatura del siglo XIX se publicó en revistas y periódicos, medios por entonces considerados bastardos respecto al prestigioso formato-libro. Para algunos teóricos de la microficción, Twitter es un timo: para ellos solo el papel impreso legitima.

ESTOY MUY ENOJADO.

@RageAgainstTheAchaean #twitterature #TheIliad #Homer

La escuela Holden, fundada en Turín por Alessandro Baricco, y el grupo editorial L'Espresso han creado una aplicación —StorieBrevi— para poder degustar microtextos literarios en los dispositivos móviles. Este proyecto nacido en 2012 fue creciendo hasta dar a luz una colección de libros —Narrativa tascabile— en formato digital que recoge relatos breves alegres, románticos, de ciencia ficción, adrenalínicos, misteriosos.

Oh, mierda, algunos ricos señores jóvenes acaban de aparecer. ¡Gol!
@FirstThoughtBestThought #twitterature #Pride&Prejudice #Austen

Tuit: Un sujeto y un verbo para un texto que es demasiado corto y demasiado largo al mismo tiempo.

Eric Jarosinski, *Nein. Un manifesto*

¿Por qué la gente me llama para resolver sus problemas? Déjenme disfrutar de mi subidón. Watson dice que es un mal hábito, pero ¿qué sabe él? El detective soy yo.

@KeepDiggingWatson #twitterature #SHolmes #CDoyle

Tuvieron que llegar dos bárbaros, Alexander Aciman y Emmett Rensin, para demostrar que las microtextualidades que circulan en Twitter pueden dialogar con la gran literatura. El objetivo de Aciman y Rensin, dos estudiantes de *college* nacidos en 1990, era ofrecer a los lectores “los medios para absorber las voces fuertes, las valiosas lecciones y las innovaciones estilísticas de los Grandes sin el agobiante deber de tener que dedicar tantas horas de la lectura”. En pocas palabras: Aciman y Rensin, en un gesto típico de los prosumidores del siglo XXI, leyeron los clásicos a su manera y los resumieron en veinte tuits. Sus tuits *también* se mueven en ese territorio delimitado por la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad. Y la parodia. Y la intertextualidad. ¿Qué hizo la editorial Penguin con todas estas micropiezas textuales? Publicar en 2009 un libro (obviamente en formato de bolsillo) titulado *Twitterature*.

Sean Hill es un escritor británico que desde el año 2009 publica microhistorias en Twitter bajo el nombre @VeryShortStory. En 2013, en un gesto especular respecto al proyecto #twitterature, Hill dio el gran salto al libro impreso con su *Very Short Stories. Del libro al tuit y del tuit al libro*.

El *tweet* es para semiólogos, el *retweet* para sociólogos.

Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*

Semiótica: Ciencia que estudia cómo el significado se crea para ser malinterpretado.

Eric Jarosinski, *Nein. Un manifesto*

Si la narrativa digital es una expresión compleja que incluye a la hipertextualización, la multimediación, la interactividad y la conectividad, entonces difícilmente puede asimilarse a la condensación y limitación de recursos que se autoimpone la minificción. Para el colombiano Jaime Alejandro Rodríguez “al ‘menos es más’ (estética de la limitación) propio de la minificción, la narrativa digital opone un ‘más es más’ (estética de la abundancia), lo que en principio aleja una posible convergencia de las dos prácticas”. A pesar de este choque frontal entre minimalismo y tecnobarroco, Rodríguez señala casos de microficción digital basados en Twitter como el *relatweet* colaborativo de Juan Andrés Muñoz. No será el único ejemplo de tecnominimalismo.

El enemigo del arte es la ausencia de limitaciones.

Orson Welles

El domingo veintinueve de noviembre de 2009, jugaron el FC Barcelona y el Real Madrid en el Camp Nou. Único gol de Ibrahimovic en el minuto cincuenta y cinco. Esa misma noche a las 23:39, un periodista de turno en la web de *El País* tituló: “El ex guerrillero Mujica se proclama presidente de Uruguay”. Unas horas antes, Juan Andrés Muñoz (@allendegui) iniciaba *El relatweet*, una novela colaborativa en Twitter.

Todo comenzó con un tuit:

Se despertó sobresaltado, sudoroso entre un hojaldre de sábanas.

Extendió la mano, y a tientas encontró el frasco con su pastilla.

Minutos después, desde Toledo, @jverbom continuó:

Al sentir en su mano el suave tacto de la cápsula, volvió a recordar los hechos que lo habían llevado allí.

Un rato más tarde @jlori agregaba desde Pamplona:

Un barco demasiado viejo, una mujer demasiado joven y la promesa de un trabajo que nunca llegaría.

El cuatro de diciembre, *El relatweet*, después de doscientas catorce intervenciones, se dio por acabado. Participaron treinta y nueve usuarios de España, Argentina, Chile, Ecuador, México, Perú y Venezuela.



Desenterrar partes de cuerpos y juntarlas no parece suficiente.

¿Quizá añadir un millón de voltios de electricidad?

@NotoriusDOC #twitterature #Frankenstein #MShelley



Al procesar mi experiencia instantáneamente, en Twitter empaqueto mi vida mientras la vivo.

Peggy Orenstein, "I Tweet, Therefore I Am"



Instrucciones para leer *Rayuela* de Julio Cortázar en formato Twitter:

- Entrar en Twitter
- Ir a @rayuela



Como los escribas continuarán, los pocos lectores que en el mundo había van a cambiar de oficio y se pondrán también de escribas.

Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*



Conseguimos emborracharlo. Le pusimos un atizador caliente en su único ojo cuando se desmayó. Ahora verá lo que es bueno –si puede. LOL.

Hora de irse.

@IthacaOnMyMind #twitterature
#TheOdyssey #Homer



Según los teóricos del microrrelato, brevedad, narratividad y ficcionalidad constituyen la tríada que encierra sus rasgos fundamentales. El autor cree que se les olvidó indicar una cuarta característica: la imprentabilidad. Para muchos (demasiados) teóricos del relato breve, la microficción solo puede existir impresa en un libro.



¿Qué pasa si hay caníbales en la isla? No, probablemente no.

¿Pero si los hubiera? Nah. No hay... MIERDA. Una huella. ¡CANÍBALES!

@ImNotGilligan #twitterature #RCrusoe #Defoe



En breve, y lo decimos literalmente, hemos creado la salvación de nuestra generación, una forma nueva y revolucionaria de enfrentar y comprender el arte más grande de todos: la literatura.

Alexander Aciman y Emmett Rensin, *Twitterature*



Otro caso resuelto. Soy el Batman de Gran Bretaña.

@KeepDiggingWatson #twitterature #SHolmes #CDoyle

Mientras que para nuestro modelo cultural el pasado es un tesoro sepultado, y poseerlo significa excavar hasta encontrarlo, para el bárbaro el pasado es lo que, del pasado, sale a la superficie y entra en red con esquilas del presente. Son como balsas supervivientes de un naufragio y llegadas hasta nosotros flotando en el corriente indescifrable sentir colectivo. Siguen siendo esquilas, relictos, fragmentos: nunca es la acabada solemnidad de una nave completa que escapa a la tempestad del tiempo: sino un mascarón, un par de zapatos, la caja de un sombrero. Ismael fue el único que se salvó, ¿os acordáis? Lo encontraron sujetado a un ataúd flotante.

Alessandro Baricco, *Los bárbaros*

Por final de juego me refiero a que todo el mundo está muerto. Estoy a la deriva en lo que se suponía era el ataúd de Queequeg. Como he dicho, IRONÍA.

@greatwhitetale #twitterature #MobyDick #Melville

Mis whatsapp con mamá es una novela de Alban Orsini compuesta únicamente de mensajes enviados por ese sistema de mensajería. “El primer mensaje del libro —explicó Orsini al periodista Uriel Bederman de *La Nación*— es el único real: fue enviado por mi mamá. Cuando lo recibí, lo primero que pensé es que aquello dejaba en claro que los hijos y los padres no hablamos un mismo idioma; al rato pensé de qué modo podría utilizar aquel formato para contar una historia”.

Todo sobre mi madre.

Ataúdes flotantes, llevados por la corriente, eso es el pasado para los bárbaros.

Alessandro Baricco, *Los bárbaros*

El ornitorrinco es un animal extraño, que parece concebido para eludir cualquier clasificación, ya sea científica, ya sea popular [...]. Los primeros colonos australianos lo tomaron por un topo, y efectivamente lo llamaron *watermole*, pero ese topo tenía un pico y, por lo tanto, no era un topo. Había algo perceptible, fuera del “molde” ofrecido por la idea de topo, que no se adaptaba a ese molde —aunque para reconocer un pico haya que suponer que tenían un “molde” para el pico.

Umberto Eco, *Kant y el ornitorrinco*

No. No un cuchillo de madera. Un cuchillo cuchillo. Olvídate del ajo y la cruz. Lo que sea.

@BleedingGums #twitterature #Dracula #Stoker

¿Qué es Twitter? ¿Un egomedia para informar del contenido calórico del desayuno? ¿Un sistema de *broadcasting* de segunda generación que funciona sobre una base colaborativa? ¿Un *tool* para construir relaciones, encontrar buenas conversaciones y hacer mejores negocios? ¿Una conversación pública entre dos o más sujetos? ¿Un dispositivo de filtraje informativo? ¿Una red social? ¿Una marca? ¿Una plataforma con más de trescientos millones de usuarios activos que apenas genera ganancias y siempre está al borde del cierre? Twitter es todas estas cosas (y algunas más), y dada su constante evolución, cuesta bastante encontrarle un lugar dentro de las colecciones de microespecies textuales. En cierta forma Twitter es un ornitorrinco, una especie mediática híbrida que rompe los esquemas y nadie sabe bien cómo clasificarla.

Twitter es el subtítulo de la realidad.

@mancini



La selfi más famosa de la historia fue compartido por primera vez el tres de marzo de 2014. Un año y medio más tarde, había superado los dos millones de Favoritos y los tres millones de retuits.

Veremos cuánto dura en primer lugar.

Algo tiene Twitter cuando los que están fuera no saben cómo entrar y los que están dentro no saben cómo salir.

José Luis Orihuela, *Mundo Twitter*

¿Cuál es la mejor marca? La que genera un diccionario alrededor suyo que impregna el lenguaje cotidiano de sus consumidores. Es posible que el valor de Twitter no esté en sus millones de usuarios, sino en la nube semántica que ha generado: *tweet*, *retweet*, *twitosphere*, *twitterfly*, *twitterrific*, *twitterphoria*, *tweetorial*... Twitter es una de las especies mediáticas más preciadas del zoológico digital, quizá no la más visitada —las jaulas de Facebook, Instagram o TikTok convocan más gente—, pero seguramente una de las que genera más conversaciones.



Lo fundamental es la sorpresa y la rapidez del ataque.

Ernesto "Che" Guevara, *La guerra de guerrillas*

El autor vuelve a preguntarse: ¿Qué es Twitter? Para algunos es una plataforma social de carácter dialógico donde se expresa la inteligencia colectiva de la cual hablaba el ciberfilósofo Pierre Lévy en los años noventa. Para otros tiene mucho de *broadcasting* tradicional. Según un estudio de la Universidad de Harvard, el 10% de los usuarios genera el 90% de los contenidos, un fenómeno no tan extraño, ya que se repite en mayor o menor medida en casi todos los entornos participativos, desde la Wikipedia hasta los foros en línea. Según Brian Solis, la dimensión conversacional de Twitter no deja de ser una promesa en espera de que los usuarios aprendan a comunicarse, entiendan cómo participar y cómo contribuir en un entorno colaborativo como el que las redes potencialmente ofrecen. Otros, como Malcolm Gladwell, van más allá y apuntan su mira telescópica al corazón del pajarito azul.

Forget it: the revolution will not be tweeted.

Mi madre al teléfono: “Max, es emocionante lo de Sol, me acuerdo del 68”.

@maximhuerta 21:54 - 18 de mayo de 2011

Un estudio sobre las Brigadas Rojas italianas encontró que el 70% de los reclutas tenía por lo menos un amigo cercano en la organización antes de ingresar. Lo mismo sucede con los hombres que se unieron a los mujaidines en Afganistán. Incluso las acciones revolucionarias que parecen espontáneas, como las demostraciones en Alemania Oriental que llevaron a la caída del Muro de Berlín, fueron, en su corazón, fenómenos de lazos fuertes [...]. El tipo de activismo asociado con las redes sociales no tiene nada que ver con esto. Las plataformas de las redes sociales se construyen alrededor de lazos débiles. Twitter es una forma de seguir (o ser seguido por) gente que uno probablemente jamás conoció. Facebook es una herramienta para organizar eficientemente a los conocidos, para estar al tanto de las vidas de gente que, de otra manera, uno no estaría en contacto. Por eso uno puede tener mil amigos en Facebook, cosa que nunca pasa en la vida real.

Malcolm Gladwell, "Small Change.
Why the revolution will not be tweeted"

Vivo en un país que permite acampar para ver a Justin Bieber, pero no para defender mis derechos.

#Spanishrevolution #15mani - 22 de mayo de 2011

Vivimos en un mundo que desconfía de la brevedad y la asocia a lo fácil, superfluo y frívolo, que la entiende hija de la velocidad y hermana de la fragmentación. Una época que da por sentado que la calidad de una decisión, de un discurso, de un producto cultural, por poner tres ejemplos, está directamente relacionada con el tiempo que demanda. Se da por sentado, por ejemplo, que un texto extenso tiene más probabilidades de ser profundo que uno breve. Incluso se utilizan formas hiperbreves para sostener esa no siempre probable relación entre la extensión con la profundidad.

Como es posible suponer, y probar, hay banalidades de larga duración y brevedades valiosas. Los soportes de las extensiones llevan a que el mito

sea terminal. Si es breve en papel, podría ser profundo. Si la brevedad es digital, con toda probabilidad debe ser basura. Inercia cognitiva.

Pablo Mancini, "La extensión está sobrevalorada"

Snapchat lleva la brevedad espacial del tuit a la fugacidad temporal del microtexto.

Este mensaje se autodestruirá en uno, dos, tres...

Odio Twitter, creo que debería estar prohibido. La única razón que justifica su existencia es *Nein*.

Slavoj Žižek

A alguna gente le disgustan los mensajes de texto. Otros están perplejos. Yo estoy fascinado porque es la última manifestación de la habilidad humana de ser lingüísticamente creativos y adaptar el lenguaje a las necesidades de diversos contextos. En los mensajes de texto vemos, a pequeña escala, el lenguaje en evolución.

David Crystal, *Txtng. The Gr8 Db8*

Un texto, hoy en día, no es el mismo objeto que analizaban los formalistas rusos a principios del siglo xx.

Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*

Filosofía para *dummies* o, si se prefiere, para bárbaros, es la de Eric Jaro-sinski, autor de *Nein. Un manifesto*. Jarosinski se presenta en sociedad como un remix entre Woody Allen y Slavoj Žižek que, harto de intentar publicar un libro para concursar una plaza en la universidad, descubrió Twitter y se dedicó a la microfilosofía. ¿El secreto de su éxito? "Me sirvo del título para fomentar

la expectativa y trato de evitar el efecto 'galleta de la fortuna', esa pequeña píldora de sabiduría que lleva a veces implícita el aforismo y que a mí no me convence, no me gusta ese tono. Quiero decir cosas desde la autoridad, pero eludiendo la autoridad al mismo tiempo". Si Byung-Chul Han escribe libros de bolsillo que se leen más rápido que un manga, Jarosinski lleva esta filosofía, nunca mejor dicho, hasta sus últimas consecuencias.

Según Žižek, los tuits de Jarosinski son lo único rescatable de Twitter.
#disiento



La consultora SumAll y Buffer, la empresa especializada en gestión de social media, elaboraron una lista que, si no abre el presente capítulo, al menos debería cerrarlo. La lista en cuestión presenta la extensión óptima que debe tener un contenido escrito para alcanzar la mayor repercusión posible en las redes, ya sea en forma de Me Gusta, retuit o similares formas de aprobación digital:

- Un tuit alcanza su mayor difusión si tiene entre 71 y 100 caracteres.
- Un *post* en Facebook que tenga 40 caracteres tiene un *engagement* superior al 86% respecto a otros *posts* más extensos.
- El párrafo inicial de cualquier tipo de *post* en línea debería tener entre 40 y 55 caracteres de extensión.
- Los mejores dominios web tienen una extensión de 8 caracteres. Los *hashtags* más populares, 6 caracteres.
- La extensión ideal de un título de un *post* o texto en línea es de 6 palabras. En el caso de Google+ no debería superar los 60 caracteres para poder entrar en una única línea.
- La extensión más efectiva de un *post* en la plataforma Medium es de 1600 palabras (siete minutos de lectura).
- El Asunto de un *email* debería tener entre 28 y 39 caracteres para recabar la mayor atención por parte del lector.
- En LinkedIn la extensión más eficiente de un texto es de 25 palabras.

Continuará...

6. Postspot

Viene del capítulo anterior.

- La duración ideal que debe tener un video en YouTube para alcanzar su mayor repercusión es de 3 minutos (exactamente 2' 54").
- La duración ideal que debe tener un *podcast* para alcanzar su mayor repercusión es de 22 minutos.
- Las presentaciones más efectivas en SlideShare tienen una duración de 6 minutos.
- La duración de una charla TED es de 18 minutos.



La televisión es el medio de masas por excelencia, el canal audiovisual que llega a mayor cantidad de consumidores y, sin dudas, la experiencia comunicacional más impactante del siglo xx. Nacida como medio unidireccional e impregnada de una ideología de servicio público en Europa, mientras que, en los Estados Unidos, su espíritu fue siempre comercial, en los años ochenta la televisión comenzó a vivir un proceso de transformación. Los grandes monopolios estatales (la BBC inglesa, la RAI italiana, etc.) debieron compartir su espacio con las nuevas cadenas privadas; en los Estados Unidos, mientras, las tres grandes cadenas vieron cómo las televisiones por cable comenzaban a roerle de a poco sus audiencias.

La multiplicación de los canales a ambos lados del Atlántico tuvo sus consecuencias en la economía televisiva (la segmentación de las audiencias) y en las formas de consumo (ahora fragmentado al ritmo del *zapping*). Esta transformación fue definida por Umberto Eco en 1983 como el pasaje de la paleotelevisión a la neotelevisión.

El *collage*, el arte de reordenar fragmentos de imágenes preexistentes para formar una imagen nueva, fue la innovación artística más grande del siglo xx.

David Shields, *Hambre de realidad*

La paleotelevisión era esa televisión aburrida, pública y en blanco y negro, a través de la cual el Estado bajaba línea diariamente a sus súbditos. La neotelevisión vino a proponer un nuevo modelo, arrasó con la oposición entre información (realidad) y entretenimiento (ficción), y anuló las diferencias culturales para sumergir al espectador en un *continuum* audiovisual que lo acompañaba a lo largo de la jornada. La televisión, en esta fase, dejó de hablar del mundo exterior para comenzar a hablar de sí misma y del contacto que estaba estableciendo con el público. Como si hubiera montado una cámara en la punta del palo, la neotelevisión comenzó a mirarse a sí misma.

Selftelevision.

El microrrelato es el antecedente de toda esa proliferación de discursos breves y ágiles como el *zapping*, el clip, los videojuegos, las narraciones por correo electrónico.

Humberto Jarrín Ballesteros, "Cinco características de la posmodernidad en el relato breve"

¿Será así? ¿Son las microficciones de Augusto Monterroso o Ana María Shua el antecedente de "esta proliferación" de formatos breves? El autor cree que si existe alguna relación entre los microrrelatos y el *zapping*, el clip, los videojuegos y los *emails* es, como hubiera dicho Eliseo Verón, más un efecto de reconocimiento que de producción. Son los textólogos los que, a veces con total impunidad y espíritu bárbaro, identifican precursores, inventan genealogías y reconstruyen enlaces que en fase de producción sus autores ni siquiera imaginaron. En breve: el tráiler de *Jurassic Park* desciende del largometraje

de Steven Spielberg, pero tiene pocas probabilidades de ser el bisnieto del dinosaurio de Monterroso. Si se los coloca a todos juntos en el mismo parque temático, es porque: 1) Una buena colección de microespecies textuales así lo reclama; 2) Resultan de utilidad para hacer un poco de comparativismo y analizar cómo se comportan y relacionan las feroces y caprichosas criaturas en cautiverio.

Mapear los principales formatos breves audiovisuales surgidos en las últimas dos décadas implica un minucioso trabajo de recolección textual condenado de antemano al fracaso. Respecto a estos microtextos, se puede decir lo mismo que ya se dijo respecto a la microficción: algunas de estas especies textuales breves como el *spot* publicitario (nombre científico: *Video enim sale*) o el videoclip (*Musicum video brevis*) nacieron antes de la irrupción de las redes digitales. Otras microespecies son más recientes: sus primeros ejemplares fueron localizados hace no demasiado tiempo en algunos nichos de la nueva ecología mediática. Al autor le interesan estas, las especies mediáticas breves nacidas después del *spot*.

Postspot.

En abril de 2013, la University of Edimburgh organizó un congreso científico bajo el título Titles, Teasers, and Trailers. En el Call for Papers se explicitaron claramente los diferentes formatos en que los participantes podían enviar sus propuestas:

Individual papers of 20 minutes (+ 10 for questions)

Research statements of 10 mins (+ 5 for questions)

Research rushes of 2-5 mins.

Un congreso internacional para debatir textos audiovisuales breves, efímeros, intersticiales, destinados a una reflexión no menos rápida, frenética, impulsiva.

Scientificlips.

Entre los géneros de la microficción audiovisual, Zavala menciona los tráileres de cine, los videoclips, los créditos iniciales o finales de los largometrajes, las secuencias autónomas que forman parte de las obras documentales o de ficción, el menú de inicio de los productos interactivos, algunas formas de la animación, los *spots* publicitarios, los inicios y finales narrativos, y diversas formas breves del cine experimental. Todas estas textualidades breves comparten con las minificciones algunos rasgos formales, a saber: inicio catafórico, temporalidad elíptica, espacio metonímico, perspectiva irónica, personajes alusivos, hibridación genérica, intertextualidad explícita, ideología lúdica, final catafórico y serialidad fractal.

La televisión no resulta muy favorable para la expresión del pensamiento. Establece un vínculo, negativo, entre la urgencia y el pensamiento. Es un tópico antiguo del discurso filosófico: es la oposición que establece Platón entre el filósofo, que dispone de tiempo, y las personas que están en el ágora, la plaza pública, las cuales son presa de las prisas [...]. ¿Se puede pensar atenazado por la velocidad? ¿Acaso la televisión, al conceder la palabra a pensadores supuestamente capaces de pensar a toda velocidad, no se está condenando a no contar más que con *fast thinkers*, con pensadores que piensan más rápido que su sombra...?

Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*

Los *spots* televisivos, descendientes de los anuncios comerciales radiofónicos, fueron la gran escuela pública, gratuita y obligatoria que formó a varias generaciones de televidentes en la estética del fragmento y la velocidad. Estas pequeñas interrupciones publicitarias fueron habituando a los televidentes a un cierto tipo de ritmo narrativo y a gestionar las elipsis temporales y espaciales que el formato breve dejaba fuera de la pantalla. La adquisición de competencias interpretativas —diría Umberto Eco— quedó impresa en la enciclopedia mental de los televidentes, los cuales no

dudarían en aplicar esos marcos en la interpretación de los clips musicales y otros formatos breves *postspots*.

El discurso de la neotelevisión, ese “espectáculo de la postmodernidad” según González Requena, se presenta a su público tensionado por dos vectores: por un lado, la sucesión de contenidos sin solución de continuidad al ritmo del *channel surfing* y, por otro, la fragmentación de la programación en minibloques. El primer vector, teorizado a fines de los años setenta por el investigador británico Raymond Williams, después de una sobredosis televisiva en un hotel de Florida con decenas de canales al alcance de su comando a distancia, lleva al concepto de “flujo televisivo”; el segundo conduce a la proliferación de programas, algunos de los cuales gozan de una autonomía relativa (series, noticieros, etc.), y otros, los segmentos de continuidad, solo sirven para unir los otros programas y garantizar la coherencia del flujo televisivo a lo largo del día. El videoclip, en ese contexto, aparecía tanto como contenido con autonomía relativa, por ejemplo dentro del flujo televisivo de MTV, pero otros canales no dudaban en utilizarlo como segmento de continuidad, o sea como cemento textual para rellenar los tiempos muertos entre un programa y otro.

Desde los años ochenta los anuncios se han ido reduciendo conforme se ha ido acelerando su ritmo. Circulan cada vez más en el orden de la hiperbrevedad (de treinta segundos a ocho, y dentro de poco un segundo) y la hiperrapidez (sucesión de planos de un segundo cada uno) [...]. Hay una tendencia a la contracción máxima de la imagen en el tiempo, y a lanzar un diluvio de imágenes, a competir en estética de videoclip.

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global*

En el videoclip confluye un siglo de lenguaje audiovisual: el cine de vanguardia, el cine musical, los programas musicales de la radio y la televisión, las máquinas musicovisuales (*soundies* o *jukeboxes* visuales, *scopitones*) y el

videoarte. Los minivideos musicales tienen una historia previa a la explosión de la World Wide Web y sería un error considerarlos una nueva especie micro-textual. Sin embargo, su irrupción en las pantallas televisivas gracias a MTV –paralela a la llegada de CNN, el primer canal que transmitía informaciones las veinticuatro horas del día– no puede dejar de relacionarse con otro evento tecnológico fundamental para la nueva ecología de medios: la difusión de las interfaces gráficas a principios de la década de los ochenta. En un par de años los consumidores de todo el mundo se acostumbraron a recibir noticias actualizadas “en tiempo real”, a disfrutar de breves piezas audiovisuales y a clicar botones en las pantallas. En cierta forma se estaba preparando el terreno para las nuevas experiencias interactivas en red de la siguiente década.

*Video killed the radio star
Video killed the radio star
In my mind and in my car
We can't rewind we've gone too far
Pictures came and broke your heart
Put the blame on VTR.*

The Buggles, *Video Killed The Radio Star* (1979)

A principios de los años ochenta, el videoclip era considerado un espacio de vanguardia donde experimentar nuevas estéticas audiovisuales. Por entonces ni el cine ni la televisión parecían capaces de generar cambios radicales en su estética ni en su forma de narrar. Desde los directores de cine hasta los productores televisivos, pasando por los artistas y los investigadores de los medios y la comunicación, absolutamente todos, cayeron rendidos a los pies del videoclip. A finales de esa década, la estética de los minivideos musicales, sostenida por el discurso filosófico de la postmodernidad, un caldo semántico que exhalaba perfume francés y donde palabras como “fragmentación” o “velocidad” generaban verdaderos orgasmos académicos, comenzará a encontrarse en largometrajes (*Razorback*) y series televisivas (*Miami Vice*). *Razorback* es una película de 1984 que cuenta la historia de un jabalí asesino, una especie de *Tiburón* fuera del agua, que aterroriza a la población rural australiana. Su director, Russell Mulcahy, había realizado el primer videoclip emitido por

MTV, el mítico *Video Killed The Radio Star* de The Buggles de 1979. En 1986 Mulcahy volvería a demostrar su habilidad para llevar la estética del videoclip a la gran pantalla en otra película de culto: *Highlander*.

En el videoclip se pueden encontrar huellas de la iconografía surrealista y de agresivas imágenes pop, los severos espacios de la Bauhaus y los signos del (arte) informal, el color del expresionismo y el lenguaje del diseño, el teatro experimental y el cine de vanguardia, el futurismo y el cine *underground*.

Lorenzo Taiuti, *Arte e media*

Miami Vice fue la serie más chic y *fashionable* de los años ochenta. Producida por Michael Mann para la NBC (1984-1989), *Miami Vice* se destacaba por tres cosas: la inclusión de una columna sonora con lo más granado del panteón musical de esa década (Bryan Adams, Phil Collins, Tina Turner, Depeche Mode, Peter Gabriel, The Police, Brian Eno, U2, etc.), una estética visual hasta ese momento nunca vista en televisión y la Ferrari Daytona Spyder 365 GTS/4 que el policía antinarco Sonny Crockett conducía en las primeras temporadas (después la cambiaría por una Testarossa). A pesar de las estéticas neotelevisivas, en esa época los paleotelevidentes eran todavía muy ingenuos y, víctimas de la *suspension of disbelief*, se tragaron esa historia de que la policía de Miami reutilizaba los bienes incautados a los narcos en su lucha contra el crimen.

Vamos, Sonny, ¿quién te regaló la Ferrari?

Tanto *Hill Street Blues* como *Cagney and Lacey* son series de policías con características de *soap-opera*, o al revés, *Remington Steele* y *Scarecrow and Mrs King* son series de policías con características de sitcom (y) *Miami Vice* una serie de policías con características de videoclip. Cada nueva producción desplaza los límites del género y desarrolla nuevas definiciones. Hay una red intergenérica de convenciones.

John Fiske, *Television Culture*

En 1984 el guitarrista Mark Knopfler entró en un enorme *store* de Nueva York donde vendían electrodomésticos y quedó boquiabierto frente a una pared de pantallas que transmitían MTV. Alguien se acercó diciendo “*What are those, Hawaiian noises?...?*”. Knopfler pidió un bolígrafo, un papel y anotó la frase. Más adelante, en los estudios caribeños en la isla de Montserrat, se decidió a grabar *Money for Nothing*, quizá la más famosa de sus composiciones. Como Sting también andaba por ahí, Knopfler lo invitó a registrar los coros de la canción. Sobre la marcha Sting se inventó eso de “*I love my MTV, I love my MTV*” siguiendo la melodía de otro superéxito suyo, *Don't Stand So Close To Me*.

El videoclip fue, en los años ochenta y noventa, el caballo de Troya de la industria discográfica en los medios [...]. Hoy el videoclip se ha estandarizado, estereotipado, se ha vuelto estéril [...], pero renace en Internet, autoproducido por los artistas o a menudo creado artesanalmente por los usuarios. Los clips *user-generated* apuntan a YouTube y al pasapalabra.

Gianni Sibilla, “Dal videoclip a X-Factor”

La aparición de la World Wide Web en el ecosistema de medios no podía dejar de alterar la producción, distribución y consumo de videoclips. También mutó la estética de los videos. A medida que la web avanzaba, MTV entraba en una fase de transformación: si en el año 2000 emitía ocho horas de videoclips al día, para el 2008 esa cifra había bajado a solo tres horas (“*Play more damn videos!*” imploraba por entonces Justin Timberlake). Los cambios en la programación de MTV, que les llevaron a privilegiar la “tv” en detrimento de la “m”, hicieron que muchos comenzaran a hablar de crisis o incluso de la muerte del videoclip. Los videos musicales, más que extinguirse, pasaron a otro nicho donde encontraron mejores condiciones para su reproducción y circulación: las redes digitales. Esta migración hizo que los videoclips comenzaran a disfrutar de una segunda vida en redes sociales, webs de artistas o discográficas, portales de los canales y productoras de televisión, blogs especializados y, sobre todo, en plataformas colaborativas.

MTV hizo un par de intentos por adaptarse a la nueva ecología mediática, por ejemplo produciendo el videoclip *Nicotine & Gravy* de Beck “*specifically for the Internet*” (o sea, con colores saturados e hipercomprimido para los tiempos pre-banda ancha) o difundiendo algunos *webeos* (web + videos) como el realizado por la artista Floria Sigismondi para Björk. *I've Seen It All* era un ambicioso *webeo* para su época, ya que permitía a los usuarios interactuar con el contenido, leer la letra de la canción o modificar el audio.

Cuando el autor se mudó a Italia en octubre de 1990, quedó sorprendido por muchas cosas, entre ellas, un par de programas de televisión con nombres extraños —*Blob*, *Schegge* y *Fuori Orario*— que emitía la RAI progrediente, o sea la RAI 3. Construidos con desechos audiovisuales del día anterior, a veces con fragmentos provenientes de toda la historia del cine y la televisión, estas creaciones de Enrico Ghezzi eran la quintaesencia del postmodernismo neotelevisivo. Según el propio Ghezzi, fue precisamente en enero de 1991, durante la Guerra del Golfo, cuando dejaron de lado el principio de utilizar solo el montaje, sin influir sobre las imágenes, y comenzaron a forzarlas a través del ralenti, aplastándolas, dependiendo de su “estado de perturbación”.

En el flujo transversal producido por el *zapping* y gestionado personal y activamente por el consumidor, los fragmentos son extraídos de su concatenación sintagmática de origen para ser recombinados.

Andrea Semprini, *Il flusso radiotelevisivo*

Tenemos un equipo de montadores, que llamo “montautores”, que trabajan en el programa desde hace más de dos décadas. Cada episodio lo editan dos montadores; las parejas se deciden de semana en semana. Los que están de guardia ven la televisión del día anterior,

dividiéndose claramente los canales o programas, y marcan el lugar exacto de cada programa que consideran interesante. Con el correr del tiempo, a los montautores se les agregaron tres "visionadores", a los cuales se les asignan otros grupos de programas o canales y señalan otros puntos que también se pueden utilizar. Al día siguiente, en la sala de edición, la pareja de montautores de turno trabaja con el material recogido y construyen el episodio, a menudo incluyendo clips de programas emitidos ese mismo día. A las siete de la tarde se entrega el material. A las veinte se emite. Nadie, salvo los dos montadores, sabe lo que se transmitirá.

Enrico Ghezzi, creador de *Blob*, *Schegge* y *Fuori Orario*



Intertextualidad, segmentación, ultrafragmentación, velocidad, condensación, exceso, brevedad, frenetismo, capsulización, intertextualidad... muchas de las características de la microficción reaparecen en el videoclip, pero esto no justifica considerar a esta forma audiovisual una descendencia directa de los microrrelatos escritos a lo largo del siglo xx. Como ciertas especies animales que adquieren rasgos similares a partir de procesos evolutivos independientes paralelos (eso que los biólogos denominan *convergencia evolutiva*, por ejemplo el desarrollo del vuelo en los pterodáctilos, las aves y los murciélagos), el videoclip llega a la brevedad o la fragmentación por un camino diferente al del dinosaurio de Monterroso o el tráiler de *Jurassic Park*.



Federico Fellini, quizá la mente cinematográfica más crítica con la televisión —su parodia de las miserias de la pequeña pantalla, *Ginger e Fred*, se estrenó en 1985, el mismo año en que Silvio Berlusconi consolidó su imperio televisivo gracias a los favores de Bettino Craxi—, amaba *Blob*. Una vez Ghezzi lo invitó a producir uno de los programas y puso a su disposición todo el material de archivo que quisiera. Fellini le respondió que lo mejor que podía hacer "nunca estaría al nivel del peor episodio de *Blob*" porque no podía "hacer a menos de usar un hilo conductor. En cambio *Blob* tiene sentido, precisamente, porque no tiene un hilo conductor".

Fellini, dice Ghezzi, había entendido todo.



A diferencia de las microficciones o los tuits, en los formatos breves audiovisuales como el *spot*, el videoclip o el tráiler, la finalidad persuasiva emerge en toda su magnitud. Son balas de plata nacidas para vender o morir en el intento.



Según la Wikipedia, el primer tráiler lo produjo Nils Granlund en 1913 y sirvió para promocionar una obra de teatro (*The Pleasure Seekers*). Un año más tarde, Granlund utilizaría el mismo truco para anunciar el próximo film de Charles Chaplin. Al principio, los tráileres se proyectaban al final de la película, cuando los espectadores ya estaban parados y saliendo de la sala. No tardaron en pasarlos al inicio de la sesión.

Los primeros tráileres se caracterizaban por una voz fuera de campo que describía a los gritos el contenido de la película y mostraba alguna de sus escenas. No es casual que en los años sesenta, con la llegada de la televisión, el tráiler adoptara una forma más narrativa y sofisticada gracias a directores como Stanley Kubrick. Como todos los formatos hasta ahora vistos, la llegada de la World Wide Web y de medios sociales como YouTube reformularon la estética del tráiler.



El género tráiler incluye diferentes especies textuales: tráileres de largometrajes, tráileres de videojuegos, tráileres de series o programas televisivos, tráileres de libros, etc. *Teaser trailer*, *theatrical trailer*, *international trailer*. Si el videoclip oculta sus intereses comerciales y los mimetiza, el tráiler se acerca al *spot* y no esconde sus ganas de vender. El tráiler siempre cuenta otra ficción, una historia diferente a la del largometraje que promociona.

A veces, incluso, lo supera.



Los tráileres producidos por los usuarios, también conocidos como *re-cut trailers* o *retrailers*, constituyen un mundo paralelo donde *The Shining* es una

comedia, E.T. vuelve a la Tierra para salvarla de una invasión alienígena y Jack Dawson es descongelado un siglo después del hundimiento del Titanic.



El largometraje *The Clock* de Christian Marclay tiene una duración de veinticuatro horas y se destaca porque cada una de sus secuencias coincide con el minuto en que el espectador está viendo la película. Si en mundo real son las dos de la tarde, la pantalla muestra una escena en la que un reloj indica las 14.00 horas. *The Clock* es un *collage* de películas que se alimenta de setenta años de historia del cine. El tráiler de este largometraje comienza exactamente cuatro minutos después de mediodía. Para preservar el espíritu de la obra, Marclay solicita encarecidamente a los espectadores que vean el tráiler a partir de esa hora, ni un minuto antes ni un minuto después.

Synchro-trailer.



Existe una subespecie del tráiler, el *teaser*, que dice menos de lo que oculta. Es una cápsula audiovisual misteriosa que apela a una historia mayor, pero que nunca termina de decir cuál es. El *teaser* antecede al tráiler, le abre el camino y genera expectativas. O sea, un tráiler de un tráiler (o mejor, un tráiler al cuadrado).

El autor prefiere no decir nada más al respecto.



El diecisiete de noviembre de 1998 la única forma de ver el primer *teaser* de Episodio 1 era el cine. La misma tarde y años antes de la aparición de los sitios webs para compartir videos [...] un puñado de fans de *Star Wars* lo grabó, digitalizó, subió y compartió a través de la web. Lucasfilm tardó cuatro días en postear su propia versión. Cuando finalmente lo hizo, cuatrocientos cincuenta fans de *Star Wars* por segundo intentaban descargarse el *teaser*, alrededor de doscientos mil en cuarenta y ocho horas, una estimación de un millón y medio de descargas en la primera semana, llegando a un total de tres millones y medio de descargas.

Keith Johnston, "The coolest way to watch movie trailers in the world"



Los tráileres de libros, y los de videojuegos en menor medida, son quizá los más interesantes desde una perspectiva intertextual: los primeros están promocionando un producto que nunca se llevó bien con las pantallas; los tráileres de videojuegos se alejan de la práctica interactiva concreta —la cual queda retratada en las extensas producciones audiovisuales de *gameplaying*, que al durar varias horas están automáticamente excluidas de esta reflexión— para contar otra experiencia de juego, a menudo con un despliegue tecnológico y gráfico superior al del mismo videojuego. En ambos casos se presenta algo, un libro o videojuego, como lo que no son: un largometraje.



No juzgues un libro por su cubierta. Júzgalo por BookReel.

BookReels, eslogan promocional de BookReels, la "MTV for books"



En *Show Sold Separately. Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*, Jonathan Gray despliega una cartografía de los nuevos paratextos que rodean a las grandes obras de la cultura de masas contemporáneas, esos microtextos que festejan al macrotexto, modelan al consumidor, lo preparan para un cierto tipo de experiencia interpretativa y actúan como filtros antes de entrar en el texto propiamente dicho. Para Gray, el tráiler, el póster, el *spoiler*, los créditos iniciales, el *merchandising* en todas sus formas y muchas producciones breves a cargo de los fans funcionan como paratextos, esos umbrales teorizados por Gérard Genette, que actúan como interfaz entre el interior y el exterior del texto.

"No hay texto sin paratexto", decía Genette.

"El estudio de los paratextos es el estudio de cómo se crea el significado y cómo comienza el texto", agrega Gray.



El mecanismo metonímico de los créditos iniciales es diferente al del tráiler: si este utiliza imágenes del largometraje, el crédito se mueve en otra dimensión, casi misteriosa, de naturaleza catafórica que solo el visionado de

la pieza completa permitirá resolver. Los créditos iniciales de Saul Bass para los largometrajes de Alfred Hitchcock o los de Maurice Binder para la saga de James Bond fueron como un rito de pasaje para este formato breve: a partir de ahí los créditos comenzaron a ser tratados como un género adulto. Como en las mejores escenas eróticas, los créditos muestran solo una parte, buscan seducir sin dejar ver demasiado. Este mecanismo, no viene mal recordarlo, también se encuentra en los créditos de las series televisivas, sobre todo en las sofisticadas producciones de la última década.



La mayoría de nosotros ya no ve la televisión; solo pastamos, yendo y viniendo de un canal a otro cada vez que nuestro umbral de aburrimiento se activa. Se ha formado una nueva cultura apta para personas que tienen la capacidad de atención de una pulga.

Michael Ignatieff, *Three-Minute Culture*



Explotation credits. Era previsible que antes o después los prosumidores comenzaran a producir sus propios créditos. El juego, como en el caso del tráiler *user-generated*, es el de siempre: convertir la obra original en otra cosa, desplazar sus coordenadas geográficas y moverla hacia otro género. Al autor le encantan los créditos *fake* de *Lost*, pequeñas joyas audiovisuales donde la obra maestra de J. J. Abrams, Jeffrey Lieber y Damon Lindelof se convierte en una comedia ligera tipo *Gilligan's Island* o en un producto de clase B de los sesenta que Tarantino no hubiera dudado en explotar en *Pulp Fiction* o *Kill Bill*.



Three-Minute Culture era un ciclo de programas creado por Michael Ignatieff y emitido por la BBC TWO en 1989. Ignatieff exploró la "década de usar y tirar" (*throw-away decade*) de la única manera posible: con contenidos breves, fragmentados y sincopados al ritmo de la estética postmoderna. La publicidad, el diseño, la política, el dinero y la arquitectura fueron algunos de los temas abordados en los siguientes episodios. Ignatieff se autodefinía como "un académico que había saltado la pared del monasterio".



Las preguntas sin respuesta de *The X-Files*. La caída infinita de Don Draper en *Mad Men*. Los mundos altercromáticos de *Fringe*. Los cuerpos martirizados de *True Detective*. El apuro de los Simpsons por volver a casa y sentarse frente a la pantalla. El tiempo de 24 en formato LED. La guerra fría en *The Americans*. La teoría evolutiva según *Big Bang Theory*. La composición química de Walter White. Los edificios emergentes de *Game of Thrones*. La sangre de *Hannibal*. Las series de televisión son inseparables de sus créditos. Los créditos condensan una estética. El apocalipsis de *The Walking Dead*. La banda de sonido, reconocible a distancia, los ilumina mientras el mundo narrativo se concentra en pocos fotogramas de alta densidad. No es para descartar que, con el correr de los años, solo quede en la memoria hipersaturada de sus espectadores simplemente eso, los créditos de las series.



YouTube se ha convertido en un enormemente exitoso agregador de medios efímeros; es una plataforma para encontrar, remediar y compartir imágenes de medios fugaces extraídas de manera caleidoscópica del presente y pasado audiovisual.

Paul Grainge, *Ephemeral Media*



Si el lector quiere saber qué pasa en *House of Cards* en tres minutos, le interesa ahorrarse los 148 minutos de *Inception* o prefiere deglutir la trilogía de *Jurassic Park* en doscientos segundos, quizá la opción más adecuada es el canal de YouTube TL; DW, el hogar natural de los recaps. Creado en el año 2014, el canal TL; DW ("*Too Long; Didn't Watch*") se toma el trabajo de condensar los guiones, temas y personajes más famosos de la televisión y el cine. Sus creadores, Max Knoblach y Bob Al-Greene, lo dicen claro y conciso: "Nosotros los vemos para que tú no debas hacerlo. A veces. Más o menos. No siempre. También estamos ocupados".

Minutephysics es un canal de YouTube que explica en videos de dos minutos los misterios de la física. Su lema está inspirado en una frase célebre atribuida en las redes tanto a Ernest Rutherford como a Albert Einstein: "*If you can't explain it simply, you don't understand it well enough*".

Iba caminando mientras escuchaba una canción en mis auriculares. Me grabé a mí mismo cantando. Cuando llegué a casa lo abrí con iMovie y añadí el MP3 de la canción real, sincronizándolo con mi video. ¿Hay un nombre para esto? Si no es así, yo sugiero *lip dubbing*.

Jake Lodwick, fundador de Vimeo y creador del primer *lipdub*

La presentación de la nueva interfaz de YouTube el once de diciembre de 2011 —escribe José van Dijk a propósito de la aparición de los *channels*— bien podría haber sido el anuncio de una boda: ese día la página principal del sitio definitivamente se hizo cargo del *look and feel* de la televisión.

The broadcasting strikes back.

Los contenidos generados por los usuarios también pueden adoptar la forma de un videoclip. Basta entrar en YouTube o Vimeo para encontrarse con millones de producciones caseras inspiradas por la música favorita de los usuarios. Algunos grupos como Coldplay aprovecharon la movida y abrieron concursos de videoclips *user-generated* a partir de contenidos audiovisuales originales ofrecidos por el grupo. Pero la gran mayoría de los videoclips caseros que circulan por estas plataformas proponen una relación mimética entre música-imagen: los fotogramas repiten punto por punto la letra de la canción ("... el amor..." = imagen de un corazón, etc.). Bastaría desincronizar el audio de estos videoclips unos segundos para pasar del registro narrativo al conceptual, algo que Enrico Ghezzi hacía cada día en *Fuori Orario* para exasperación de los

televidentes italianos que se esforzaban por hacer coincidir sus palabras con el movimiento de sus labios. La desincronización del discurso de Ghezzi en *Fuori Orario*, piensa el autor, era como un *lipdub* poco profesional y hecho a las apuradas.

Si el siglo XIX tuvo el folletín, y en la siguiente centuria reinaron el radio-teatro, las telenovelas y las series televisivas, el siglo XXI se abrió con las web-series, que es más o menos lo mismo, pero en formato audiovisual breve (entre tres y quince minutos) y distribuido a través de la madre de todas las redes. La primera webserie fue creada por Scott Zakarin y se titulaba *The Spot* (thespot.com). En 1995 Infoseek la eligió *Cool Site of the Year*.

Qué sería del autor sin la Wikipedia.

En una rueda de prensa realizada en mayo de 2006, Sony pretendió movilizar a los posibles compradores de la flamante PlayStation 3. La presentación duró dos horas y aburrió hasta a los más aguerridos militantes de la consola. Por suerte Macaw45 editó una versión breve con los conceptos fundamentales de la nueva PlayStation 3: *Sony E3 2006 Press Conference in 1 Minute*. El video, además de superar el millón de visitas, se convirtió en un meme, dio lugar a varias generaciones de subproductos remixados y dejó para la posteridad una frase viral: *Attack its weakpoint for massive damage!*

Cuando un miniepisodio de una serie es producido específicamente para dispositivos móviles, se está en presencia de un mobisodio. El mundo narrativo de la serie *Lost*, un relato polifónico que no tuvo otra escapatoria que convertirse en una narrativa transmedia (la televisión no alcanzaba a contener decenas de personajes y cientos de *flashbacks* y *flashforwards*), incluyó trece mobisodios considerados parte del canon oficial a todos los efectos. *Lost: Missing Pieces* recibió en 2008 un premio Emmy en la categoría Outstanding Special Class - Short-format Live-action Entertainment Programs.

Qué sería del autor sin la Lostpedia.



El éxito de los microvideos de Vine impulsó el retorno de un formato ochentero en vías de extinción: el GIF animado. Creado en 1987, con la llegada de la web, no tardó en animar banderitas estadounidenses, casillas postales y carteles de Under Construction en las pantallas de todo el planeta. Sin embargo, su éxito fue efímero: los gurús de la usabilidad, como Jakob Nielsen, lo crucificaron en nombre de la legibilidad, y el desembarco de la tecnología Flash, que permitía crear animaciones mucho más sofisticadas, terminaron de remachar el ataúd del GIF animado. Sin embargo, como la estética Polaroid o los discos de vinilo, los GIF no tardaron en regresar bajo forma de expresión artística o producción de usuarios que quieren dar un toque retro a sus creaciones en Tumblr o Facebook.



Los microdocumentales (*micro-documentaries*) son obviamente documentales, a menudo grabados y editados con dispositivos móviles, que duran pocos minutos. El más famoso es quizá *Femto-Management* (2014), una exquisita parodia de doce minutos dirigida por Martin Sweeney, donde se burla del *micromanagement*, que no es otra cosa que el control cercano y obsesivo de los subordinados en el puesto de trabajo.



El fragmento de ningún modo puede presentarse como una tentativa provisoria, como el borrador de un manuscrito a ser pasado en limpio después de una atareada *labor limae*. No, al fragmento le es dada una oportunidad: debe dar en el blanco con un único tiro.

Jorge Lovisolo, *Averiguaciones sobre el aforismo*



En los últimos años, el autor se ha especializado en el estudio de las narrativas transmedia (*transmedia storytelling*). ¿Qué es una narrativa transmedia? Un relato que se expande a través de muchos medios y plataformas, y en cuya expansión los fans asumen un rol destacado. Una narrativa transmedia puede nacer en el cine, continuar en una serie televisiva y expandirse gracias a una serie de mobisodios, novelas y cómics. Cada texto cuenta una parte diferente

de la historia y sirve al mismo tiempo como puerta de entrada al universo narrativo. Los fans, por su parte, pueden aportar sus propias piezas textuales a ese mundo narrativo. Una narrativa transmedia se sabe dónde comienza, pero nunca dónde acaba.



Mobisodios, webisodios, tráileres, *teasers*, *sneak-peeks*... todos ellos son formatos breves audiovisuales que se adaptan muy bien a las narrativas transmedia. Algunos incluso se comercializan como contenidos extra en los DVD y BlueRays, pero, antes o después, terminan conquistando su libertad para vivir en plenitud en las redes digitales junto a otras microespecies textuales. Estos formatos breves funcionan a todos los efectos como contenidos intersticiales que rellenan las grietas entre una pieza textual y la siguiente. Lo que en el cine o la televisión es elipsis, la narrativa transmedia lo completa en otros medios. Los formatos breves como cemento narrativo.



El proyectil de Séneca.
Las esquilas de Baricco.
El fragmento de Lovisolo.

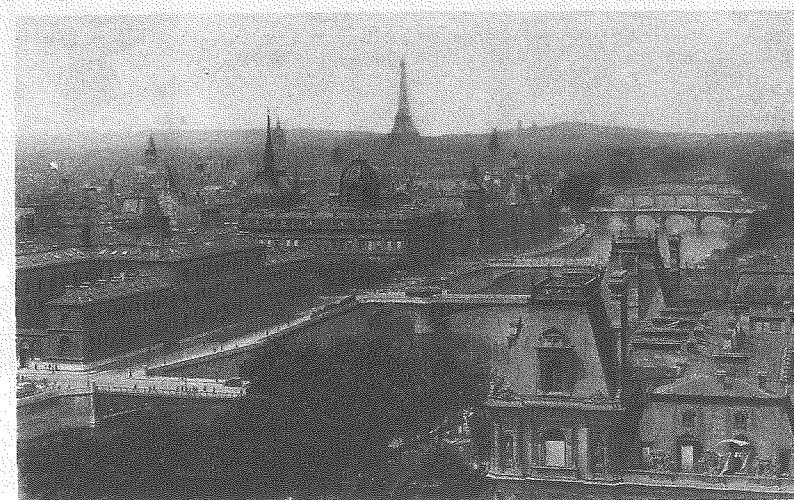
7. Menudencias

La primera ley es adecuar el estilo al asunto. No hay mayor impertinencia que tratar menudencias con palabras grandilocuentes.

Voltaire



En 1899, se timbraron en Alemania ochenta y ocho millones de postales. Inglaterra, catorce millones. Francia, ocho. Italia, solo seis. Según el *Almanacco Italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica* (editado por la casa Bemporad en 1900), ese año los correos del mundo transportaron unos veinticinco millones de postales al día. En 1910, la industria de las postales ocupaba solo en Francia treinta y tres mil trabajadores. Las postales, confinadas en un rincón de la industria de la cultura, estaban presentes en todos lados, pero pocos les prestaban la atención que se merecían. En el mejor de los casos eran consideradas textos bastardos, invisibles a los ojos hipermétropes de la academia.



PARIS: Panorama des 8 Ponts - Perspective of 8 Bridges

Medio de masas pobre por excelencia, la postal trabaja productivamente entre cultura e industria, extiende el primado de la imagen, la cultura de la apariencia, a todas las clases sociales. Es la posibilidad de nutrirse con la memoria del viaje. Es la necesidad de alimentar, ahora y siempre, las esperanzas, la utopía del otro lugar. Es la experiencia que atraviesa virtualmente las pantallas de papel. Es la ocasión para hacerse *viajero*.

Giovanni Fiorentino, "Apología della cartolina"

Las primeras postales, nacidas de manera artesanal en el siglo XVII, eran pequeños cuadros pintados con ténpera que los prototuristas se llevaban de recuerdo después de visitar alguna de las capitales imperiales europeas. En el siglo XIX, la confluencia de tres vectores muy potentes —la imagen fotográfica, la reproducción industrial del cliché y la máquina a vapor que movía a millones de personas por el planeta— alumbró estas micropiezas textuales.



Slinkachu e Isaac Cordal son dos artistas especializados en *miniature street sculpture*. El Little People Project comenzó en 2006. Se trataba de remodelar y pintar pequeños personajes de maquetas de tren que luego Slinkachu fotografiaba y dejaba en las calles. Era al mismo tiempo un *street art installation project*

y un proyecto fotográfico. "Mi objetivo —explica Slinkachu en su web— es alentar a los habitantes de las ciudades a ser más conscientes de su entorno. Las escenas que configuro, más evidentes a través de las fotografías y los títulos que les pongo, tratan de reflejar la soledad y la melancolía de vivir en una gran ciudad, sintiéndose perdido y abrumado". El proyecto de Isaac Cordal, bautizado como Cement Eclipses, tenía la intención de "captar la atención y focalizarla en nuestra devaluada relación con la naturaleza a través de una mirada crítica de los efectos colaterales de nuestra evolución".

Jozsef Tari es húngaro y tiene una colección de cuatro mil quinientas minipublicaciones, desde libros hasta periódicos del tamaño de un fósforo. Una biblioteca liliputiense.

Fahrenheit 4,51.



Para sostenerlos mejor, Darwin partía los libros grandes en dos; también arrancaba capítulos que no le resultaban interesantes.

David Shields, "Elogio de la brevedad"

Microzoología: El día que dejemos de enamorarnos como perras nos aburriremos como ostras.

Ajo, *Micropoemas 2*

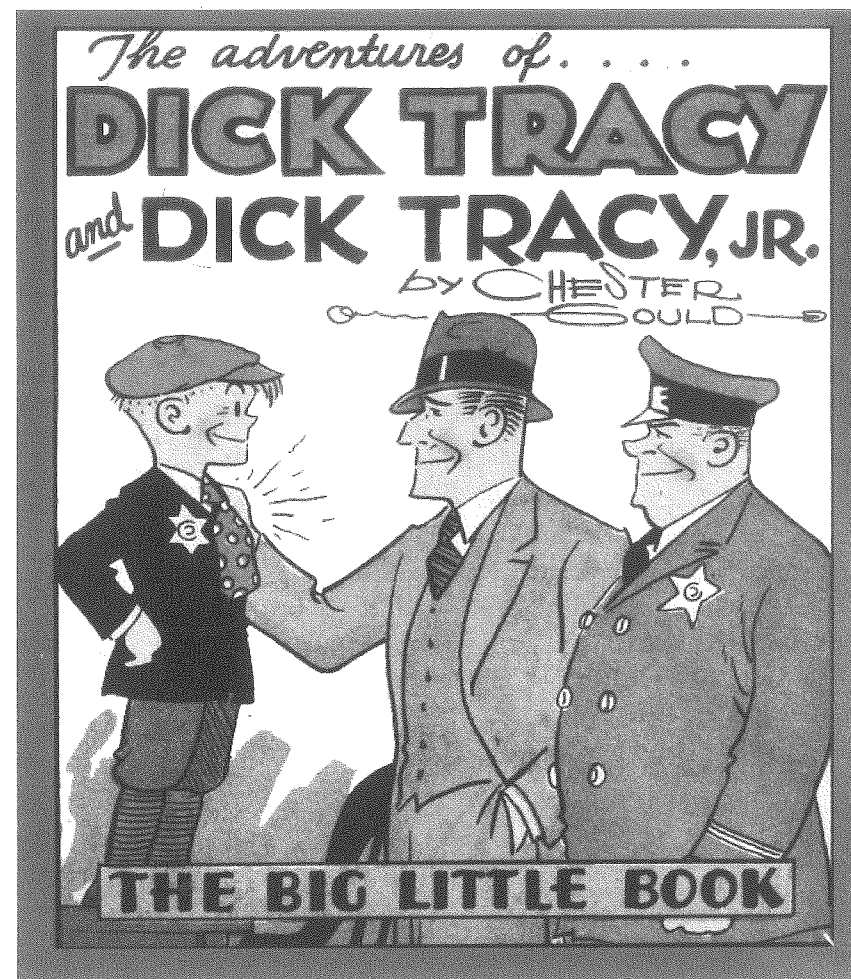
El libro más pequeño del mundo lo escribió y grabó Robert Chaplin sobre la superficie de un microchip. Mide 0,07 x 0,10 mm y se titula *Teeny Ted From Turnip Town*. Se realizaron cien copias y solo puede ser leído con un microscopio electrónico. La misma tecnología fue utilizada por IBM para producir el microcortometraje *A Boy and His Atom*.

La postpoesía trabaja, entre otras cosas, con la basura informativa, con el *spam*. Entiendo por *spam*, o basura informativa, no algo que es basura en sí misma, sino aquella información que puntualmente, en un momento determinado, no nos vale para nada, no nos aporta nada. Un trozo de conversación que oigo por la calle al pasar, cinco segundos de teleserie que veo mientras hago *zapping*, o todas las marcas de alimentos en conserva, coloridas, en diferentes tipografías con sus correspondientes eslóganes, que veo al vuelo cuando tengo que atravesar la sección conservas en el supermercado si lo único que quiero es comprar yogures. La postpoesía utiliza esas zonas de la realidad, esas informaciones, que habitualmente estaban al margen: ese trozo de conversación, esos cinco segundos de *zapping*, ese mosaico de latas de conserva que es un cosmos en sí mismo. Es algo similar a lo que ocurrió con la irrupción en el mercado de las cámaras de fotografía digitales.

Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*

La poesía es un arma cargada de futuro. La micropoesía es un arma cargada de pasado imperfecto. (Muy imperfecto).

Ajo, *Micropoemas 2*



En 1932, en plena postdepresión, la editorial Whitman Publishing Company de Racine, Wisconsin, publicó los primeros *Little Big Books*, una forma de entretenimiento barato y masivo en sintonía con los tiempos que corrían.

Los libros costaban pocos céntimos. Por si acaso, la Whitman también registró el nombre de *Penny Books*.

El formato ideado por Whitman, unos nueve por once centímetros que contenían cuatrocientas treinta y dos páginas, marcó una época y fue adoptado por infinidad de editoriales e imprentas que se lanzaron de cabeza a esta piscina textual. Estos minivolúmenes, cuyas historias se alimentaban del cómic, la radio y los éxitos de Hollywood, se caracterizaban por publicar una imagen en la página opuesta al texto. El primer *Little Big Books* fue publicado antes de la Navidad de 1932 y estaba dedicado a Dick Tracy. Miles de niños aprendieron a leer gracias a los *Little Big Books*.

Nos regalan miedo para vendernos seguridad.

Ajo, *Micropoemas 3*

Se ha roto la diferencia entre poesía de corte más tradicional y nuevos formatos. Y se ha dado un vuelco a la imagen que se tenía de la poesía, que hoy está casi al mismo nivel que el teatro o la danza. El cambio importante es la normalización de propuestas de vanguardia, de la poesía concreta, visual o sonora; la discusión sobre si algo es o no poesía está pasada. Gana la convivencia. Leemos o consumimos cultura de forma fragmentaria y ahí entra la poesía con sus distintos formatos.

Eduard Escoffet, poeta

Bastante tiene una con lo que no tiene.

Ajo, *Micropoemas 2*

En noviembre de 2006, Larry Smith lanzó *SMITH Magazine*, una revista/plataforma en línea donde cualquier visitante podía escribir y compartir una historia de seis palabras. La iniciativa, titulada Six-Word Memoir

Project, comenzó con un breve llamado a las armas: "*Can you tell your life story in six words?*". Muchas celebridades se acercaron para dejar caer sus microhistorias en la plataforma. El mismo Larry Smith se ha convertido en una de ellas (conferenciante TED, media docena de libros que recopilan las historias publicadas en su web, etc.). Desde su creación en 2006, más de un millón de relatos han cruzado el ciberespacio gracias a *SMITH Magazine*.

También disponible en formato app para iOS.



Skye Dwyer y Melissa Lee no tardaron en explotar el filón: cuatro años después de la aparición de *SMITH Magazine* lanzaron *Five Words*, una web exquisitamente tipográfica donde promovían sus creaciones utilizando solo cinco palabras. Si en *SMITH Magazine* cada tanto emerge algún microtexto que brilla, *Five Words* es una intragable sopa de letras con gusto a autoayuda en cada cucharada.

No sé por qué anoto estas menudencias; quizá sea el eterno deseo de aprisionar con palabras el instante que pasa.

Mircea Eliade

Verbal es Keyser Söze.

The Usual Suspects

La famosa frase “la mitad del dinero que gasto en publicidad es dinero perdido, y el caso es que no sé qué mitad es” ha sido atribuida al menos a una docena de publicistas y empresarios. A la pobre María Antonieta le endosaron una (“Si no tienen pan, ¡que coman tartas!”) que nunca pronunció. Según fuentes confiables, la reina sitiada en su palacete habría dicho: “déjenles [a los pobres] cada una de mis tartas”. Cientos de frases célebres de Darwin, Machiavello, Galileo, Marx, Einstein y Conan Doyle nunca fueron escritas por sus autores. Decenas de generaciones las han repetido una y otra vez, mucho antes de la llegada de Twitter.

Ralph Keyes, autor de *The Quote Verifier. Who Said What, Where, and When*, dedicó bastante tiempo a mapear estos breves *misunderstandings*.

Nos consolamos con pequeñeces porque son menudencias las que nos afligen.

Blas Pascal

Doc está muerto.

The Sixth Sense

El *spoiler* es una arma de destrucción semiótica que puede dinamitar el barthesiano placer del texto. Si bien su formato breve facilita la circulación y transmisión, es su irrupción en el flujo temporal del consumo mediático la que desata las mayores tormentas. Se podría hipotetizar la existencia de una “zona temporal de seguridad” a partir de la cual el *spoiler* pierde eficacia. Decir que Sherlock Holmes no muere en el abismo de Reichenbach es inocuo, pero contar el final del penúltimo episodio de la última temporada de *Games of Thrones* pocas horas después de su emisión puede generar decapitaciones, linchamientos o cosas peores.

Rosebud era su trineo.

Citizen Kane

Walter White tiene cáncer. El Titanic se hunde. Y sí, Frank Underwood es ahora el presidente de los Estados Unidos. Tuviste más de un año para ponerte al corriente... Pero no te preocupes, esa no es la mejor parte. La mejor parte es cómo llegó ahí. Así que nadie te arruinó nada. En serio. Palabra de *scout*. Y para aquellos que realmente gustan del *spoiler* malintencionado, debemos tener una charla... pero no acá. Nos vemos en la estación de metro más cercana.

Michael Kelly, actor de *House of Cards*

La cabeza de su mujer está en la caja.

Se7en

Seis microobras entre diez y quince minutos. Quince espectadores. Seis sesiones al día. Microteatro en la cárcel. Microteatro infantil. Microteatro para empresas. Microteatro en el Thyssen. Con la tarifa plana de microteatro se pueden ver hasta veinte miniobras. Según los creadores de Microteatro por Dinero

(Madrid), ellos proponen “una mecánica similar a la navegación por Internet: tecleas un tema y te salen cinco respuestas; lees algunas con interés y otras las hojeas divertido, encuentras un enfoque que nunca habías contemplado o un punto de vista que no compartes, pero al terminar sabes que el tema no era tan sencillo y que, sin duda, ahora tienes más elementos de juicio”.

Por dinero. En noviembre de 2009, el microteatro invadió un viejo prostíbulo de la calle Ballesta. En las trece habitaciones del burdel, se alojaron grupos autónomos con la consigna de crear una obra teatral de menos de diez minutos para un público de menos de seis personas por sala sobre un tema común, la prostitución. Algunas obras se representaron hasta veinte veces por día. Veinte al hilo.

El entremés desencadenado.



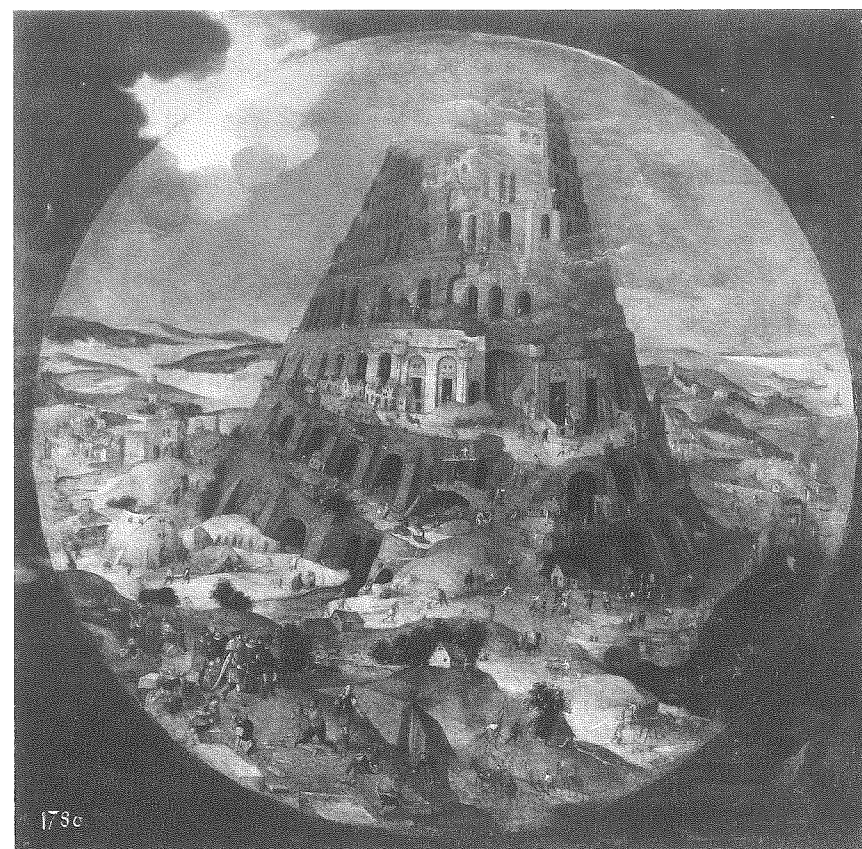
Micromonólogos es un volumen que recoge piezas teatrales de pequeño formato nacidas a partir de improvisaciones que, después de múltiples ensayos y reescrituras, alcanzaron el punto de exhibición. Según el director Mauricio Kartun, recopilador del libro en cuestión y principal impulsor de los talleres de microteatro, las “piezas de teatro ínfimo son capaces de resolverse orgánicamente en tres o cuatro minutos como máximo”. El nacimiento de los géneros teatrales —reflexiona Kartun, desarrollando un planteo extensible a todas las manifestaciones culturales— “no ha sido otra cosa en toda su historia que sus desesperadas estrategias genéticas de supervivencia como especie”. Así como la peste en Londres obligó a Shakespeare a salir de gira por la campiña inglesa con obras portátiles más fáciles de transportar, los micromonólogos “no son otra cosa que la adaptación de la especie a las originales condiciones” en las que venían trabajando Kartun y sus secuaces, talleres de teatro de cuatro horas que terminaron por generar “escenitas muy acotadas en tiempo y espacio”. Con sus micromonólogos, Kartun pone en práctica una estética del desecho fundada en la sustracción.

Postpoesía en formato teatral: posteatro.



Del 21 de mayo al 10 de noviembre de 2013, el Museo de El Prado presentó *La belleza encerrada*, una historia alternativa de la pinacoteca que rescató de los depósitos doscientas ochenta obras de pequeño

formato, desde oratorios portátiles hasta minirretablos, nanorretratos —como el *Autorretrato* de Francisco de Goya (18,2 cm x 12,2 cm)— o pinturas inclasificables como la *Extracción de la piedra de la locura* de El Bosco (48,5 cm x 34,5 cm). Según la curadora Manuela Mena, no se trataba de exponer “miniaturas”, sino obras en pequeño formato: “Pensemos en tamaños humanos. No en obras concebidas para apabullar o impresionar. Son cuadros y esculturas que podrían estar dentro de una casa, muy a la vista y muy próximas al ojo”. La *Construcción de la Torre de Babel* de Pieter Brueghel, el Joven (43,2 cm x 42,9 cm) sintetiza esta tensión entre lo infinitamente grandioso y lo humano. En esta enésima versión del descalabro lingüístico universal, la torre aparece encerrada en una esfera de cristal (¿una bola de nieve?) como haciendo honor al título de la exposición.



Además de los cuentos de Edgar Allan Poe, las *nouvelles* de Fénéon y los *feuilletons* de Dumas, la prensa de masas del siglo XIX acunó en sus páginas otra forma narrativa que dejaría una impronta profunda en las décadas por venir: la historieta. Nacida en la confluencia de la viñeta política y la tira cómica diaria, poco a poco la narrativa dibujada encontraría su formato ideal en el *comic-book* estadounidense. El pasaje de la simple viñeta con globitos de texto (que parodiaba a los actores políticos de la época) al relato secuencial de ficción se fue dando de manera casi natural, a medida que la prensa se consolidaba como el gran medio de comunicación comercial, y no menos importante formador de opinión pública. El cómic nació en el riñón de ese mecanismo político-económico, en la zona de fricción competitiva entre los dos grandes editores estadounidenses del momento: Pulitzer y Hearst. Había que conquistar lectores y todo valía, desde jugar a ver quién tenía la tipografía más grande hasta inventar un nuevo lenguaje para la ficción: las *comics strips*.



En la década de los cincuenta, durante los duros años de la posguerra, el papel era un bien escaso que jaqueaba de manera continuada los procesos productivos de la industria editorial. Para aprovechar al máximo las planchas, muchas editoriales de cómics apostaron por los microformatos narrativos. La impresión de microcómics permitía aprovechar al 100% la superficie del soporte y reducir al mínimo las sobras. Nada se tiraba.

El guionista argentino Carlos Trillo una vez le contó al periodista Fabio Bianco que "a fines de los años cuarenta una aguda crisis del papel, combinada con el enorme éxito de ventas de las revistas de historietas, incentivaron a un editor a lanzar publicaciones impresas en los recortes de papel de descarte de otras revistas. Así nació la pequeña *Rayo Rojo*, cuyo formato variaba de acuerdo a la disponibilidad de papel y que llegó, en 1951, a medir solo seis centímetros de altura". Esta pequeña gran revista albergó algunos de los personajes más populares de la historieta argentina como *Colt El Justiciero* (el *Tex Willer* de la dupla italiana Bonelli-Galleppini), *Capicúa* (Mazzone), *Mark Cabot* (Ongaro-Vogt), *El indio Suárez* (Oesterheld-Freixas/Cruzo) o *Uma-Uma* (Oesterheld-Solano López).

La paciencia tiene un límite. Pazienza, no.

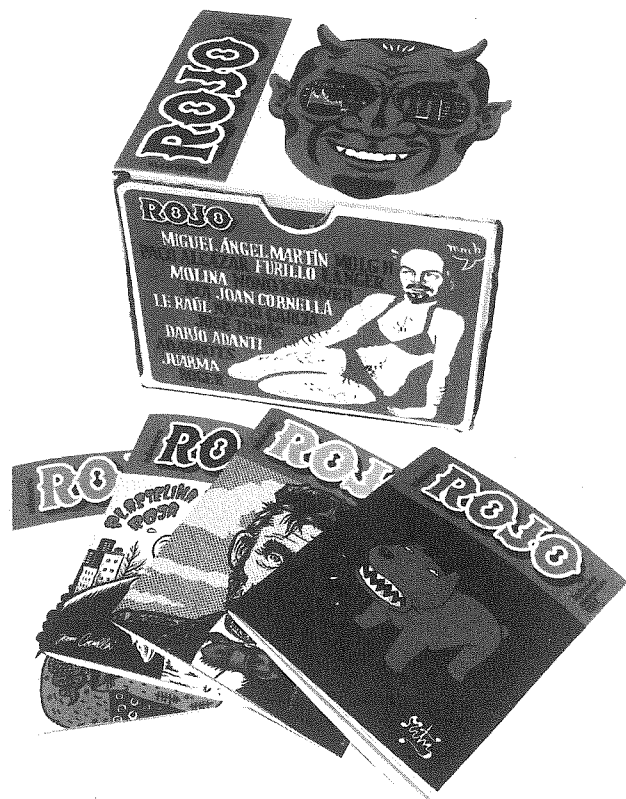
Andrea Pazienza, *Giallo scolastico*

La crisis papelera no era exclusiva del mundo editorial argentino. Entre 1951-1966 se editaron en Italia los *mini-fumetti* basados en las novelas de Emilio Salgari —como *Il Corsaro Nero*— y en España la revista *Mis Chicas* —que solo medía trece por once centímetros—; se realizaba, obvio, con el papel sobrante de *Chicos*. El papel escaseaba en todo el mundo y no se podía desperdiciar. Entre los años 1970-1980, el gran artista italiano Andrea Pazienza exploraría las posibilidades de los nanocómics publicando algunas historietas en el mini-formato que caracterizaba a las revistas de la posguerra.

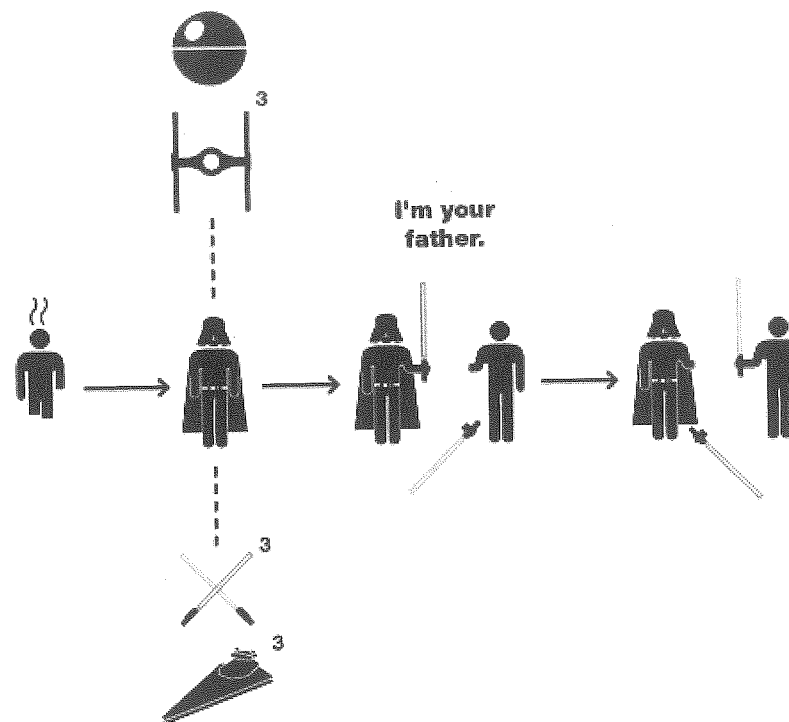




La tradición del minicómic se resiste a morir. La editorial española Autsaider Cómics ha producido un *pack* de dieciséis minitebeos de veinte páginas titulada *Rojo* y una serie *Cowboy Henk* a cargo de Herr Seele y Kamagurka que reivindica el formato breve de *Mis Chicas*, *Rayo Rojo* y otras publicaciones de la posguerra. El minicómic —al igual que los gif animados o las fotos Polaroid— retorna bajo forma artística respetando a rajatabla la cuarta ley de los medios de Marshall McLuhan: cuando un medio es llevado hasta sus últimas consecuencias, se transforma en su contrario. El cómic, un producto nacido en el corazón de la industria cultural, se vuelve sobre sí mismo para convertirse en pura forma artística, “cómic de autor”, “novela gráfica”, o lo que el lector considere más conveniente. En el caso de los nanocómics, nacidos por las limitaciones de abastecimiento de la industria editorial, hoy reaparecen en forma de minitebeos de autor. La serie *Rojo* se comercializa en un pequeño cubo de cartón impregnado de esa aura benjaminiana que tanto estimula a los coleccionistas.



Si bien hoy el costo del papel no es un problema, las constricciones narrativas y expresivas vienen por el lado de los dispositivos de interacción y las dimensiones de las pantallas. Al adaptarse a la pantalla del *smartphone*, el cómic recuperó parte de su pasado para seguir contando sus historias en el *new media*. No es extraño: cada vez que nace un “nuevo medio”, el primer gesto de sus creadores es tomar el contenido de otro medio y meterlo, incluso a la fuerza, en el nuevo dispositivo. El autor, una vez más, confirma que los aforismos de McLuhan, como ese que reza “el contenido de un nuevo medio es un viejo medio”, tienen varias vidas como los gatos.



Shortology es un proyecto basado en la representación gráfica más concisa posible de un relato (biografías, acontecimientos históricos, películas, invenciones, fenómenos sociales, etc.). La historia de Michael Jackson, *The Lord of Rings* o *Star Wars* pueden terminar microprocesados por esta implacable máquina de jibarización gráfica.

Si no nos dejan soñar, no los dejaremos dormir.

Movimiento 15M

Miniactings concientizadores. Se pueden hacer pequeños *actings* en la vía pública (bares, salas de espera, supermercados, paradas de colectivos, caminando por la calle, etc.) consistentes en decir algo para que los transeúntes escuchen. Se pueden fingir llamadas telefónicas y darles el contenido que deseamos transmitir o establecer diálogos antagónicos ficticios (simular que una de las dos personas no está de acuerdo con nosotros, esto nos permitirá desarrollar argumentos, responder preguntas, etc.). Algunas personas ya lo están haciendo, acá se incluye un ejemplo simple y efectivo:

De campaña en el Carrefour... Fuimos con mi hijo, mirábamos los precios en las góndolas, y cuando había alguien cerca, yo decía:

—¿Cómo aumentó esto!...

Él respondía:

—¡Jodete... te dije que no lo votes!...

Más de uno bajó la cabeza.

Micromilitancia, técnicas de resistencia activa

@allendegui: Si hubiera existido Twitter en el siglo XIX, Marx y Engels hubieran escrito su manifiesto en 140 caracteres y todos podríamos haberlo leído.

José Luis Orihuela, *Mundo Twitter*

Tras enfermar y retirarse de la primera línea política en 2006, el Comandante Fidel Alejandro Castro Ruz cambió los largos discursos y columnas políticas por breves “reflexiones” de apenas un párrafo de extensión. Titulados “FC”, estos microtextos “constituyen un método con el cual trato de transmitir los modestos conocimientos adquiridos durante largos años y que considero útiles para los funcionarios cubanos responsabilizados con la producción de alimentos esenciales para la vida de nuestro pueblo”.

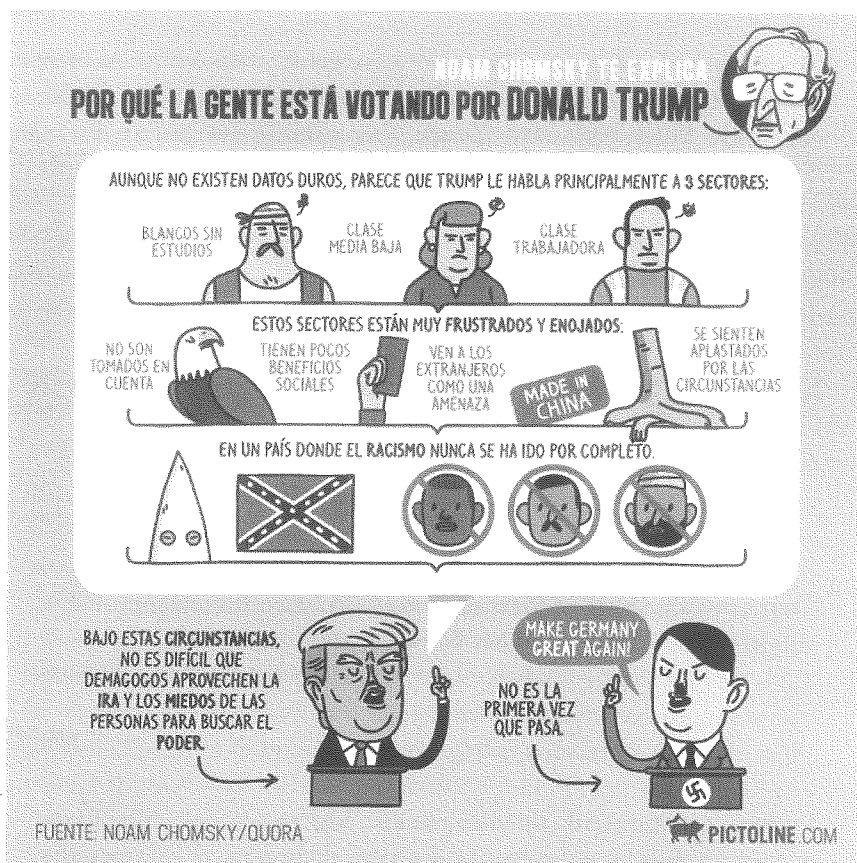
El debate no tardó en revolucionar las redes: ¿Qué significaba “FC”? ¿Fidel Castro? ¿Funcionarios Cubanos? ¿Funcionarios Corruptos? ¿*Fuck the Capital*?

Creo que *El Capital* de Marx es demasiado largo. En realidad lo que se leyó y cambió el mundo fue *El Manifiesto Comunista*.

Michel Houellebecq

Vivimos en un mundo de información. Mucha información. Tanto que ver y tan poca atención para hacerlo. ¿Cómo hacer información hoy? Se nos ocurrió una idea: Pictoline. Un medio de información y noticias hecho visual. Una nueva forma de consumir información. Más divertida. Más rápida. Más épica. Y más fácil de compartir. Directo en el *timeline* de tu red social favorita. Para compartirla con quien quieras.

Pictoline



La guerra de Vietnam dejó unas cuantas imágenes para la historia, desde la inmolación del monje budista Thich Quang Duc en el centro de Saigón en 1963 hasta la voladura de cabeza a quemarropa de Nguyen Van Lem (también conocido como Bay Lop) por parte del jefe de la Policía Nacional Nguyen Ngoc Loan, siempre en Saigón, pero cinco años más tarde. También está ella, la pequeña Kim Phuc, huyendo desnuda por la Ruta 1 después de un ataque con napalm. Otra de las imágenes que generaron más discusión

2. El lector tiene plena libertad para aplicar este cuadro, o alguna de sus posibles variaciones, a cualquiera de los formatos breves exhibidos en este libro.

en el frente interno fueron las de la quema de Cam Ne, un pequeño poblado de campesinos en 1965. La crónica de Morley Safer para el *CBS Evening News with Walter Cronkite*, emitida el cinco de agosto de 1965, no tardó en entrar en la historia de la televisión estadounidense: “Entraron en el pueblo y sistemáticamente comenzaron a quemar cada casa, todas las casas hasta donde yo podía ver, en algunos casos sacando a la gente, utilizando lanzallamas...”. Una familia que se negaba a abandonar su casa se refugió en el depósito subterráneo de arroz. El camarógrafo que acompañaba a Safer, Ha Thuc Can, se acercó y alcanzó a convencerlos para que se alejaran. “La casa fue quemada, como todas las otras, ya sea por los lanzallamas, cerillas, o encendedores Zippo”. Después de la crónica televisiva de Morley Safer, estos soldados se hicieron conocidos como la Brigada Zippo.

I know I'm going to heaven because I've spent my time in hell: Vietnam.



Según la Zippo Manufacturing Company, cerca de doscientos mil encendedores de la mítica marca fueron utilizados por los soldados estadounidenses en Vietnam. Los zippos se usaban para encender porros, quemar poblados como Cam Ne y grabar en su superficie metálica microtestimonios de la guerra.



Death is my business and business has been good.



Cuando un director de cine debe presentar su nuevo proyecto a los posibles productores, está obligado a resumir la trama de la película en una frase de veintisiete palabras llamada *logline*. Las *loglines* oficiales suelen ser más bien aburridas:

La Guerra de la Galaxias: Un joven agricultor de un planeta lejano se une a la rebelión para salvar a su planeta del imperio del mal cuando descubre que él es un guerrero con legendarios poderes psicocinéticos.

Las *loglines* creadas por los espectadores o críticos después del estreno de la película son mucho más divertidas:

Speed: La jungla de cristal [*Duro de matar*] en un autobús.

Alien: Tiburón en una nave espacial.

Se comenta que James Cameron, cuando estaba en campaña para recolectar cien millones de dólares para poder filmar *Titanic*, mostró una imagen del hundimiento del gran transatlántico y dijo a sus posibles inversionistas: "Esto más *Romeo y Julieta*".

Logline: "Naufragio del *Titanic* más *Romeo y Julieta*".

Eslogan: "Nada en el mundo podría separarlos".

Spoiler: "Jack muere".

Aforismo: "El agua del mar es mala para los hombres y saludable para los peces" (Heráclito).



Las *nouvelles* de Fénéon, filtradas por el puntillismo de Seurat y Signat, se terminaron convirtiendo en música. Artistas como el compositor

Horacio Vaggione han desarrollado una propia estética basada en el micromontaje, la síntesis granular y el microsonido. Más allá de la nota musical, se encuentra el universo del microsonido, pequeñas partículas que duran menos de una décima de segundo. Gracias a las tecnologías digitales, estas micropartículas sonoras se pueden explorar y manipular, disolviendo de esta manera los bloques tradicionales de la música (las notas, los intervalos) y recreando un medio que ahora se presenta más fluido y flexible. Los microsonidos se aglutinan, evaporan y mutan en otros sonidos.



Los artistas contemporáneos, más que componer, programan formas. Más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo que tienen a disposición. Según Nicolas Borriaud: "la práctica del DJ, la actividad de un *web surfer* y la de los artistas de la postproducción implican una figura similar del saber, que se caracteriza por la invención de itinerarios a través de la cultura. Los tres son semionautas que antes que nada producen recorridos originales entre los signos".



A detective, a ballroom dancer, and a novelist talk about sex.

Random Logline Generator



Brian Stokes ha creado una web de espíritu borgeano que genera automáticamente *loglines*, esas frases breves que detallan el conflicto central de un libro o película en un puñado de palabras. La plataforma se llama Random Logline Generator y en ella se esconde la historia futura del cine. Una máquina digital que abarca todas las películas habidas y por haber.



Three philosophers struggle for survival on a prairie.

Random Logline Generator

Los elementos mediáticos se guardan en una base de datos, a partir de la cual puede generarse toda una variedad de objetos [...]. En la era de la computadora, la base de datos llega a funcionar como una forma cultural por derecho propio.

Lev Manovich, *The Language of New Media*

(En el hip-hop) la recolección de los materiales es la base de la actividad. La búsqueda de esos depósitos de *samples* que son los discos es la acción primaria. Pero la tarea del productor, una vez encontrados, es convertirlos en la base de encadenamientos de repeticiones de duración variable. Al ubicar estos fragmentos en relación con ellos mismos, fuera del contexto de las canciones de las que provienen, la repetición genera diseños nuevos, que ofrece a una audición profundizada: el simple, puesto en *loop*, exhibe detalles que bien pueden haber sido ajenos a la intención de los productores de la canción original, un golpe fuera de lugar en los platillos, una respiración que se deja percibir en la línea melódica.

Reinaldo Laddaga, *Estética de laboratorio*

El *loop* del hip-hop, esa secuencia de sonidos fragmentados y extraídos de un corpus sonoro mayor que se repite cientos de veces, es el equivalente musical del GIF animado, esa microespecie mediática audiovisual que, después de simular su extinción, volvió en plena forma en la década de 2010.

Con las músicas surgidas del *sampling*, el fragmento no representa nada más que un punto que sobresale en una cartografía móvil.

Nicolas Borriaud, *Postproducción*

Todos los elementos, tomados de cualquier parte, pueden ser objeto de nuevos abordajes [...]. Todo puede servir. Es obvio que no solamente podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras perimidas dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideren buenas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas.

Guy Debord y Gil Wolman, "Modo de empleo del desvío"

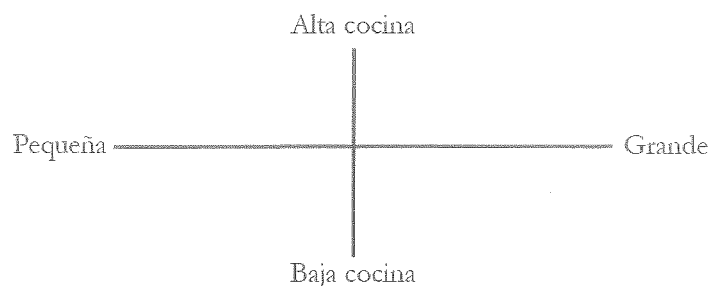
El autor no sabe si esto es relevante para el presente volumen –según Debord “todo puede servir”–, pero la palabra “secuestro exprés” aparece en la Wikipedia solo en cuatro idiomas: español, inglés, portugués y ruso. Es una modalidad de secuestro extorsivo, premeditado pero aleatorio. A quien toca, toca. *Express kidnapping*. Se caracteriza por la corta duración del secuestro, unas pocas horas o un par de días, hasta que los familiares más cercanos reúnen todo el dinero posible recurriendo a parientes, familiares y socios (aunque estos un poco menos). Secuestro relámpago. El secuestro exprés nació como alternativa al secuestro de larga duración implementado por las guerrillas urbanas de la década de los setenta o las rurales en las últimas dos décadas. En 2005, se estrenó en Venezuela *Secuestro Express*, un largometraje dirigido por Jonathan Jakubowicz.

La concepción de las recetas está pensada para que la armonía funcione en raciones pequeñas.

elBulli, *Síntesis de la cocina de elBulli*

Según la Wikipedia, la cocina en miniatura hace referencia a los “tradicionales pinchos, banderillas, tapas, antojitos o montaditos”, pero, aclaran los anónimos autores, “desde la perspectiva de la baja cocina”. A partir de esta definición, se podría configurar un mapa gastronómico² organizado en dos ejes cartesianos: alta/baja cocina y pequeño/grande.

La oposición entre alta/baja cocina no hace referencia a la calidad de los platos, sino a la complejidad de los procesos de elaboración y la utilización de dispositivos tecnológicos. La alta cocina utiliza instrumentos cada vez más sofisticados para poder llevar adelante complicados procesos como la esferificación o gelificación. Es cocina de laboratorio *high tech*.



La cocina en miniatura nace en el chiquiteo de bar y asciende por las chimeneas de los fogones hasta brillar en el cielo estrellado Michelin.

El menú degustación es la máxima expresión en la cocina de vanguardia. La estructura está viva y sujeta a cambios. Se apuesta por conceptos como *snacks*, *tapas*, *avant postres*, *morphings*, etc.

elBulli, *Síntesis de la cocina de elBulli*

Cuenta Deyan Sudjic en *B de Bauhaus* que, cuando George Eastman registró la marca Kodak en la oficina británica de patentes, escribió en el formulario: "No es un nombre ni una palabra extranjera. Me la inventé yo con un objetivo concreto. Tiene las siguientes virtudes: es corta, nadie puede equivocarse al pronunciarla y no se parece a ningún otro nombre del sector". Algo similar sucede con los logos de las empresas: deben ser simples, minimales y, por sobre todas las cosas, no deben parecerse a los de sus competidores.

Emoticono: Símbolo que expresa una emoción que ya no sabemos expresar en forma de una cara que ya no soportamos.

Eric Jarosinski, *Nein. Un manifesto*

Más allá de la brevedad, la gastronomía de Ferran Adrià comparte muchos rasgos distintivos con la microficción o los nuevos formatos breves audiovisuales de la cultura snack. Como el dinosaurio de Augusto Monterroso o las pequeñas criaturas de Ana María Shua, los miniplatos de elBulli apostaron por la descontextualización y la ironía. Si a finales de los años ochenta la teoría del hipertexto puso en crisis la figura del autor y reivindicó al lector-creador al mismo tiempo, que señalaba el trasvase de poder del autor al lector y alertaba del desdibujamiento de ambas figuras, la cocina de Adrià reivindicaba una "nueva manera de servir la comida" en la cual la actualización del acabado de platos se producía "en la sala por parte del servicio" y, en algunos casos, incluso eran "los comensales los que participan en este acabado". Adrià estaba describiendo un plato-texto inacabado, potencialmente remixable, una *opera aperta* a la intervención final del prosumidor.

Cuando desde elBulli se proclamaba que "existen dos grandes caminos para alcanzar la armonía de productos y sabores: a través de la memoria (conexión con lo autóctono, adaptación, deconstrucción, recetas modernas anteriores) o a través de nuevas combinaciones", viene muy al caso recordar que la intertextualidad en grandes dosis es una de las materias primas de la microficción.

Nunca acabes un buen alimento de un solo bocado, ni cuentes una buena historia de un tirón.

Mo Yan

8. Cultura snack en diez píldoras

Si al exprimir una buena nueva reflexión resulta que no gotea ni un buen aforismo, podemos hallarnos ante el indicio de que a la reflexión le falta todavía un hervor.

Jorge Wagensberg, *Más árboles que ramas*



La madre de Jorge Luis Borges, doña Leonor, murió a los noventa y nueve años. Cuentan que durante el funeral un señor se acercó a Borges para darle el pésame y le comentó: “¡Qué lástima! Si hubiera vivido un año más habría llegado a los cien”. Un implacable Borges le respondió: “Me parece que usted exagera los encantos del sistema decimal”.

Llegado a este punto el autor considera necesario comenzar a filtrar conceptos y tirar de la red para ver qué quedó entre sus mallas. O, siguiendo la metáfora de Wagensberg, se puede decir que llegó la hora de exprimir las reflexiones hasta aquí enunciadas y dejar caer algunas gotas.

Por amor al sistema métrico decimal, el autor propondrá diez conceptos-clave en forma de gotas reflexivas.



1. Brevedad

El primer concepto-clave de la cultura snack asume el principio de la sustracción. La sequedad, la esencialización, el borrado, la minimalización, la supresión y demás planetas que orbitan alrededor de la idea de brevedad forman parte del mismo sistema semántico. Los autores, escribe Irene Andres-Suárez en “Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual”, aceptan someter su escritura a un “severo régimen de adelgazamiento textual” para labrar sus pequeñas piezas de orfebrería narrativa. El desafío es a doble mano: el escritor debe exacerbar las elipsis al mismo tiempo que el lector

debe esforzarse por llenar esos huecos. En su "Elogio de la brevedad" David Shields lo resumió en siete palabras: "la omisión es una forma de creación".

Less is more.



Contrariamente a lo que pareciera indicar, la operación de sustraer, tal como la describe Deleuze, no es un movimiento negativo, sino que es positivo. ¿Cómo puede una operación que implica sacar elementos de un texto ser un movimiento positivo? Sencillo, porque esta operación no se define por su ausencia ni por un vacío de significado que quedaría en el centro de la obra, sino, por el contrario, por la prótesis que se genera, por el desarrollo gigantesco de otras virtualidades latentes en el texto, por el volver recubierto en otro del que habla Deleuze.

Tomás Abraham, *La Máquina Deleuze*



Para el creador textual, la tensión entre agregar y sustraer es permanente. "Escribir –escribe Valeria Luiselli en *Papeles falsos*– es un proceso de restauración a la inversa [...]. No, escribir no es rellenar huecos (construir una casa, un edificio, en un espacio vacío, tampoco lo es necesariamente). Quizá sea más acertada la imagen de los bonsáis de Alejandro Zambra: 'escritor es el que borra [...]. Cortar, podar, encontrar un forma que ya estaba ahí'". Pero esta dinámica también afecta al lector, el cual se debate entre colaborar lo justo y necesario para completar el espacio vacío que el texto le reclama, llenarlo a medias o meterle mucho más de lo que el texto solicita. En ese caso, diría Umberto Eco, el lector no está interpretando, sino usando, sobreinterpretando, yendo más allá del texto.

Como ya se dijo, cualquier teorización sobre los formatos breves literarios es directa o indirectamente aplicable a cualquier microcontenido textual. No solo la microficción: también el tuit, el clip, el *spoiler* y demás formatos breves son hiperinterpretativos, pequeñas obras abiertas que generan un amplio espectro de posibles lecturas.



Lo primero que me sorprendió leyendo los cuentos de Borges fue una impresión de sequedad. Yo me preguntaba: "¿Qué pasa aquí? Esto

está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción". Y efectivamente, me di cuenta de que Borges, si podía no poner ningún adjetivo y al mismo tiempo calificar lo que quería, lo iba a hacer. O, en todo caso, iba a poner un adjetivo, el único, pero no iba a caer en ese tipo de enumeración que lleva fácilmente al floripondio.

Julio Cortázar, *La fascinación de las palabras*



2. Miniaturización

Miniaturización y brevedad no son la misma cosa. La miniaturización reduce sin recortar ni restar elementos. En la miniaturización la estética de la sustracción que caracteriza a la brevedad deja paso a la estética de la contracción, entendida esta como una expresión de la escabillez negativa. La miniaturización produce un tatuaje; la brevedad, un aforismo, una microficción. Ambos son interpretables, pero la segunda, la pieza breve, exige mayor cooperación por parte del lector. Como en la "cabeza de hombre blanco reducida por los jíbaros" del Profesor Max expuesta en el Carromato de Mijas, en los procesos de jibarización textual no se suprimen componentes, sino que se reducen a su mínima expresión. Si en el Renacimiento el hombre era la medida de todas las cosas, ahora la medida es Scott Carey, el micropersonaje de *The Incredible Shrinking Man* que se asoma al mundo nanomolecular pocos segundos antes de concluir el largometraje.

La cultura snack se alimenta tanto de brevedades como de miniaturizaciones, pero ambas dimensiones operan de manera autónoma. Las textualidades breves pueden estar inspiradas en el principio de la brevedad (sustracción) o de la miniaturización (reducción). El *hardware* juega en otra división: el dispositivo ideal es al mismo tiempo el más pequeño (miniaturización) y el que incluye más cosas (canciones, fotos, videos, apps). Como una navaja del ejército suizo, el mejor *smartphone* es el que consigue meter en el bolsillo más aplicaciones y contenidos.



Steve Jobs has always had an insatiable fetish about miniaturization.

Steven Levy, *The Perfect Thing*

Revolución digital de por medio, la maqueta de cartón y plástico de Albert Speer se transformó en una masa de polígonos y bits en una pantalla interactiva. La *Puppenhaus* de inicios del siglo XXI, que hasta ayer se llamaba *The Sims*, ahora se conoce como *Minecraft*. A diferencia de las viejas maquetas y *Puppenhauser* elaboradas artesanalmente por microarquitectos armados con lupa y pinzas, estas construcciones digitales cada vez más se crean a través de la llamada *programmatic* o *procedural generation* (generación por procedimientos). O sea, los mundos virtuales de juegos como *Minecraft* o *No Man's Sky*, que incluye dieciocho quintillones de planetas que el jugador puede explorar, no son creados por los programadores ni los diseñadores: son elaborados por los algoritmos. Si a esta tecnología de creación le sumamos la difusión capilar de dispositivos de visionado 3D, en breve cualquier usuario podrá vivir en una *Puppenhaus* virtual diseñada en California, producida en China (o al revés) y generada por algoritmos.

3. Fugacidad

El tercer concepto-clave de la cultura snack remite a lo efímero. Según Zygmunt Bauman, la idea de un estado fijo, inmóvil, final, permanente “nos parece tan extraña y absurda como la imagen de un viento que no sopla, un río que no fluye, una lluvia que no cae [...]”. En la vida feliz de la postmodernidad, cada uno de sus momentos dura solo un rato hasta que llegue el próximo”. Las mismas fuerzas animan a los ríos textuales: el autor piensa en contenidos snack que se disuelven en un par de segundos, como una dosis de Uvasal en un vaso de agua, pero también en microunidades textuales de circulación enloquecida que están disponibles 24/7. Una cultura de la comunicación donde, como dice John Tomlinson, autor de *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, reinan el “*rapid delivery*” y la “*ubiquitous availability*”. La modernidad líquida es una situación en la que la distancia, el lapso de tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero, ha quedado drásticamente reducido. El resultado —explica Bauman en *Arte, ¿líquido?*— es que “convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa. La vida de la modernidad líquida es un ejercicio cotidiano de fugacidad universal”.

Lo efímero es un arma de doble filo: existe como texto que se consume al toque, pero también como contenido que no tarda en esfumarse de las pantallas, como las instrucciones al principio de cada episodio de *Mission Impossible*. Para Paul Grainge, autor de *Ephemeral Media*, se trata de “un movimiento dual hacia la velocidad y el almacenamiento, la inmediatez y el archivo, donde lo efímero ha asumido un significado textual y cultural”. Según Grainge, la televisión ahora es menos efímera en la evanescencia del contenido de los programas —todo el universo audiovisual está disponible *on demand* en YouTube, Vimeo o Netflix—, pero mucho más efímera en la brevedad de las formas paratextuales y promocionales que rodean, movilizan y dan sentido a esos contenidos.

La prosa de Walser tenía la cualidad de disolverse al ser leída, de forma que solo unas horas después de su lectura apenas se podían recordar los personajes, acontecimientos y cosas efímeras de que se había hablado.

Winfried G. Sebald, *El paseante solitario*

Paul Grainge pone el dedo en la llaga de las tensiones que atraviesan la nueva ecología mediática. El flujo neotelevisivo teorizado por Umberto Eco y Raymond Williams entre los años setenta y ochenta era *realmente* efímero y se fundaba en una metáfora líquida (“no podemos beber dos veces del mismo texto”). Una vez consumidos, las posibilidades de recuperar esos textos audiovisuales eran ínfimas. Solo el VHS contrarrestó esta tendencia al instalar una cierta cultura de (re)visionado *back'n'forward*. Más que en los contenidos breves que sobreviven en las entrañas de silencio de YouTube, Vimeo o Spotify, las experiencias mediáticas efímeras del siglo XXI hay que buscarlas en los evanescentes intercambios de redes como Snapchat.

Be Here, Now.

Snapchat

En *Why Size Matters*, John Tyler Bonner llama la atención sobre un fenómeno muy estudiado y modelizado por los científicos de la vida (y de la muerte): en el mundo biológico hay una correlación directa entre el tamaño de una especie y su expectativa de vida. Un elefante vive más que una mosca. Una planta de girasol no dura más de seis meses mientras que una *Sequoia sempervirens* puede vivir hasta tres mil años. O sea: los animales y plantas más grandes viven más tiempo.

Este principio difícilmente se podría exportar a la ecología mediática: un texto breve puede sobrevivir años mientras que nadie recuerda la mayoría de los novelones publicados en el siglo XIX. Pero también lo contrario es cierto: miles de aforismos y refranes se han perdido en los meandros de la historia mientras que la Biblia y el ingenioso hidalgo seguirán ahí cuando despertemos. El principio de la fugacidad, entonces, se refiere más al consumo evanescente que propone la cultura snack, ese proceso acelerado de evaporación de la semiosis, y no tanto a la disponibilidad de ese contenido, el cual perdurará en los servidores hasta que un usuario haga clic y lo baje a su dispositivo.

4. Fragmentación

Ahí donde la modernidad buscaba integrar las piezas formando conjuntos cada vez mayores, la postmodernidad “se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. La fragmentación, la babelización —escribe Jean-François Lyotard en *La Condition postmoderne*— no es ya considerada un mal, sino un estado positivo”. En el ámbito específico de la cultura snack, el virus de la fragmentación se adhiere a todos los objetos y procesos que la componen. Hay fragmentación textual así como hay fragmentación de medios y también fragmentación de prácticas de consumo. Las grandes unidades textuales primero se agrietan, después se parten y finalmente terminan dejando caer sus trozos como una nave espacial reentrando en la atmósfera en el ángulo equivocado.

Houston, we have a problem.

El ecosistema de medios se está fragmentando. Nuevos actores emergen cada semana y ponen en discusión las reglas del juego. YouTube apenas

llega a la edad del pavo (nació en 2005) y Rubén Doblas Gundersen, más conocido como “El Rubius”, creó su popular canal el diecinueve de diciembre de 2011.

Empresas que hasta ayer fabricaban antenas y servidores hoy viven de la venta de *smartphones*, y el que hasta el año pasado reinaba en el campo del *software* hoy apuesta por las consolas de videojuegos. La existencia de *googlopolios* es el vector que equilibra la tendencia a la fragmentación.

Las audiencias, más que fragmentadas, están atomizadas. La vieja familia Nielsen (padre, madre, hijo, hija y perro adorando el tótem televisivo en el living de la casa) ha desaparecido: hoy cada miembro de la familia está replegado en su *filter bubble* consumiendo su propia pantalla. Todas las fragmentaciones, la textual, la mediática y la del consumo, están interrelacionadas y no se pueden aislar. La cultura snack las pone a todas bajo el mismo paraguas.

Like drops in the rain.

La así llamada *fragmentación* (puntos o zonas singulares desconectadas de un paisaje) que se atribuye hoy al espacio social, cultural o a internet, y en particular a algunos de sus productos culturales, no es tal. La errada idea de que la existencia de lo fragmentado como *suma de elementos discretos*, y no como *un sustrato continuo desde el cual, debido a la concurrencia de distintos filtros y puntos atractores, van emergiendo las formas* [...] Los productos culturales estructurados como fragmentos no son otra cosa que una ilusión: si una obra no poseyera un mismo espacio sustrato no podría ni tan siquiera ser entendida por un cerebro

Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura*

#Aullido

Las mejores ideas de mi generación:
destruidas por la fragmentación.

Las mejores ideas fragmentarias de mi generación:
destruidas por el afán de completud.

Eric Jarosinski, *Nein. Un manifesto*

A los formatos breves, está claro, no los inventó MTV en 1981, ni la revista *Wired* en 2007: desde hace unos cuantos siglos, estas microexpresiones textuales forman parte del bagaje cultural de la humanidad. Pero algo está cambiando. Esos contenidos están proliferando, se reproducen con facilidad en una mediatizada digitalizada y circulan a velocidades impensables en la época de Gutenberg. En una nueva ecología mediática caracterizada por una triple fragmentación textual, mediática y del consumo, los formatos breves se adaptan perfectamente a situaciones de acceso móvil y asincrónico a los contenidos. La cultura snack está diseñada para ser consumida en los intersticios de la cotidianeidad, en los momentos de pausa que dejan de serlo, en los tiempos muertos que ya no lo son.

5. Viralidad

Los virus eran un misterio invisible, como la materia oscura y el Planeta X, hasta bien entrado el siglo xx. Como el neutrón, eran trascendentales pero indetectables. Los microbios descubiertos por Anton van Leeuwenhoek no los habían incluido, ni los avances bacteriológicos de Pasteur y Koch doscientos años después. Pasteur investigó a la rabia como enfermedad, es cierto, e incluso desarrolló una vacuna, pero nunca vio el virus de la rabia ni entendió bien de qué se trataba. De la misma manera, en 1902 William C. Gorgas eliminó la fiebre amarilla de Cuba mediante un programa de erradicación de mosquitos, pero sin saber nunca qué agente infeccioso portaban esos insectos. Era como un cazador con los ojos vendados disparando a los patos por el sonido de sus graznidos. Incluso el virus de la gripe de 1918-19, que mató a 50 millones de personas en todo el mundo, era en ese momento un código fantasmal, invisible y no identificado. Los virus no se pueden ver con un microscopio óptico, no se pueden cultivar en un entorno con nutrientes químicos, ni se podían capturar con un filtro de porcelana como las bacterias. Solo podrían inferirse. ¿Por qué son tan esquivos? Porque los virus son extremadamente minúsculos, simples pero ingeniosos, anómalos, económicos y, en algunos casos, endiabladamente sutiles.

David Quammen, *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*

Think different.

Apple

Ejemplos de memes son: tonadas o sonos, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos. Al igual que los genes se propagan en un acervo génico al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el acervo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación. Si un científico escucha o lee una buena idea, la transmite a sus colegas y estudiantes. La menciona en sus artículos y ponencias. Si la idea se hace popular, puede decirse que se ha propagado, esparciéndose de cerebro en cerebro.

Richard Dawkins, *El gen egoísta*

Si “el lenguaje es un virus del espacio exterior” (William Burroughs), podríamos decir que llegado el siglo xxi “el virus es la inoficación y las redes sociales” (Jorge Carrión). La cultura snack está constituida esencialmente por virus, desde los que infectan a los grandes cuerpos textuales —Gandalf empuñando la espada y el reloj pulsera, los disparos en la pared de *Pulp Fiction* antes de la balacera, el vaso de *Starbucks* de Daenerys en *Game on Thrones*— hasta los que han sido diseñados por profesionales de la comunicación para circular de manera acelerada por las redes, como los virus publicitarios que nos machacan una y otra vez para vendernos ya no un producto sino una “experiencia”. *Just do it.*

Cuando reflexiono sobre los memes, a menudo me encuentro imaginando un patrón efímero de chispas que saltan de un cerebro a otro, gritando: “¡Yo! ¡Yo!”.

Hofstadter, D., “On viral sentences and self-replicating structures”

Cada vez que enviamos un artículo a una revista científica, subimos a YouTube un vídeo de un gatito, escribimos un tuit o compartimos una *story* en Instagram estamos haciendo lo mismo: tratamos de contagiar a un organismo receptor para que el virus se reproduzca. Darle un “me gusta” en Facebook a la foto de una pobre perrita abandonada con su cría es el equivalente a un beso en la boca en plena pandemia. Y cada vez que una *influencer* con miles de *followers* comparte una foto sin photoshopear frente al espejo, se convierte en supercontagadora. Al entrar en circulación, estos memes compiten con otros microtextos que también aspiran a la replicación. Darwinismo textual.

Connecting people.

Nokia

La viralidad dependió hasta mediados de la primera década del siglo xx de la transmisión oral, de la transmisión boca oreja. YouTube, Facebook y el resto de las redes sociales comenzaron después a generar un nuevo sentido de lo viral, como aquello que puede comentarse, evaluarse y, sobre todo, compartirse masivamente [...] La viralidad digital ha situado en otro nivel de conflicto las estrategias informativas y propagandísticas modernas. El de la atención en disputa constante. Vivimos en la época de mayor alfabetización de la historia de la humanidad y, sin embargo, en la que menos tiempo y concentración dedicamos a discernir lo verdadero de lo falso, lo conveniente de lo reprochable. La viralidad como ecosistema. La viralidad como guerra de bajísima intensidad: constante. ¿Será la viralidad la categoría que mejor define los mecanismos sociales, culturales, políticos y económicos de nuestra época?

Jorge Carrión, *Lo viral*

La replicación del meme no tiene por qué ser perfecta. Como en el mundo biológico, los virus textuales mutan y adoptan nuevas formas. Al haber diferentes versiones de un ¿mismo? meme, la lucha por la atención de los organismos receptores sea aun más encarnizada. Si bien también son “extremadamente minúsculos”, a diferencia de los microorganismos de van Leeuwenhoek, Pasteur y Koch los virus textuales hacen de todo por volverse transcendentales y ser detectados. Millones de virus flotan en la nube –noticias falsas que no tardarán en convertirse en verdad, frases célebres escritas con Comic Sans, una caribeña bailando reguetón, un loco a 200 km/h con una mano sobre el volante y la otra grabando con el móvil–, donde son arrastrados por el viento digital de una pantalla a otra en la búsqueda de un supercontagador que los replique y ponga en circulación.

La cultura snack es el virus.
El virus es la cultura snack.

6. Remixabilidad

La fragmentación textual es lo que permite la recomposición y creación de nuevas unidades mayores. Casi todas las vanguardias artísticas del siglo xx, desde los dadaístas hasta los postmodernos, en algún momento jugaron a recuperar fragmentos para generar nuevos conjuntos textuales hechos de restos recontextualizados. Los creadores de contenidos mediáticos de comienzos del siglo xxi, ya sean amateurs o profesionales, se mueven en la misma frecuencia de onda. Hoy todos se sienten dadaístas armados con tijeras. *Remember* Baricco: “los bárbaros trabajan con esquirlas del pasado transformadas en sistemas de paso”.

Divide y crearás.



Ya en la década de los sesenta, veinte años antes de la fiesta deconstruccionista, Ted Nelson, el creador de la palabra *hipertexto*, sostenía que “la literatura es un sistema en evolución de documentos interconectados donde existen continuas interpretaciones y reinterpretaciones. No existe la versión principal de un documento, sino un acumularse continuo de bloques de texto, modificaciones y permutaciones”. Según este polifacético informático y humanista: “el texto solo puede ser comprendido en su totalidad como una estructura en evolución, casi proteiforme”.



El actual entorno mediático se ha convertido en algo cada vez más conductivo para la propagación de contenidos. En parte, la propagabilidad es la consecuencia de los cambios en la naturaleza de las tecnologías que hacen que sea más fácil producir, subir, bajar, incautar, reversionar, recircular e insertar contenido. La digitalización hace que cambiar formatos sea más simple y distribuir contenido, más barato [...]. Lo quieran o no los productores mediáticos, ya no pueden controlar lo que hace su público con sus contenidos una vez que salen de sus manos.

Henry Jenkins, Sam Ford y Joshua Green, *Cultura Transmedia*



Al finalizar su conferencia en Kosmopolis 2011 (CCCB-Barcelona), un joven que estaba entre el público, muy preocupado por la fragmentación textual y la infoxicación, le preguntó a Alessandro Baricco cómo se podía lidiar con esas plagas. El italiano dejó caer una reflexión que acompaña al autor desde la primera página de este libro. Baricco dijo algo así como “no se preocupen tanto por el texto breve y fragmentado. Tengan en cuenta todo lo que escribimos y leemos a lo largo del día”. Desde esta mirada lo que importa es el estado posterior a la fragmentación: la recomposición de las microunidades textuales en un corpus mayor que las contiene y resignifica. En otras palabras: a la fragmentación en fase de producción se contrapone (la equilibra) la recomposición en fase de recepción y postproducción.



7. Infoxicación

La reducción de tamaño genera un fenómeno bien conocido por los biólogos: mayor variedad y cantidad de especímenes. En *Why Size Matters*, John Tyler Bonner explica que “los pequeños organismos vivos son más abundantes que los grandes. El número de bacterias por milla cuadrada en la sabana africana es inimaginablemente más grande que el número de elefantes”. Lo mismo sucede en la sabana textual: las bacterias textuales son cuantitativamente muchas más que los macroorganismos narrativos, lo cual, entre otras cosas, incrementa de manera exponencial las posibilidades de hibridación intertextual.



¿Qué es la infoxicación? La infoxicación es el exceso de información. Es, pues, lo mismo que el *information overload*. Es estar siempre *on*, recibir centenares de informaciones cada día, a las que no puedes dedicar tiempo. Es no poder profundizar en nada, y saltar de una cosa a la otra. Es el *working interruptus*. Es el resultado de un mundo en donde se prima la exhaustividad (‘todo sobre’) frente a la relevancia (‘lo más importante’).

Alfons Cornella, “Infoxicación”



El aumento desmedido de microespecies textuales desencadena una serie de efectos colaterales. Por ejemplo la sensación de agobio informacional. Muchos se preguntan: ¿sobrevivirá la especie humana a la era de la infoxicación? Ahí donde Nicholas Carr proclama el ingreso en la Era de la EstOOpidez y el declive de la cultura letrada, otros, menos apocalípticos y más cercanos al pensamiento del autor, sostienen que el *Homo sapiens* coevoluciona con las bacterias textuales y, a su manera, o sea a los tumbos, va aprendiendo a lidiar con realidades textuales cada vez más complejas y agresivas.

Las microespecies textuales van encontrando de a poco su lugar en el ecosistema mediático y asumen variadas funciones. Al autor le interesan dos: la función disruptiva y la función de completamiento. En el primer caso, el microtexto interrumpe un flujo comunicativo para ganarse el rechazo del consumidor; en el segundo, completa las elipsis de un macrotexto como en el clásico ejercicio de inglés conocido como *fill in the blanks*.

Función disruptiva.

Es posible que una buena parte del rechazo hacia algunas especies microtextuales provenga de su carácter disruptivo: todos los *spots*, algunos *banners* particularmente invasivos o ciertas notificaciones del móvil son elementos que rompen un flujo textual mayor y distraen al consumidor. En "The Age of Interruption", Thomas Friedman define a esta "enfermedad de la modernidad" con todas las letras: hemos pasado "de la Edad del Hierro a la Era Industrial, y de la Era de la Información a la Era de la Interrupción". Los formatos breves pueden molestar por su cantidad (un enjambre textual infocativo rodea al sujeto, no lo deja respirar y lo agujonea hasta hacer colapsar su sistema cognitivo o perceptivo) o simplemente por interrupción del proceso en curso (el microtexto como mosca en la sopa).

Función de completamiento.

Los microcontenidos textuales rellenan las fisuras que las masas macrotextuales no alcanzan a completar. La unión de dos o más conjuntos textuales de grandes dimensiones —el espacio entre un episodio y el siguiente, entre una temporada y la que viene— nunca es perfecta, siempre quedan pequeñas grietas narrativas que los microcontenidos escritos o audiovisuales no tardarán en rellenar. Mobisodios, webisodios, entremeses... En un trabajo anterior, el autor los ha bautizado como "contenidos intersticiales". Muchos de estos contenidos no son realizados por el creador del gran producto textual, sino por sus fans como expresión de una cultura participativa. Lo que en el gran relato es elipsis para el fan se convierte en un reclamo para la producción generada por usuarios.

Escribe Alejandro Piscitelli en *El paréntesis de Gutenberg*. "lo que está en juego con la explosión expresiva de la red es el tratamiento que Internet le da al texto, que pierde la solidez del papel y se convierte en la liquidez de la nube. Aquí el texto no es un producto, sino esencialmente un proceso". En tanto tecnología, el texto líquido que circula por las redes transforma las modalidades de lectura y, como sostenía McLuhan, reformatea la percepción y la cognición de los sujetos. Nuevos textos, nuevas lecturas. Nuevas formas de ver, nuevas formas de pensar. ¿Causa o consecuencia? Imposible responder de manera rotunda, pero sí se puede confirmar que existe una correlación entre la cantidad de textos breves que circula por la ecología mediática y la reducción del intervalo de atención de los sujetos. Según un estudio de Microsoft Canadá, el *attention span* se redujo de doce a ocho segundos entre los años 2000-2013. Obviamente, son las nuevas generaciones las menos concentradas de todas. Las buenas noticias: la adopción de dispositivos técnicos y la actividad en redes sociales hace que los sujetos mejoren su rendimiento cuando se trata de procesar y codificar información a través de breves explosiones de altísima concentración.

Los bárbaros están aquí. La mutación ya llegó y, como una pesadilla radioactiva, se ha infiltrado en las casas, escuelas y ciudades. No sirve de nada acumular botellas de agua mineral o libros impresos: nada volverá a ser como antes.

8. Movilidad

La consolidación de una nueva generación de dispositivos personalizables, la emergencia de un *app market* con millones de productos y la aparición de una nueva tecnología que recupera la práctica textual del sms —todavía anclada en la lógica telefónica de pago— y la inserta en la lógica gratuita de las redes sociales (el autor está hablando obviamente de WhatsApp y otras especies similares) le dieron una nueva vida de los microformatos textuales de comunicación interpersonal o grupal. Todos los formatos breves, incluso aquellos nacidos hace varios milenios como los aforismos o los epigramas, parecen haber sido diseñados expresamente para una sociedad de dispositivos portátiles, sujetos nómades y contenidos ubicuos.

Los contenidos de la cultura snack completan las elipsis de la vida mediática contemporánea. Cuando termina el bloque informativo, el párrafo escrito o la secuencia audiovisual en la pantalla, el prosumidor estira el brazo y entra en contacto con el primer snack de la serie. No existe más “punto y aparte” al final de la frase. Se acabó la pausa que refresca. Ahora todos los puntos son seguidos, siempre viene algo –un clip, un tuit, un *spot*, cualquier onomatopeya en formato snack– antes de la próxima macrounidad textual. La idea de *flujo televisivo* teorizada por Raymond Williams en los años setenta se ha extendido a toda la dieta mediática.



Si la miniatura encerraba un mundo que se podía llevar de aquí para allá, la levedad de los microtextos facilita sus peregrinajes en las redes. El texto breve es fácil de transportar en la maleta de Duchamp. En este punto del viaje, el inventario de Enrique Vila-Matas en su *Historia abreviada de la literatura portátil* es escala obligada. Breve repaso:

- La caja-maleta de Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no tardó en convertirse en el anagrama de la literatura portátil.
- Benjamin está trabajando en el diseño de una máquina risueña capaz de detectar cualquier libro que sea pesado y engorroso y no quepa, ni tan siquiera miniaturizado, en un maletín.
- Tristán Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, solo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida.
- Duchamp plantea un ensayo sobre la miniaturización como dispositivo de fantasía.



La miniaturización de los dispositivos de reproducción convierte a los contenidos snack en portátiles, transportables de un lugar a otro, consumibles en cualquier *cluster* temporal.

Textos *anytime, anywhere*.



9. Aceleración

La segunda conferencia que Italo Calvino tenía programada para sus *six lectures* en Harvard estaba dedicada a la Rapidez. Como ya se vio en este volumen, a Calvino lo seducían los textos breves. Cuando trabajaba en la recopilación de cuentos populares italianos, sentía “un placer particular cuando el texto original era muy lacónico y debía intentar contarlos respetando su concisión y tratando de extraerle el máximo de eficacia narrativa y de sugestión poética”. Calvino hubiera disfrutado mucho de la cultura snack, una ecología textual donde abundan las especies concisas, eficaces y sugerentes. O quizá no: la hubiera sufrido como la mayoría de los amantes incondicionales del libro impreso.



Los sujetos formados en la lentitud del papel no saben cómo moverse en la cultura snack. Incluso para las generaciones modeladas por el *zapping* neo-televisivo de los años ochenta, la velocidad que las redes digitales imprimen a sus partículas textuales resulta incomprensible. La lectura en papel, esa lectura sólida, lenta y densa que emociona a los Eco y los Manguel, es cada vez más un resabio del pasado. Los bárbaros han liberado a las feroces criaturas textuales y ahora corren por las praderas digitales como bandadas de dinosaurios modelados en 3D y animados por *procedural generation*.

La brevedad acelera los desplazamientos. Todos los nanotextos son potenciales memes, minibloques de código narrativo disponibles para su rápida circulación y reproducción en las redes digitales.

El meme es breve.

El meme es.

El meme.

Él.



El tamaño, desde el punto de vista de la física, tiene un enorme efecto en los organismos vivos. Limita, o incluso controla, la forma de un organismo, incluyendo su estructura interna. También determina lo

que es posible y lo que es imposible. Y afecta la conducta de los animales como así también su locomoción.

John Tyler Bonner, *Why Size Matters*



La velocidad y la brevedad son las dos almas de la viralidad.

Lo veloz, si breve, dos veces viral.

Lo breve, si veloz, dos veces viral.

Lo breve y veloz, doscientas cincuenta y seis veces viral.



En *Alienación y aceleración* Hartmut Rosa describe tres tipos de aceleración: la tecnológica, la del cambio social y la del ritmo de vida. Según el sociólogo alemán “en la modernidad tardía la aceleración social se ha transformado en un sistema que se impulsa a sí mismo, que ya no necesita fuerzas propulsoras externas”. Algo parecido sucede con la producción, circulación y consumo textual, una (¿cuarta?) aceleración que se ha convertido en un sistema que se “impulsa a sí mismo de manera constante” y se retroalimenta con las otras tres.



Principio de la cultura snack: la aceleración desbocada de la circulación textual genera un movimiento contrario que tiende a la desaceleración. Los bárbaros van demasiado rápido. La civilización contraataca y tira del freno a la hora de comer, leer o aprender. El reclamo florece aquí y allá, en las largas sobremesas del movimiento Slow Food o en esa reivindicación casi escolástica que propone volver a los tiempos lentos de la lectura tradicional. Como reza el Manifiesto Slow Food: “si la Fast Life, en nombre de la productividad, ha modificado nuestra vida y amenaza el ambiente y el paisaje, Slow Food es hoy la respuesta de vanguardia”. La retroguardia de la civilización también se agita: “en un momento en que los valores que nuestra sociedad plantea como deseables son la velocidad y la brevedad, el proceso lento, intenso y reflexivo de la lectura parece ineficiente y anticuado. La lectura electrónica de varios tipos —escribe Alberto Manguel en *El viajero, la torre y la larva*— no parece

alentar las sesiones prolongadas con un solo texto, sino un proceso de piqueo con muchos fragmentos cortos”.

Tapas textuales.

Menú deconstrucción.

Cultura molecular.



10. Afterpost

Si el discurso de la modernidad aspiraba a la totalidad sistémica y despreciaba esa forma breve, fragmentada y premoderna proveniente de la cultura oral llamada aforismo, no debería sorprender que en el patio del postmodernismo florecieran en plenitud las textualidades breves. El postmodernismo adhirió fielmente a la estética del remix, el pastiche y el *mashup*. Sin embargo, el autor desconfía de esta relación carnal entre cultura snack y postmodernismo. Es posible —el autor subraya lo de “posible”— que la desenfadada explosión y recombinación de microtextualidades sea un síntoma de algo que está más allá del postmodernismo.



Como las mejores cosas de los ochenta —el Macintosh, el *walkman* o el videoclip—, el *post-it* fue concebido en la década anterior. Fue en 1979 cuando 3M distribuyó unas muestras gratis de sus cuadritos amarillos en Boise (Idaho) para testear la reacción de los clientes. El pequeño bloque con pegamento *light*, que adhería sobre papel sin arruinarlo y podía ser reutilizado, había nacido casi sin querer en los laboratorios de 3M a principios de los setenta. Durante varios años esta “solución sin problema” creada por el Dr. Spencer Silver deambuló por despachos y oficinas hasta que su colega Arthur Fry le dio forma definitiva. El experimento de Idaho funcionó: un 94% de los usuarios confirmó que estaban dispuestos a comprar el producto. En 1979, el *post-it* entró en la historia de las microinterfaces de la escritura, el mismo año en que Jean-François Lyotard publicaba *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*.

Simplificando al máximo, se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los metarrelatos [...]. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. Así, la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas.

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*

Los grandes relatos de la modernidad han sido multiprocesados y fragmentados en los millones de microtextos que componen la cultura snack.

En *French Theory*, François Cusset se burló *in extenso* del éxito alcanzado en Estados Unidos por los teóricos postmodernos. Incluso imaginó un *western* donde Jacques Derrida era Clint Eastwood, Jean Baudrillard se encarnaba en Gregory Peck y Jacques Lacan aparecía como un Robert Mitchum irascible. Gilles Deleuze y Félix Guattari, más que a Terence Hill y Bud Spencer, evocarían a Paul Newman y Robert Redford en *Dos hombres y un destino* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*]. Y sobrarían motivos "para ver en Michel Foucault a un Steve McQueen imprevisible, por su conocimiento de la cárcel, su risa inquietante y su independencia de francotirador, figurando a la cabeza de tamaño reparto como el favorito del público". La lista de Cusset continuaba así: Jean-François Lyotard, Jack Palance; Louis Althusser, James Stewart; Julia Kristeva, Meryl Streep; Hélène Cixous y Faye Dunaway.

French Theory: Americanos que siguen fumando.

Eric Jarosinski, *Nein. Un manifesto*

Fue quizá John Fiske el primero en comenzar a tejer la relación entre la neotelevisión de los años ochenta y el postmodernismo. "El videoclip —escribió en *Television Culture*— ha sido llamado la primera televisión postmoderna, del mismo modo que a *Miami Vice* se le colocó la etiqueta de la primera serie de policías postmoderna". Para confirmar su hipótesis, Fiske extrajo una muestra de *Miami Vice* y la analizó para corroborar sus teorías sobre la estética televisiva postmoderna. Como era de esperar, la escena, una secuencia montada al ritmo de *Going Under* de Devo, dio positivo:

En plena batalla contra los deconstruccionistas, una guerra que estalló en 1996 con el artículo-trampa "Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravitación cuántica" de Alan Sokal, la revista *Le Canard enchaîné* sugirió que los autores del postmodernismo eran "el equivalente en filosofía de los *post-it* en papelería: parece que se pegan por todas partes".

En su *Estética de laboratorio*, Reinaldo Laddaga mapea un conjunto de nuevas expresiones artísticas que se ubicarían más allá de la lógica postmoderna. Laddaga habla de las "insuficiencias del postmodernismo" y sugiere que "un número muy significativo y probablemente creciente de artistas" se han empeñado en los últimos años en operar de maneras que los distancian del postmodernismo. Según Laddaga, estas nuevas producciones se rigen por el imperativo de que el "artista debe, en la medida en que le sea posible, hacer accesibles a sus públicos los archivos del proceso por el cual el objeto o el evento que ha compuesto o preparado ha llegado a tener lugar, el carácter de los materiales que ha empleado y las causas,

hasta donde pueda averiguarlas, que han ocasionado el proceso que ha resultado en la composición". El valor de la transparencia gana peso entre los artistas que propugnan esta especie de "wikiart" y la apropiación de fragmentos descontextualizados del pasado, una práctica muy presente en los artistas postmodernos, ahora se presenta bajo una nueva dinámica: los "momentos del pasado se desentierran, pero al ser expuestos vienen con los fragmentos del territorio del que han sido arrancados, las raíces y fibras que habían asegurado su fijeza y que en ocasiones eran también la razón de su parálisis".



La postmodernidad ya es antigua, y hace algún tiempo que hemos entrado en un territorio que, sin negarla, la supera.

Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*



Escribe Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso*: "los años noventa terminan con las ambigüedades de la situación postmoderna. El paisaje del arte se transformó considerablemente: hemos entrado en el tiempo de una especie de postpostmodernismo que a ciencia cierta no se inscribe 'después' de nada. Queda claro *a posteriori* que el siglo xx moderno había terminado, pero nadie se había percatado".

Afterpost.

Epílogo

Universo snack

La brevedad es el alma del ingenio.

William Shakespeare

Sé breve en tus razonamientos, que ninguno hay gustoso si es largo.

Miguel de Cervantes Saavedra

¿Es tan novedosa la aparición de formas culturales breves? Si se repasa la historia de la humanidad desde que el *Homo sapiens* descendió del árbol y comenzó a hacer honor a su apellido, podría decirse que la trama de su cultura siempre estuvo entretejida por pequeñas fibras textuales. Los primeros intentos de esos antropoides por desarrollar un lenguaje verbal fueron breves exclamaciones guturales. Estos microsignificantes fueron la base que permitió la creación de articulaciones cada vez más complejas (palabras, frases, relatos) hasta desembocar en las más rebuscadas estructuras narrativas. Había una vez...

El conocimiento breve tiene una ventaja evolutiva: es más fácil de transmitir. La cultura oral ha pasado de generación en generación cantidades ingentes de saber en forma de aforismos, refranes, frases hechas y relatos breves. Cuando Moisés descendió del monte Sinaí no llevaba consigo una enciclopedia de teología bajo el brazo, sino dos tablas con una decena de mandamientos. Filón de Alejandría decía que cada tabla contenía cinco mandamientos, pero San Agustín, quien seguramente odiaba las simetrías, defendía el modelo tres/siete. Otros teólogos apostaron al cuatro/seis. Como se puede observar, los teólogos no solo discutían sobre el sexo de los ángeles: también anticiparon los sofisticados planteos tácticos del fútbol.

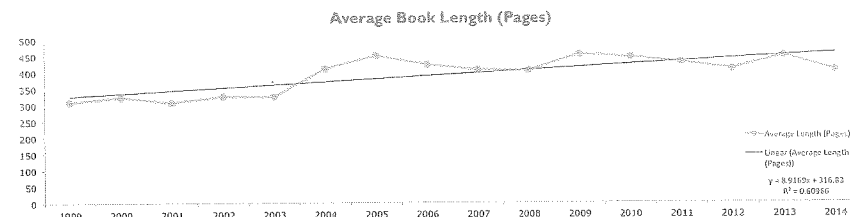
Los textos breves han sido los más convincentes de la historia. Las religiones, los movimientos políticos y pensadores como Friedrich Nietzsche o Marshall McLuhan siempre lo tuvieron en claro y no dudaron en arengar a sus acólitos con parábolas, aforismos, listas de pecados, mitos, frases célebres, catecismos y mandamientos. El medio es el mensaje. En este contexto comienza a tambalear esa idea tan difundida de que las grandes religiones se fundan en un libro: en realidad se basan en un puñado de parábolas, aforismos y nanoenseñanzas extraídas de los grandes textos para facilitar su transmisión, memorización y circulación.

En esta microfísica del poder textual, los diez mandamientos, los siete pecados capitales, los cinco pilares del islam o las cuatro nobles verdades del budismo son memes, nanoprincipios que perduran y pasan de padres a hijos y de abuelos a nietos. Podría incluso decirse, sin ánimo de ofender a los lectores cristianos, que el catecismo es el tráiler de una doctrina-saga que se estrenó hace dos mil años.

Más allá del *boom* de la microficción y la explosión de los formatos breves a comienzos del *xxi*, algunos analistas y creadores están llamando la atención sobre otro fenómeno especular y, al mismo tiempo, complementario: la consolidación de las grandes narraciones, esas interminables sagas que se prolongan a través de los años. Escribe Ana María Shua en “La brevedad, técnica y misterio”: “si se observan las listas de *best sellers*, es evidente que nuestro mundo fugaz, donde todo se consume deprisa, aprecia por sobre todo los novelones de quinientas páginas para arriba. Si se observan las cifras de venta de los libros de microrelatos, es evidente que a nuestro mundo fugaz le importan un pimiento”.

Un estudio realizado por la empresa Verve Search en 2015 confirmó esta tendencia: la extensión promedio de los *best sellers* se ha incrementado de trescientas noventa páginas en 1999 a cuatrocientas en 2014. El estudio de Verve Search se basó en más de dos mil quinientas obras extraídas de la lista de *best sellers* y libros notables del *New York Times* y de los textos “Most Discussed” en Google de los últimos quince años (ver Figura 1). Este cambio puede deberse a la difusión del libro digital —un volumen de muchas páginas ahuyenta a los posibles lectores mientras que a un texto digital que se vende en Amazon no se le puede ver el grosor de su lomo— o a cambios en los gustos de los lectores, los cuales prefieren las interminables novelas inmersivas de Jonathan Franzen o E. L. James en vez de breves fragmentos de información descargados vía Google.

Este incremento en la extensión de los relatos no solo afecta a los textos impresos. El guionista Robert McKee sostiene que “Tony Soprano es mucho más complejo que Hamlet porque Hamlet solo dura cuatro horas. En *The Sopranos* hay una vida amorosa, una profesional, están el hogar, el FBI, la esposa, la psicóloga, las amantes, los enemigos y demás”. Y somete a discusión una propuesta narrativa de largo aliento: “creo que el nuevo estándar para las grandes historias será de cien horas. Los escritores tendrán que desarrollar personajes muy complejos, capaces de sostenerse durante cinco temporadas, a tal punto que en el quinto año ese personaje tome decisiones que no hubiera podido tomar en los cuatro años anteriores”. Algo similar estaría pasando con el cine —por ejemplo la saga de *Twilight* o *The Lord of the Rings*—, los videojuegos —una partida de *Space Invaders* en los años setenta duraba pocos minutos, hoy cualquier videojuego se extiende como mínimo



diez horas— o algunos músicos que vuelven a crear canciones de más de cinco minutos. Según Steven Johnson, autor de *Everything Bad is Good for You. How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter* (2005), al liberarse de las restricciones temporales de los medios tradicionales, la sociedad está “desarrollando una conciencia más matizada de la longitud adecuada para diferentes tipos de experiencias culturales”.

Si el analista se limitara a estudiar las microespecies textuales de la cultura snack, no percibiría las grandes unidades narrativas (las setas no le dejarían ver el árbol); por el contrario, si los grandes conjuntos textuales tendieran a hegemonizar la mirada del analista, es muy probable que los microformatos terminaran por pasar desapercibidos (el árbol no le dejaría ver las setas). Se trataría, entonces, de aprehender la dinámica textual de todo el bosque sin dejar especies abandonadas por el camino.

Esta convivencia de lo macro con lo micro se puede pensar desde otra metáfora. Con los formatos textuales pasa algo similar a lo que sucede con los cuerpos celestes: pueden nacer por la destrucción de un planeta mayor (la Luna como desprendimiento de la Tierra) o por concentración de materia inerte, o sea, partículas insignificantes que adquieren sentido al unirse. Pero muchos fragmentos textuales autónomos que vagan por el espacio mediático también pueden quedar atrapados por el poder gravitacional de un cuerpo textual mayor. El astrónomo textual debe estudiar *todos* los cuerpos celestes. No puede descartar ninguno: hasta el más pequeño podría producir una catástrofe si impactara sobre la Tierra.

Antes la gente pasaba mucho tiempo en pocos medios. Los ritmos de vida y, por lo tanto, de consumo, eran diferentes, y comparados con los de hoy, fluían en cámara lenta. Antes había tiempo para leer con calma el diario, escuchar la radio varias horas por día y, sobre todo a la noche, reunir a la familia frente al tótem televisivo. Era precisamente la televisión el gran medio hegemónico: como la pasta en Italia o el arroz en China, la televisión dominaba la dieta mediática de la mayoría de las sociedades. Cuando Marshall McLuhan hablaba de la *global village* se refería precisamente a eso, a la centralidad del *broadcasting* en la vida cotidiana de los habitantes del planeta Tierra.

La irrupción de las redes digitales tuvo efectos profundos en la ecología de los medios y en la dieta mediática de los sujetos. La red, más que un medio, es un metamedio que generó, y no deja de generar, nuevas experiencias y formas de comunicación. En la web nacieron Facebook y Twitter, la Wikipedia y YouTube, el *banner* y los blogs, los webisodios y los recaps. Es en este universo digital donde se crean, prueban y legitiman la mayor parte de las nuevas formas de comunicación. Este entorno mediático es el caldo primigenio de los nuevos formatos textuales breves y, al mismo tiempo, de las meganarraciones transmedia que a menudo les dan un nuevo sentido a esos fragmentos.

A medida que se complejiza la ecología de los medios gracias a la emergencia de nuevos medios/plataformas, formatos (hiper)textuales, narrativas transmedia y prácticas de producción/consumo, la dieta mediática de los sujetos se extiende hacia los extremos del espectro textual: se producen y consumen más textos, cada vez más breves, cada vez más extensos. ¿Es buena esta diversidad de contenidos mediáticos? El autor cree que sí. Lo mejor es seguir una dieta transmediática variada, que incluya todo tipo de textos y medios y evite los riesgos de la obesidad inofensiva.

Alcanzado este punto de la reflexión, el autor propone dos hipótesis. Ambas, como el significado y el significante en Saussure, pueden ser consideradas como las dos caras de una misma moneda o, si el retrolector prefiere, los dos lados de un viejo disco de vinilo resucitado.

Hipótesis Lado A

El *boom* de la cultura snack implicaría la definitiva adopción del modo de producción postmoderno por parte de todos los actores de la ecología mediática. Las diferentes formas que asume la cultura snack no serían otra cosa que la confirmación de que el postmodernismo llegó a todos los confines de la industria de la cultura. Esta hipótesis considera a la cultura snack una lejana playa donde viene a morir la ola postmoderna después de haber dado la vuelta al mundo y atravesado todos los mares.

Por esta última imagen, la Hipótesis Lado A también puede ser definida como la hipótesis líquida o la *long tail* de la cultura snack.

Hipótesis Lado B

La explosión de la cultura snack (con todos los barbarismos que ella implica: brevedad, miniaturización, fugacidad, fractalidad, fragmentación, remixabilidad, inoficación, movilidad, velocidad) podría considerarse el caldo de cultivo de una forma cultural "original" que emerge de la nueva ecología mediática. La fragmentación y velocidad del videoclip, que tanto sorprendía a los analistas e intelectuales en las últimas décadas del siglo xx, era solo la antesala de una textualidad que está llevando el culto de la brevedad hasta sus últimas consecuencias. La cultura snack, desde esta mirada, se presenta como un espacio aún más enloquecido, recombinatorio y acelerado que deja atrás la época dorada de la neotelevisión y anuncia una nueva configuración cultural. La cultura snack como algo que viene después (*after*) del postmodernismo (*afterpost*). La metáfora líquida, con todo el respeto que le merece al autor el señor Bauman, ya no basta: los nanocontenidos salen disparados como moléculas en estado gaseoso y chocan entre sí formando una interminable carambola textual.

Por esta última imagen, la Hipótesis Lado B también puede ser definida como la hipótesis gaseosa.

Al autor le seduce la hipótesis gaseosa.

Una de las características de la nueva ecología mediática es la multiplicación de actores, textos, tecnologías, prácticas, y de las relaciones que mantienen entre sí. En pocas palabras, estamos en presencia de un ecosistema más complejo donde pequeños cambios (la introducción de una tecnología, la aparición de un nuevo formato o incluso un meme) pueden generar transformaciones que vayan de una punta a otra de ese ecosistema. Pero no solo la comunicación: toda la vida cultural del Homo Sapiens se ha vuelto más y más compleja. Y de alcances globales. El coronavirus, un meme biológico a todos los efectos, es un buen ejemplo de cómo algo muy pequeño puede generar efectos catastróficos a gran escala.

La metáfora líquida nos lleva a pensar en flujos que corren por sus cauces, se desplazan de un lugar a otro siguiendo la orografía y a veces desbordan sus costas. Ese río era la modernidad. El autor está convencido de que la cultura contemporánea se representa mejor con una metáfora gaseosa donde millones de moléculas enloquecidas chocan y rebotan entre sí.

Ya sea que el lector apueste por la metáfora líquida o la gaseosa, en ambas anida un concepto que deriva de la imagen de *fluidez* y del cual nadie se puede escapar: el de *turbulencia*. A medida que aumenta la velocidad de

circulación de los fluidos, ya sean líquidos o gaseosos, las leyes clásicas de la física dejan de funcionar y se pasa al estado de turbulencia. Difusividad, impredecibilidad e inestabilidad son sus características más evidentes. Las turbulencias se pueden encontrar dentro de un reactor nuclear, en las explosiones de las estrellas o en la superficie de un *cappuccino* mientras se lo remueve. También se producen en las redes textuales que conforman la cultura snack.

En el mundo de las turbulencias, los grandes cambios pueden tener efectos irrelevantes; las pequeñas transformaciones, por el contrario, pueden tener grandes consecuencias. Una vez más, los saltos de lo micro a lo macro, la tensión entre los modelos abstractos y el comportamiento real de la materia nos sirven para comprender las dinámicas de la turbulenta materia textual que compone la cultura snack.

Fiel al espíritu intertextual, el autor considera que la mejor manera de cerrar este libro es con unas frases del físico Carlo Rovelli extraídas de sus bellísimas *Siete breves lecciones de física*:

“Esto es lo que sabemos de la materia: un puñado de tipos de partículas elementales, que vibran y fluctúan de continuo entre el existir y el no existir, pululan en el espacio incluso cuando parece que no hay nada, se combinan entre sí hasta el infinito como las letras de un alfabeto cósmico para contar la inmensa historia de las galaxias, las innumerables estrellas, los rayos cósmicos, la luz del sol, las montañas, los bosques, los campos de grano, las risas de los niños en las fiestas, y el negro y estrellado cielo nocturno”.

Universo snack.

Bibliografía

- AA. VV. (1986). “Symposium on Computer Music Composition”. En: *Computer Music Journal*, vol. 10, nº 1, pp. 40-63.
- ABRAHAM, T. (2011). *La Máquina Deleuze. Tomás Abraham & el Seminario de los Jueves*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ACIMAN, A. y RENSIN, E. (2009). *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. Londres: Penguin.
- ADORNO, T. (2005). *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Obra Completa nº 6. Madrid: Akal.
- AGUILAR, A. (2014). “La poesía estalla en las redes”. En: *El País*, 21 de julio. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html.
- AIRA, C. (2009). “El tiempo y el lugar de la literatura”. En: *Otra Parte*, nº 19. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>.
- AJO (2007). *Micropoemas 2*. Madrid: Arrebatos Libros.
- AJO (2011). *Micropoemas 3*. Madrid: Arrebatos Libros.
- ANAYA, J. V. (2010). *Largueza del cuento corto chino*. México: Almadía.
- ANDERSON, C. (2006). *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*. Nueva York: Hyperion.
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2014). “Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual”. En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 176-189). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ANTERO FLORES, V. (2012). “Reportero de guerra”. En: A. Pedraza (ed.), *Cien fictimínimos. Microrrelatorio de Ficticia*. México: Ficticia.
- AUSTERLITZ, S. (2007). *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. Nueva York/Londres: Continuum.
- BARICCO, A. (2008). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Z. (2015). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.

- BEAL, V. (2014). "Twitter Dictionary: A Guide to Understanding Twitter Lingo". En: *Webopedia*, 26 de agosto. Disponible en: http://www.webopedia.com/quick_ref/Twitter_Dictionary_Guide.asp.
- BEDERMAN, U. (2015). "Las novelas del siglo XXI también apuestan a los 140 caracteres". En: *La Nación*, 31 de enero. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1764725-las-novelas-del-siglo-xxi-tambien-apuestan-a-los-140-caracteres>.
- BENJAMIN, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BERMAN, M. (1982). *All That Is Solid Melts Into Air*. Nueva York: Simon and Schuster.
- BORGES, J. L. (1975). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (2003). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. y BIOY CASARES, A. (eds.) (1953). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal.
- BORRIAUD, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURDIEU, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BRASCA, R. y CHITARRONI, L. (eds.) (2001). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BRIAN, M. (2016). "Google uses tiny cameras to capture adorable mini Street View". En: *Engadget*, 13 de enero. Disponible en: <http://www.engadget.com/2016/01/13/google-miniatur-wunderland-street-view>.
- BUCHANAN, S. (2014). *Vietnam Zippos: American Soldiers' Engravings and Stories (1965-1973)*. Chicago: University of Chicago Press.
- BUFFER (2014). "Infographic. The optimal length for every social media update and more". Disponible en: <https://blog.bufferapp.com/optimal-length-social-media>.
- CALABRESE, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
- CALABRESE, O. (2007). "Neobarocco, semiotica e cultura popolare". Entrevista realizada por Kresimir Purgar para el CVS-Center of Visual Studies. Disponible en: <http://www.visual-studies.com/interviews/calabrese.html>.
- CALVINO, I. (2014). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CAPARRÓS, M. (2011). "De por qué los editores le temen al periodismo narrativo". Entrevista realizada por Irma Gallo. Disponible en: <http://irmagallos.blogspot.com.es/2011/10/de-por-que-los-editores-le-temen-al.html>.

- CARR, N. (2011). *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains*. Nueva York: Norton & Company.
- CARRIÓN, J. (2014). "El museo más pequeño del mundo". En: *El País*, 23 de diciembre.
- CARRIÓN, J. (2020). *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CARRIÓN, J. y LADDAGA, R. (eds.) (2014). *Riplay. Historias para no creer*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CASAS, A. (2008). "Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)". En: I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 137-158). Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- CLARK, R. P. (2013). *How to Write Short*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- COOPER, S. (2007). "One a Day". En: *Wired*, 15 de marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/15.03/snackonline.html>.
- CORNELLA, A. (2013). "Infoxicación...". Disponible en: <http://alfonscornella.com/thought/infoxicacion>.
- CORTÁZAR, J. (1998). *Historias de Cronopios y de Famas*. Barcelona: Edhasa.
- CORTÁZAR, J. y PREGO GADEA, O. (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CRYSTAL, D. (2008). "Gr8 db8r takes on linguistic luddites". Entrevista realizada por John Crace. En: *The Guardian*, 16 de setiembre. Disponible en: <http://www.theguardian.com/education/2008/sep/16/academicexperts.languages>.
- CRYSTAL, D. (2008). *Txtng. The Gr8 Db8*. Oxford: Oxford University Press.
- CUSSET, F. (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- CUT-UP MACHINE. Disponible en: <http://languageisavirus.com/cutupmachine.html>.
- DAWKINS, R. (1993). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores.
- DEBORD, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DEBORD, G. y WOLMAN, G. (1956). "Mode d'emploi du détournement". En: *Les Levres Nues*, nº 4.
- DE HABSBURGO, M. (2005). *Máximas mínimas de Maximiliano*. Prólogo: Fernando del Paso. México: Editorial Tumbona.
- DE LA BORBOLLA, Ó. (2012). "Minibiografía del minicuento". Disponible en: <http://1antologiademinificcion.blogspot.com/2012/04/oscar-de-la-borbolla.html>.

- DICKINSON, E. y WALSER, R. (2013-2014). *Pencil Sketches. The Drawing Center's Drawing Papers*, vol. 109, curado por Claire Gilman. Disponible en: http://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers109_dickinsonwalser.
- DOCTOROW, E. L. (2015). *Cuentos completos*. Barcelona: Malpaso.
- DOWNING, J. (2010). "Nanomedia: 'Community' media, 'network' media, 'social movement' media: why do they matter? and what's in a name?". Texto presentando en la conferencia Mitjans comunitaris, moviments socials i xarxes. Barcelona: UAB/CIDOB. Disponible en: http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/2010_Downing_Nanomedia_english.pdf.
- DRAPEAU, M. (2009). "Twitter is Not a Conversational Platform". Disponible en: <http://radar.oreilly.com/2009/06/twitter-is-not-a-conversationa.html>.
- DUMAS, D. (2007). "All Your Crab Are Belong to Us. How a bloated presentation by Sony execs became a viral video". En: *Wired*, 15 de marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/15.03/snackbiz.html>.
- ECO, U. (1962). *Opera Aperta*. Milán: Bompiani.
- ECO, U. (1986). "TV: la transparencia perdida". En: *La estrategia de la ilusión* (pp. 200-223). Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- ELBULLI (s/f). *Síntesis de la cocina de elBulli*. Disponible en: <http://www.elbulli.com/sintesis>.
- EL RELATWEET. Disponible en: <http://gentedigital.es/comunidad/allendegui/el-relatweet>.
- EPPEL, J. A. (2008). "Orígenes de la minificción". En: I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 123-136). Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- FÉNÉON, F. (2011). *Novelas en tres líneas*. Madrid: Impedimenta.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018). *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERREYRA, P. (2005). "Más del 80% de adolescentes y jóvenes usan mensajes de textos". En: *Clarín*, 18 de octubre. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2005/10/18/sociedad/s-03015.htm>.
- FIORENTINO, G. (1996). "Apología della cartolina". En: *Media Philosophy* nº 1, pp. 118-121.
- FISKE, J. (1987). *Television Culture*. Londres: Methuen.
- FIVE WORDS. Disponible en: <http://www.five-words.com.au>.

- FORNAROLI, E. (1988). *Milton Caniff. Un filmico pennello tra il nero e il merletto*. Florencia: La Nuova Italia.
- FRANK, A. (2010). *El diario de Anna Frank*. Barcelona: Plaza & Janés.
- FRIEDMAN, T. (2006). "The Age of Interruption". En: *The New York Times*, 5 de julio. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/07/05/opinion/05friedman.html>.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GHEZZI, E. (2014). "Blob compie 25 anni". En: *TV Sorrisi e Canzoni*, 23 de abril. Disponible en: <http://www.sorrisi.com/tv/blob-enrico-ghezzi-25-anni>.
- GLADWELL, M. (2010). "Small Change. Why the revolution will not be tweeted". En: *The New Yorker*, 4 de octubre. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/small-change-malcolm-gladwell>.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GOOGLE MAPS (s/f). "Miniatur Wunderland". Disponible en: <http://www.google.com/maps/about/behind-the-scenes/streetview/treks/miniatur-wunderland>.
- GRAINGE, P. (2011). *Ephemeral Media. Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. Londres: Palgrave MacMillan.
- GRAMSCI, A. (1977). *Quaderni del Carcere*, vol. 1. Torino: Einaudi.
- GRAY, J. (2010). *Show Sold Separately. Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. Nueva York: New York University Press.
- GREEN, (2015). "Bestselling Books Are Getting Longer, Study Finds". En: *MentalFloss*, 20 de diciembre. Disponible en: <http://mentalfloss.com/article/72840/bestselling-books-are-getting-longer-study-finds>.
- GUEVARA, E. (2006). *La guerra de guerrillas*. Melbourne: Ocean Sur.
- HAN, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- HANDY (JAM) ORGANIZATION (1940). *To New Horizons* (video). Disponible en: <https://archive.org/details/ToNewHor1940>.
- HOFSTADTER, D. (1985), "On viral sentences and self-replicating structures". En: *Metamagical Themas. Questing of the essence of mind and pattern*. Nueva York: Basic Books.
- HOUELLEBECQ, M. (2015). "La islamofobia no es un tipo de racismo". Entrevista realizada por Sylvain Bourmeau. En: *El País*, 8 de enero.
- IBM (2013). *A Boy and His Atom* (video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oSCX78-8-q0>.
- IGARZA, R. (2009). *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía.

- JAKUBOWSKI, M. y TOBLER, J. (1983). *MTV Music Television. Who's who in rock video*. Londres: Zomba Books.
- JAROSINSKI, E. (2015). "El filósofo de los 140 caracteres". Entrevista de Rebeca Yanke. En: *El Mundo*, 17 de febrero. Disponible en: <http://www.elmundo.es/sociedad/2016/02/17/56c44eee22601d11078b45c2.html>.
- JAROSINSKI, E. (2015). *Nein. Un manifiesto*. Barcelona: Anagrama.
- JARRÍN BALLESTEROS, H. (2014). "Cinco características de la posmodernidad en el relato breve". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 238-254). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- JENKINS, H., FORD, S. y GREEN, J. (2015). *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Gedisa: Barcelona (ed. orig. Spreadable Media, 2013).
- JIMÉNEZ, J. R. (1990). *Ideología*. Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ MORATO, A. (2011). "Antes de que la bomba estalle". En: Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas* (Introducción). Madrid: Impedimenta.
- JIMÉNEZ, E., GOLTE, J. y PAJUELO, R. (eds.) (2012). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- JOHNSON, S. (2005). *Everything Bad is Good for You. How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. Nueva York: Riverhead.
- JOHNSON, S. (2007). "Snacklash". En: *Wired*, 1 de marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/2007/03/snacklash>.
- JOHNSTON, K. (2008). "The coolest way to watch movie trailers in the world". En: *Convergence*, vol. XIV, n° 2, pp. 145-160.
- JOHNSTON, K. (2009). *Coming Soon. Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson: McFarland.
- KARTUN, M. (2015). *Micromonólogos*. Buenos Aires: InterZona.
- KATCHADJIAN, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- KELLY, M. (2015). "Doug Stamper (Michael Kelly) le explica a los Trolls lo que es un Spoiler" (video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WAPNxUm1Gw>.
- KEYES, R. (2006). *The Quote Verifier*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LAGMANOVICH, D. (2014). "Nuestros microrrelatos: ayer, hoy y mañana". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 30-45). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- LA INCREÍBLE MÁQUINA AFORÍSTICA. Disponible en: <http://www.laincreiblemaquinaaforistica.com>.
- LAVATELLI, J. (2015). "La creación colectiva según Kartun". En: M. Kartun, *Micromonólogos* (pp. 11-29). Buenos Aires: InterZona.
- LEA, R. (2015). "The big question: are books getting longer?". En: *The Guardian*, 15 de diciembre. Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2015/dec/10/are-books-getting-longer-survey-marlon-james-hanya-yanagihara>.
- LEHMANN, G. (2006). "Los mensajes de texto, cada vez más confusos". En: *La Nación*, 23 de enero. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/774528-los-mensajes-de-texto-cada-vez-mas-confusos>.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEVY, S. (2007). *The Perfect Thing. How the iPod Shuffles Commerce, Culture, and Coolness*. Nueva York: Simon & Schuster.
- LIPOVETSKY G. y SERROY, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LITTLE BIG BOOKS. Disponible en: <http://www.biglittlebooks.com>.
- LODWICK, J. (2006). "Lip Dubbing: Endless Dream". Disponible en: <https://vimeo.com/123498>.
- LOVISOLO, J. (2008). *Averiguaciones sobre el aforismo*. Buenos Aires: Altamira.
- LUISELLI, V. (2010). *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.
- LYOTARD, J. -F. (1979). *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. París: Editions de Minuit.
- MACAW45 (2006). *Sony e3 2006 Press Conference in 1 minute* (video). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pJElsNaC6yQ>.
- MANCINI, P. (2012). "La extensión está sobrevalorada". En: *Amphibia*, 29 de julio. Disponible en: <http://www.amphibia.com.ar/la-extension-esta-sobrevalorada>.
- MANGUEL, A. (2014). *El viajero, la torre y la larva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANIFIESTO SLOW FOOD. Disponible en: <https://slowfood.es/manifiesto-slow-food>.
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- MARCLAY, C. (2010). *The Clock* (tráiler). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xp4EUryS6ac>.
- MARINETTI, F. (1909). Manifiesto futurista. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista.
- McEWAN, I. (2002). *Expiación*. Barcelona: Anagrama.

- McKEE, R. (2012). "Tony Soprano es mucho más complejo que Hamlet". Entrevista realizada por Marcel Ventura. En: *El País*, 3 de marzo. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.html.
- McLUHAN, M. (1969). *Counterblast*. Londres: Rapp & Whiting.
- McLUHAN, M. y McLUHAN, R. (1988). *Laws of Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLUHAN, M. y FIORE, Q. (1988). *El medio es el masaje*. Buenos Aires: la marca.
- McLUHAN, M. (1993). *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MERINO, J. M. (2002). "Relatos mínimos". En: *Revista de Libros*, n° 70. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/relatos-minimos>.
- MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MICROSOFT Canadá (2015). *Attention spans*. Disponible en: <https://advertising.microsoft.com>.
- MILESI, G. y CIVASCHI, M. / H-57 (2012). *Shortology*. Milán: Rizzoli.
- MILLER, N. (2007). "Minifesto for a New Age". En: *Wired*, marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/15.03/snackminifesto.html>.
- MINIATUR-WUNDERLAND. Disponible en: <http://www.miniatur-wunderland.com>.
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York: New York University Press.
- MONTERROSO, A. (2014). *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Ed. Era.
- MORA, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- MORAN, J. (ed.) (2008). *Queuing for Beginners: The Story of Daily Life From Breakfast to Bedtime*. Londres: Profile Books Ltd.
- MORSON, G. S. (2012). *The Long and Short of It. From Aphorism to Novel*. Stanford, California: Stanford University Press.
- MUSEO DE MINIATURAS (Carromato de Mija). Disponible en: <http://www.mijas.es/portal/es/museos/museo-de-miniaturas>.
- MYDANS, S. (2006). "Vietnam's Eternal Flames: The Zippo as Much More Than a Keepsake". En: *The New York Times*, 7 de diciembre. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/12/07/arts/design/07zipp.html>.
- NELSON, T. (1992). *Literary Machines 90.1*. Padua: Franco Muzzio Editore.
- NEUMAN, A. (2005). "La brevedad que me interesa es la que busca la síntesis". Entrevista realizada por Alejandro Luque. En: *El País*, 8 de junio.

- NEUMAN, A. (2012). *10 microapuntes sobre micronarrativa*. Disponible en: <http://www.andresneuman.blogspot.com.es/search/label/aforismo>.
- NIELSEN, J. (1997). *Be Succinct! (Writing for the Web)*, 15 de marzo. Disponible en: <https://www.nngroup.com/articles/be-succinct-writing-for-the-web>.
- NIELSEN, J. (1997). *How Users Read on the Web*, 1 de octubre. Disponible en: <https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web>.
- NIETZSCHE, F. (2006). *El ocaso de los ídolos*. Madrid: Edaf.
- O'REILLY, T. (2005). "What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software". Disponible en: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.
- ORENSTEIN, P. (2010). "I Tweet, Therefore I Am". En: *The New York Times Magazine*, 30 de julio. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/08/01/magazine/01wwln-lede-t.html>.
- ORIHUELA, J. L. (2011). *Mundo Twitter*. Barcelona: Alienta Editorial.
- PAINT (2011). *Harry Potter in 99 Seconds*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=y57sYHIDP_Y.
- PAJNIK, M. y DOWNING, J. (2008). "Introduction: the challenges of 'nanomedia'". En: M. Pajnik y J. Downing (eds.), *Alternative Media and the Politics of Resistance: Perspectives and Challenges* (pp. 7-16). Ljubljana, Slovenia: Peace Institute.
- PALGY83 (2007). *7 Seven Minute Sopranos - a "whacked out" refresher*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Tz_Ees_kE4. Esta versión posteriormente fue extendida a 9 minutos al finalizar la última temporada: *9 Nine Minute Sopranos (Complete 7 Minute Version!)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AsgRwx7au0>.
- PERUCHO, J. (2009). *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México: UNAM.
- PETROSKI, H. (2007). *The Toothpick: Technology and Culture*. Nueva York: Vintage.
- PEVERINI, P. (2004). *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*. Roma: Meltemi.
- PEZZINI, I. (2013). "Estrategias de la condensación en los formatos breves". En: *Comunicación, Cultura y Poder*. Bogotá: IECO-Universidad Nacional de Colombia.
- PEZZINI, I. (ed.) (2002). *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*. Roma: Meltemi.
- PICTOLINE. Disponible en: <http://pictoline.com>.
- PISCITELLI, A. (2011). *El paréntesis de Gutenberg*. Buenos Aires: Santillana.
- QUAMMEN, D. (2012). *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*. Nueva York: W.W. Norton & Norton.

- RANDOM LOGLINE GENERATOR. Disponible en: <http://www.lifeformz.com/cgi-bin/idea/idea.fcgi>.
- RIPLEY, R. (2014). *Créase o no*. En: Carrión J. y Laddaga, R. (eds.), *Riplay. Historias para no creer*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ROADS, C. (2001). *Microsound*. Cambridge: MIT Press.
- ROAS, D. (2008). "El microrrelato y la teoría de los géneros". En: I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 47-76). Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2008). *El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo*. En: I. Andres-Suárez y A. Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 77-122). Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- RODRÍGUEZ, J. A. (2014). "Posibilidades de la microficción digital en el ambiente de la Narratopedia". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 228-237). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ROJO, V. (2014). "Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 164-175). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ROSA, H. (2016). *Alienación y aceleración*. Buenos Aires: Katz.
- ROVELLI, C. (2016). *Siete breves lecciones de física*. Barcelona: Anagrama.
- SAFER, M. (2003). "Vietnam". En: M. Ferrari (ed.), *Reporting America at War: An Oral History*. Nueva York: Hyperion.
- SANDRI, P. (2011). "El arte de la cita falsa". En: *La Vanguardia*, 14 de octubre.
- SANTE, L. (2007). "Introduction". En: F. Fénéon, *Novels in Three Lines* (pp. VII-XXI). Nueva York: NYRB Classics.
- SCOLARI, C. A. (2012). "El texto DIY (Do It Yourself)". En: M. Carlón M. y C. A. Scolari (eds.), *Colaborarte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa* (pp. 23-41). Buenos Aires: La Crujía.
- SCOLARI, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SCOLARI, C. A. (ed.) (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.
- SCOLARI, C. A. (2018). *Las leyes de la interfaz*. Barcelona: Gedisa.
- SEBALD, W. G. (2007). *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*. Madrid: Siruela.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. M. (2001). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga.

- SELVA, D. (2012). "La difusión del videoclip a través de Internet". En: *Telos*, enero-marzo. Disponible en: <http://telos.fundaciontelefonica.com>.
- SEMPRINI, A. (1984). *Il flusso radiotelevisivo*. Roma: ERI-RAI.
- SERRA, C. (2008). *Abecé de micrología*. Palma de Mallorca: Colección Biblioteca Parva de Cristóbal Serra/Edicions Cort.
- SHIELDS, D. (2015). *Hambre de realidad*. Madrid: Círculo de Tiza.
- SHIELDS, D. (2015). "Elogio de la brevedad". En: D. Shields, *Hambre de realidad*. Madrid: Círculo de Tiza.
- SHIRKY, C. (2008). *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*. Nueva York: Penguin Press.
- SHUA, A. M. (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SHUA, A. M. (2008). "Esas feroces criaturas". En: I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 581-596). Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- SHUA, A. M. (2014). "La brevedad, técnica y misterio". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 46-59). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- SIBILLA, G. (2009). "Dal videoclip a X-Factor". En: *Link* nº 7, pp. 34-35.
- SILVESTRE, F. L. (2012). *Micrologías. O breve historia de las artes mínimas*. Madrid: Abada.
- SLINKACHU. Disponible en: <http://www.slinkachu.com/bio>.
- SMITH MAGAZINE. Disponible en: <http://sixwordmemoirs.com>.
- SNAPCHAT. Disponible en: <https://www.snapchat.com>.
- SOKAL, A. y BRICMONT, J. (1996). "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity". En: *Social Text* nº 46/47, pp. 217-252.
- SOLIS, B. (2009). "Is Twitter a Conversation or Broadcast Platform?". Disponible en: <http://www.briansolis.com/2009/06/is-twitter-conversation-or-broadcast>.
- STEUER, E. (2007). "Forget the drum solo - Radio SASS pares songs down to the bone". En: *Wired*, 15 de marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/15.03/snackmusic.html>.
- SUDJIC, D. (2014). *B de Bauhaus. Un diccionario del mundo moderno*. Madrid: Turner.
- TAIUTI, L. (1996). *Arte e media. Avanguardia e comunicazione di massa*. Génova: Costa & Nolan.
- TÉCNICAS DE RESISTENCIA ACTIVA - MICROMILITANCIA. ARGENTINA. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B7BrKI-X_fQnaGM2M0FmckUzOWs.TL4DW/view (canal de YouTube). Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCkkoPuq3FUKqApFqV3MyRdQ>.

- TOMLINSON, J. (2007). *The Culture of Speed. The Coming of Inmediacy*. Londres: Sage.
- TRAPIELLO, A. (2012). Declaraciones recogidas por el periodista Antonio Fraguas en su artículo "Breves verdades". En: *El País*, 12 de mayo.
- TYLER BONNER, J. (2012). *Why Size Matters*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- VATTIMO, G. y ROVATTI, P. A. (1983). *Il pensiero debole*. Milán: Feltrinelli.
- VILA-MATAS, E. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- VINE (2013). "Introducing Vine". En: *The Vine Blog*, 24 de enero. Disponible en: <http://blog.vine.co/post/55514427556/introducing-vine>.
- WAGENSBERG, J. (2012). *Más árboles que ramas*. Barcelona: Tusquets.
- WAGENSBERG, J. (2012). "Pretexto para un texto fuera de contexto". En: *El País*, 12 de mayo. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336562661_960755.html.
- WALSER, R. (1999). *Jakob von Gunten*. Nueva York: The New York Review of Books.
- WALSER, R. (2012). *Microscripts*. Nueva York: New Directions/Christine Burgin.
- WELLES, O. y MERCURY THEATRE (2005). "El guión radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela *La guerra de los mundos* de H. G. Wells". En: J. Jiménez Heffernan y H. Cantril: *El guión radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela "La guerra de los mundos" de H. G. Wells por Orson Welles y el Mercury Theatre*. Madrid: Abada.
- WHAT IS RADIO SASS: *It's all about SPEED* (s/f). Disponible en: <http://radiosass.com/sasswhat.html>.
- WILLIAMS, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Fontana.
- ZAID, G. (2012). *Leer poesía*. México: Random House.
- ZAVALA, L. (2001). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara.
- ZAVALA, L. (2004a). "La minificción bajo el microscopio". En: *Cartografías del cuento y la microficción* (pp. 86-106). Sevilla: Renacimiento.
- ZAVALA, L. (2004b). "Seis propuestas para un género del tercer milenio". En: *Cartografías del cuento y la microficción* (pp. 69-85). Sevilla: Renacimiento.
- ZAVALA, L. (2008). "Hacia una semiótica del tráiler". En: Jesús Octavio Elizondo Martínez (ed.), *Intersemiótica. La circulación del significado* (pp. 43-49). México: AMESVE/Universidad Iberoamericana.
- ZAVALA, L. (2014). "Los créditos cinematográficos como minificción". En: H. González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas* (pp. 138-149). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- ZAVALA, L. (s/f). *Minificción Contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna*. Guanajuato: Universidad Autónoma de Guanajuato.
- ZJAWINSKI, S. (2007). "The Story So Far Rapid-fire recaps of TV plotlines have become their own art form...". En: *Wired*, 15 de marzo. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/15.03/snackfilmtv.html>.
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. Nueva York: Public Affairs.

