UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN ESCUELA DE LETRAS

Interrelaciones entre las plataformas sociales y las formas literarias: Twitter y la minificción

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Letras

Br. Francys C. Zambrano Yánez
Tutor: Prof. Violeta Rojo

Caracas, marzo de 2013



TERM: 201310

CRN: 12668

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Los suscritos profesores: Prof. Violeta Rojo, Prof. Ricardo Ramírez, Prof. Karl Krispin, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado:

"Interrelaciones entre las plataformas sociales y las formas literarias: Twitter y la minificción"

elaborado por la bachiller Francys C. Zambrano Yánez, cédula de identidad N° 20.114.305, expediente N° 135496, para optar al Título de LICENCIADO EN LETRAS, certificamos que, habiendo examinado dicho trabajo, es merecedor de la calificación de

EXCELEDTE
Observaciones:
SE RECOULEDON LA PUBLICACION DE
ESTE TRABAJO
Prof. Violeta Rojo Tutor (a) Multiplication of the control of the
Prof. Ricardo Ramírez Prof. Karl Krispin Jurado Jurado
Secretaria General C.C. Escuela Caracas, 24 de abril del año 2013 Caracas, 24 de abril del año 2013 Caracas, 24 de abril del año 2013
and the second s

CARACAS

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO DIRECCIÓN DE LA ESCUELA DE LETRAS

Anuencia del Tutor para la presentación del Informe Final de Trabajo de Grado

Quien suscribe, Violeta Rojo, C.I. 5.530.405, hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado: Interrelaciones entre las plataformas sociales y las formas literarias: Twitter y la minificción elaborado por el bachiller Francys C. Zambrano Yánez, y considera que el mismo se encuentra apto para ser sometido a la consideración del correspondiente Jurado Examinador.

Caracas, a los 18 días del mes de marzo de 2013

Violeta 30%

Violeta Rojo TUTORA

Agradecimientos

A mis padres, Gladys y Francisco. A Violeta Rojo, por sus valiosos comentarios y tutoría. A Ricardo Ramírez Requena, por su seminario donde nacieron las primeras ideas para este trabajo de grado. A Graciela Romero, por siempre tener la palabra justa. A todos los que de alguna manera u otra me apoyaron, alentaron y ayudaron durante el proceso: gracias.

Índice de contenidos

	Pág.
Índice de figuras	6
Introducción	7
Capítulo primero: El espacio virtual	10
1.0 Prefacio	10
1.1 La llegada de la 2.0	11
1.2 Comunidades virtuales	12
1.3 Microblogging	14
1.4 Twitter	17
1.4.1 La nomenclatura dentro de Twitter	19
1.4.1.1 Timeline, followers y following	20
1.4.1.2 Mentions, retweets y marcas de favorito	21
1.4.1.3 Hashtags, Trending Topics, listas y	
los motores de búsqueda dentro de la red	23
1.4.2 Popularidad de la red: Uso e impacto sociocultural	24
1.5 Ciberliteratura	24
Capítulo segundo: La minificción literaria	30
2.1. Orígenes	30
2.1.1 Modernismo	31
2.1.2 Vanguardias	33
2.1.3 Mediados de siglo XX	33
2.2 La minificción literaria	34
2.2.1 Brevedad	35
2.2.2 Narratividad	38
2.2.3 Carácter proteico	40
2.2.4 Intertextualidad	43
2.2.5 Parodia e ironía	45
2.2.6 Elipsis, ambigüedad, carácter abierto	48

Capítulo tercero: La tuiteratura	52
3.1 La tuiteratura: un primer acercamiento	52
3.2 Particularidades de la forma	53
3.2.1 Plataforma de difusión	53
3.2.2 Brevedad	58
3.2.3 Narratividad	59
3.2.4 Carencia de títulos	62
3.2.5 Carácter proteico	65
3.2.6 Intertextualidad	67
3.2.7 Parodia e ironía	70
3.2.8 Hashtags	72
3.3 Otras formas de tuiteratura	76
3.3.1 Escritura colaborativa: los canales de tuiteratura	76
3.3.2 Tuiteratura seriada	78
3.3.3 Representaciones virtuales	82
3.4 La tuiteratura como fenómeno	84
Conclusiones	89
Referencias	02

Índice de figuras

FIGURA 1. Ejemplo de timeline	21
FIGURA 2. Ejemplo de retweet	22
FIGURA 3. Ejemplo de contador de retweets y favoritos	22

Introducción

Twitter es una plataforma social nacida en 2006. Su popularización se dio alrededor de 2010 y ya para el 2012 se consagró como una de las plataformas más utilizadas en el mundo –junto con Facebook—. Esta red social impulsa lo conciso. Cada usuario tiene 140 caracteres para expresarse. No sólo se potenció la comunicación breve, el acceso instantáneo a noticias, la promoción de productos y la difusión de eventos de un modo efectivo sino que dio lugar a otro tipo de acercamiento al hecho literario, como se observará en la tuiteratura.

Twitter es un lugar propicio para la experimentación narrativa, poética y ensayística. En todo caso, el foco principal de este trabajo de grado radica en la tuiteratura narrativa. Nos centramos en aquellos *tweets*¹ capaces de perfilar bien sea implícita o explícitamente una historia.

Dentro de la narrativa breve, la tuiteratura se encuentra en estrecho contacto con la minificción literaria, forma que le antecede directamente. Con respecto a su definición se contemplan elementos sumamente diversos, pero posee ciertas características comunes e ineludibles: la minificción literaria refiere a una forma extremadamente breve que posee una secuencia narrativa clara o sugerida. De dicha brevedad, se derivan elementos textuales imprescindibles como la parodia, la alusión, la ambigüedad, la elipsis y la intertextualidad. Por lo general, los finales no son del todo transparentes, sino que se abren a un universo de plurisignificaciones. Dentro de las minificción, el papel del lector adquiere una relevancia mayor, gracias a él, el texto adquiere un sentido total.

La minificción en papel se desarrolla en el espacio máximo de unos mil caracteres. Destacan autores de alto renombre como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Julio Torri, Gabriel Jimenez Emán, Luis Britto García, Luisa Valenzuela, entre tantísimos otros.

^{*} Tweet: Nombre designado a cada entrada en Twitter.

La minificción, pese a su siglo de existencia, ha encontrado lugar dentro de las redes. Al principio, se asentó en sitios webs, como por ejemplo, los blogs. Ahora, en Twitter donde puede observarse un cambio y desarrollo de la forma. El contexto de dicha red social implica una imposición. El medio se encuentra condicionado por un número limitado de caracteres, que incluyen tanto palabras como signos de puntuación y espacios. Ello lleva a la puesta en escena de mecanismos vinculados con su antecedente, la minificción y otros propios generados dentro de su contexto.

En un principio, Twitter tuvo diversas propuestas literarias. Ciertas cuentas se dedicaron a reproducir grandes hitos de la literatura, como es el caso de <u>@BookTwo</u> donde se transcribió todo *Ulysses* de James Joyce en su lengua original mediante 23.436 *tweets* o <u>@IAM_SHAKESPEARE</u> donde difunden fragmentos de las obras de William Shakespeare. Así mismo, se establecieron cuentas de escritura colaborativa, entre otros.

La tuiteratura comienza a establecerse dentro de la red social a partir del año 2010, para el momento que Twitter comenzó a popularizarse y a generar un verdadero impacto cultural. Esto no quiere decir que antes de los años señalados no puedan rastrearse tuiteratos², empero es desde dicho momento que comienza a proliferar este nuevo modo de narrar, como se observa por las fechas de creación de tales cuentas.

El desarrollo de la tuiteratura es simultáneo al de la popularización del sitio web, probablemente, por el uso que comenzaron a darle diversos escritores. Entre los casos más notables destacan el del autor mexicano José Luis Zárate, @joseluiszarate quien ingresó a la red en 2008 y el colombiano, Oscar Rodríguez Nieto, @eldesapercibido, usuario desde 2010. Ambos transformaron sus cuentas en canales exclusivos para la difusión de sus tuiteraturas. Por otra parte, usuarios no reconocidos como escritores célebres ganaron alta popularidad mediante sus cuentas. Tal es el caso de @ConUnSoloOjo, @microSuenos o @microversos. De igual forma, dentro de la red existen cuentas que compilan tuiteratura, como @microcuentos o @THistorias.

² Tuiteratos: Escritores de tuiteratura.

Habiendo descrito someramente los distintos elementos a considerar dentro de la investigación, es indispensable dar cuenta sobre la organización de este trabajo de grado. Primero, se hará un compendio teórico dividido en dos núcleos principales: el espacio virtual o el lugar de desenvolvimiento de la tuiteratura y la minificción literaria, como asidero para la comprensión de la forma a estudiar, la tuiteratura.

El primer capítulo se enfocará en una recopilación de elementos y nociones necesarias para la comprensión del ciberespacio, teniendo especial atención en aquellas con mayor vínculo a Twitter y la tuiteratura i.e. las comunidades virtuales y la ciberliteratura. El foco del segundo capítulo es la minificción literaria. Se establecerán sus características para después generar un vínculo con la tuiteratura y dar cuenta de un antecedente narrativo concreto.

El tercer capítulo girará en torno a la tuiteratura como tal. Tomando en cuenta los puntos establecidos con anterioridad, se pretende generar un corpus que analice la forma a partir de la catalogación de sus características sustentado a través de ejemplos en red, para cerrar con una valoración de la tuiteratura como fenómeno. Finalmente, se llegará a una conclusión breve que resuma los puntos contemplados dentro de esta investigación.

Capítulo primero: El espacio virtual

1.0 Prefacio

Aunque el enfoque investigativo de este trabajo radique sobre la tuiteratura, es vital comprender su lugar de desenvolvimiento. La red nos ofrece un universo bestante amplio de posibilidades y ofertas. Existen numerosos tipos de páginas con un vasto marco temático. Por ello, es necesario hacer un breve recuento de hitos fundamentales para lograr la comprensión total de este trabajo.

El cambio del papel hacia el ciberespacio genera un acercamiento nuevo al texto literario y diferencias frente al espacio de la hoja, dándole un carácter desente. En consecuencia, los productos literarios virtuales deben ser contextualizados dentro de este espacio digital.

En el siguiente capítulo, se pretende aclarar diversos términos capitales, constituyendo tanto una guía de lectura para comprender elementos que serán analizados en apartados posteriores como un mapa de ubicación virtual. Se realizará un abordaje introductorio a elementos característicos de la red, haciendo en los que poseen un vínculo directo con nuestra línea investigativa.

Los puntos señalados a continuación van desde lo macro a lo micro. Se iniciará delimitando la noción de 2.0, pasando por la caracterización de comunidades virtuales y microblogging, para entender a Twitter como plataforma social. Sucesivamente, se demarcará, en líneas generales, el ámbito de la obediteratura.

Es importante acotar que el análisis de los distintos aspectos de la red es parte de debates y conversaciones constantes. Las conceptualizaciones reunidas en este apartado son parte de un conjunto de diversas fuentes como seminarios, artículos de periódicos o revistas, charlas, conferencias, clases y opiniones personales de la autora.

La llegada de la 2.0

Dentro del espectro ofrecido por Internet existen diversos tipos de páginas En sus inicios, los contenidos eran producidos por un grupo pequeño de consumido por los usuarios. Posteriormente, nace una manera introducidos por los miembros de OReilly Media.

Se denomina 2.0 a aquellas plataformas digitales fundamentadas en un appeter abierto tanto de acceso como producción. Se sostienen sobre la base de la interacción y de un sistema colectivo. Para poder entender de forma más clara esta basta con pensar en la manera de acceso a la información antes de Internet.

Los medios de comunicación reconocidos, como la televisión y la radio se basa en una estructura monológica i.e. el medio produce contenidos, el usuario los recibe pasivamente. Este tipo de estructura fue utilizado en la red durante sus inicios y es llamada 1.o. Dentro de ella, el usuario está supeditado a la empresa que leva el sitio web, o mejor dicho, al webmaster³ de la misma. Este tipo de páginas esaltan una modalidad fija y cerrada de acceso.

En contraposición, la 2.0 posee como características esenciales su valor de dichas plataformas, el papel del usuario es vital. Él es produce y valora los contenidos. En este caso, la empresa o los webmasters proponen un software⁴ de interacción. Son de fácil acceso y uso. Establecen por sobre todo, un alto valor a los datos y la información producida en ellas. En la contenidos son formados por los usuarios y consumidos por ellos mismos, por ellos mismos, entre otros.

Consecuentemente, se establece un modelo con estructuras distintas a las del espacio de la 1.0, se pretende proponer una cadena más igualitaria de manejo y de la información. La 2.0 se basa en el principio de O'Reilly (2005) de

Se denomina como tal a la persona encargada de un sitio web particular. Es espensable de su programación, contenido y mantenimiento.

Conjunto de programas, instrucciones y reglas informáticas para ejecutar ciertas computadora." (Real Academia Española, 2001, 22º ed.)

'inteligencia colectiva', siendo plataformas bastante dinámicas, en constante actualización y con el filtro mismo de los usuarios.

En resumen, y siguiendo los parámetros de O'Reilly (2005), es factible puntualizar la 2.0 de la siguiente forma: el usuario maneja sus propios datos; la web pasa a ser una plataforma; es participativa; las fuentes de datos son susceptibles a mezclas y transformación; ofrece un servicio y no un software cerrado; aprovecha la noción de inteligencia colectiva, y por último, el software no se limita a un sólo dispositivo —es posible acceder a él desde computadoras portátiles, teléfonos inteligentes, tabletas, etc. El espacio de la 2.0 es sumamente amplio hoy día. De él, destacaremos una de sus consecuencias, la creación de comunidades virtuales.

1.2 Comunidades virtuales

El advenimiento de Internet en el año 1995 trajo consigo el establecimiento de un nuevo espacio más allá de la realidad física. Los modelos sociales y culturales se proyectaron en el espacio infinito de la red. Siendo un producto humano, los usuarios de Internet fomentaron el desarrollo de un universo alterno, creando un mundo virtual, que desafía las fronteras geográficas, las barreras idiomáticas y los tabúes sociales.

De esta manera, surgen páginas webs caracterizadas por la promoción de intercambios socioculturales entre sus usuarios. En principio, tomaron la forma de foros de opinión o blogs donde se proponían diversos tópicos para impulsar la participación activa de los miembros mediante la discusión. Más adelante, nacen sitios dedicados a un interés común, por ejemplo, el caso de Vampire Freaks, reúne a seguidores de la subcultura gótica; Myspace, dedicado exclusivamente al ámbito musical, y en el caso venezolano, su homólogo Oidossucios.

A partir de 2005 nacen nuevos espacios dentro de la red como *Facebook, Tumblr y Twitter*, enfocados en la puesta en escena de gustos, pensamientos e intereses personales, es decir, la proyección de elementos de la realidad tangible dentro del espacio *web*. Para Foster (1996):

The conceptual space in which this communication occurs is referred to as cyberspace, an environment in which face-to-face communication is impossible. A form of virtual co-presence, however, is established as a result of individuals' electronic interactions not being restricted by traditional boundaries of time and space: this is the basis of what is commonly referred to as "virtual community". (Foster, 1996:24) ⁵

Estas comunidades virtuales, llamadas comunidades 2.0, son núcleos interesados en el individuo, su interacción con otros y la producción de contenidos digitales por ellos mismos. El usuario juega un rol activo fundamental en este tipo de páginas. No sólo accede a los contenidos, sino que también los genera, hecho que vincula intrínsecamente este tipo de comunidades con la noción 2.0 antes establecida.

Una comunidad virtual alude a la reunión en un espacio hiperreal –o un ciberespacio, como refiere Foster– de un grupo de personas con vínculos comunes, O bien, como lo señala Colordo es "[un] conjunto de personas unidas por un interés común que se comunican entre sí mediante computadores e interactúan en forma relativamente continuada a lo largo del tiempo siguiendo una serie de reglas preestablecidas." (Colordo, s.f.)

El concepto de Colordo sintetiza todos los elementos constituyentes de una comunidad virtual. Un miembro de la comunidad accede a ella motivado por intereses específicos, bien sea conocer las últimas actualidades —Twitter, tener noticia de familiares y amigos —Facebook, o saber sobre los gustos de otros — Tumblr.

Al entrar, el usuario acepta un acuerdo tácito impuesto por la red. El sitio web posee una estructura específica que enmarca sus límites y alcances, por ejemplo, en el caso de Twitter, se acepta la restricción de los 140 caracteres. Al mismo tiempo, la comunidad virtual posee unas normas de conducta creadas y promovidas por los mismos participantes. En algunas se prohíbe el uso de un lenguaje soez o los miembros de la comunidad impulsan la buena ortografía y

⁵ **Traducción al español:** "El espacio conceptual donde ocurre esta comunicación es referida como ciberespacio, un ambiente donde la comunicación cara a cara es imposible. No obstante, una forma de co-presencia virtual es establecida como el resultado de las interacciones electrónicas de los individuos, sin ser restringidas por los lazos tradicionales de tiempo y espacio: esta es la base de lo comúnmente referido como 'comunidad virtual'." (Traducido por F. Zambrano)

redacción, como en el caso de Twitter donde existe un grupo de usuarios autodenominados *grammar nazis*⁶. De esta forma, "siempre que respete las normas inherentes al grupo, cada miembro tiene la libertad de delinear su propia identidad." (Barrera Linares, 2009:134) En una comunidad virtual al igual que en una real, cada individuo perfila un rol y una personalidad específica.

En la mayoría de los casos, los miembros de una comunidad virtual crean un personaje afín a su persona real, buscan relacionarse con sus conocidos o con personas con un espectro de interés común al suyo. En algunas ocasiones, se establecen álter egos, mediante el uso de seudónimos. Las relaciones entre los usuarios, constantemente, producen subgrupos o subcomunidades. Si bien todos los miembros poseen un rango de interés común, el espacio de desarrollo de la comunidad es amplio. Por ende, cada quien busca establecer relaciones con otros similares a ellos, por ejemplo, se dan las comunidades literarias, artísticas, de economistas, etc. En el espectro del sitio *web* existe un lugar para todos.

El concepto de comunidad virtual abarca un sinfín de páginas web que tengan como premisa las características señaladas anteriormente: creación de vínculos, interacción entre usuarios y producción de contenidos. Cada una de ellas responde a modelos de socialización establecidos por la misma plataforma, permitiendo la creación de numerosas comunidades simultaneas, como se observa en servicios de video *-YouTube*, fotografías *-Flickr*, *Instagram* o los llamados microblogging *-Twitter*.

1.3 Microblogging

Una plataforma de *microblogging* alude a un tipo de sitio 2.0 caracterizado por organizarse bajo una estructura de entradas o actualizaciones producidas e intercambiadas entre usuarios. Para Kaplan y Haenlein:

⁶ Grammar nazis: Traduce literalmente como nazis de la gramática. Son un grupo de personas que promueven el buen uso de la lengua en los ambientes virtuales, bien sea mensajería instantánea, foros, chats o comunidades virtuales. Tienen tendencia a corregir las fallas gramaticales y ortográficas de otros usuarios. Aunque sea una acepción anglosajona, su uso ha incrementado entre usuarios hispanohablantes.

[Microblogging] allows users to exchange small elements of content such as short sentences, individual images, or video links. Microblogs in turn belong to the [...] group of Internet-based applications that build on the ideological foundations of Web 2.0, and that allow the creation and exchange of user generated content. (Kaplan y Haenlein, 2011:106) ⁷

El *microblogging* está a medio camino entre una comunidad virtual y un blog (Kaplan y Haenlein, 2011). Por una parte, exalta la interacción entre los miembros de la comunidad, pero por otra, fomenta la creación de un yo performativo en constante acción mediante la producción de contenidos digitales. A pesar de que se basa en un formato breve, permiten una infinidad de usos e información. Como habíamos señalado al caracterizar la 2.0, estas páginas nacen y se desarrollan desde los usuarios. Cada uno es responsable de generar actualizaciones que le parezcan pertinentes. En este sentido, entran en juego las páginas principales de cada red, el lugar donde es posible ver lo que otros están publicando, y a su vez, las publicaciones propias.

En ellos, los usuarios poseen una línea de tiempo ordenada cronológicamente de la entrada más nueva a la más antigua. Para poder construir esta página inicial, el participante busca a otros a los cuales suscribirse para recibir sus actualizaciones. La idea del *microblogging* deriva de la propuesta de los *blogs*. Ellos son una suerte de diario o bitácora donde los usuarios publican desde vivencias personales, textos literarios hasta fotografías. Dentro de un *blog*, no existe una restricción de caracteres tan estrecha como dentro de los *microblogs*, siendo esta su principal diferencia. El *blog* es una de las primeras formas utilizadas en la red para comunicarse con otros, por ello, muchas plataformas actuales parten desde la propuesta establecida en estos.

⁷ Traducción al español: "[El microblogging] le permite a los usuarios intercambiar pequeños elementos de contenido como frases cortas, imágenes individuales o enlaces de video. Los microblogs pertenecen a [...] un grupo basado en aplicaciones de Internet construidas en las bases ideológicas de la Web 2.0 que permiten la creación e intercambio de contenido generado por los usuarios." (Traducido por F. Zambrano)

Con respecto al *microblogging*, su uso en la actualidad deriva de una serie de características importantes para la época, como la brevedad de los mensajes. Cada plataforma establece un número máximo de caracteres, en el caso de Twitter son 140, Tumblr permite hasta 900 máximo. Gracias a lo breve de las actualizaciones, la información recibida y enviada es inmediata, posibilitando su acceso apenas han sido publicadas.

Para Kaplan y Haenlein (2011), quienes se enfocan en el desarrollo de las comunidades virtuales y de los medios sociales electrónicos, el éxito de estas formas deviene de elementos como la conciencia ambiental, la forma en que se maneja la información y sus consecuencias a nivel de relaciones sociales:

[...] the concept of ambient awareness that implies being updated about even the most trivial matters in other peoples' lives; the unique type of push—push—pull communication that applications like Twitter allow; and the platform for virtual exhibitionism and voyeurism they provide for both active contributors and passive observers. (Kaplan y Haenlein, 2011:106)⁸

Por ambient awareness, 'conciencia ambiental' se refiere a la capacidad de conocer una serie de eventos del contexto del usuario sin orden de relevancia. Estos incluyen noticias de allegados, sucesos de su entorno, entre otros. A través del uso de las diversas plataformas de *microblogging*, el usuario se siente virtualmente parte de una comunidad o espacio, que le permite tanto comunicarse con amigos y familiares como con desconocidos. Percibe que su vínculo con los otros se fortalece y refuerza constantemente, por más que no sea de modo físico.

Sobre el modo de comunicación que estas proponen, es decir, *push—push—pull communication*, 'empuje-empuje-arraste', señalan la manera en que los contenidos son distribuidos y manejados. Por lo general, se vincula con el ámbito de mercadeo virtual. Existen dos formas de que el usuario acceda a la información

^{*}Traducción al español: "[...] el concepto de conciencia de ambiente implica estar actualizado incluso sobre las cosas más triviales de la vida de los demás; el tipo de comunicación único de empujar-empujar-arrastrar permitido por aplicaciones como Twitter; y la plataforma para el exhibicionismo virtual y voyerismo que proveen tanto para contribuyentes activos como para observadores pasivos." (Traducido por F. Zambrano)

de productos o contenidos específicos. En una, esta llega directamente al usuario — modelo push. En la otra, el usuario exige esta información de parte de aquellos que la posean —modelo pull. Esta forma es observada con facilidad en los microblogs de grandes compañías cuyo fin es publicitar un producto específico. El hecho de que sea el mismo usuario quien lo demande le da un valor interactivo y realza la importancia de la marca anunciada.

Con respecto al último punto señalado por Kaplan y Haenlein (2011), el exhibicionismo virtual y el voyerismo están vinculados a la idea principal de este tipo de plataformas. Son generalmente de carácter público. Cada entrada es accesible a cualquier usuario tanto de la red como de Internet. Como cada una no va dirigida a una persona en específico, sino que es parte de la plataforma, se genera esta particular dualidad de exhibición/voyerismo. Un usuario se expone ante los otros y también observa –sin necesidad de comentar– los acontecimientos publicados por los demás.

La popularidad del *microblogging* ha aumentado desde el nacimiento de Twitter en 2006. Sin lugar a dudas, es la plataforma más utilizada de este tipo, pero no implica que sea exclusivamente la única. Redes fuera de servicio como Jaiku o algunas todavía activas como Tumblr gozan de gran impacto e influencia entre los usuarios.

1.4 Twitter

Tomando en cuenta los conceptos establecidos con anterioridad, Twitter es una comunidad 2.0 bajo el formato del *microblogging*. Es una de las más importantes y utilizadas en nuestros días debido a su propuesta: compartir pequeños mensajes breves. Según el sitio oficial de la página: "Twitter is an information network made up of 140-character messages called Tweets. It's an easy way to discover the latest news related to subjects you care about." (Twitter, 2012) ⁹

⁹ **Traducción al español:** "Twitter es una red de información hecha en mensajes de 140 caracteres llamados *Tweets*. Es una forma sencilla de descubrir las últimas noticias sobre tópicos de su interés." (Traducido por F. Zambrano)

primordial radica en el manejo constante de información –de producida por sus usuarios. Estas informaciones o actualizaciones de modo instantáneo por los followers, 'seguidores' haciendo que contenidos resulte altamente eficaz. El boom producido por ha cambiado los modos de acceder a la información de los usuarios de los usuarios de entrar a este punto, resulta necesario hacer un breve la que plantea este sitio web.

Internet que permite la comunicación entre mediante pequeños mensajes. Su premisa es, en teoría, sencilla: el usuario mero limitado de 140 caracteres para expresarse bajo el estímulo del mero limitado de 140 caracteres para expresarse bajo el estímulo del mensajes, '¿Qué está pasando?'. Twitter es un proyecto establecido por Jack Dorsey en el año 2006. Para Williams:

Twitter is based around a very simple seemingly trivial concept: You say what you're doing in 140 characters or less. And people who are interested in you gets those updates. [...] The fundamental idea is that Twitter lets people share moments of their lives whenever they want, [...] is by sharing these moments as they're happening that lets people feels more connected and in touch despites distance and real time. This is the primary use that we saw of Twitter from the beginning. What we didn't anticipate was the many, many other uses that will evolved from this very simple system. (Williams, video, 2009) 10

Ción al español: "Twitter está basado bajo un concepto aparentemente trivial: dices lo baciendo en 140 caracteres o menos. Las personas que están interesadas en ti reciben esas lones. [...] La idea fundamental de Twitter es que permite a las personas compartir de su vida cuando quieran, [...] el compartir estos momentos mientras ocurren hacen personas se sientan más conectadas a pesar del tiempo y la distancia. Este es el primer uso para Twitter desde el principio. Lo que no anticipamos fueron los diversos usos que mando de este sistema tan simple." (Traducido por F. Zambrano)

un motor de búsqueda fueron herramientas creadas por los mismos usuarios y luego incorporadas al sistema.

Así mismo, sostiene: "Twitter was originally designed as a broadcast medium: you send one message and it goes to everybody and you receive the messages that you're interested in." (Williams, video, 2009) 12 La idea de difusión es la que resulta más atractiva para los internautas. Igual de relevante es el punto propuesto por Kaplan y Haenlein: "One key characteristic of Twitter is, therefore, the ability to tell the world what you are doing at a particular moment—in the desire to be closely connected to your loved ones, no matter where they may be physically." (Kaplan y Haenlein, 2011:107) 13 Siguiendo la línea de los planteamientos anteriores, Twitter permite el reforzamiento de los vínculos interpersonales entre sus miembros.

1.4.1 La nomenclatura dentro de Twitter

Como hemos señalado, Twitter parte de la premisa particular de compartir mensajes en el espacio de 140 caracteres, ni uno más. Pese a que existen servicios como *Twitlonger* cuyo propósito es extender el número de caracteres de un *tweet*, estos no son ni facilitados por el sitio oficial de Twitter ni por algunas de las aplicaciones más populares para Twitter como *Tweetdeck* o *Hootsuite*.

Al escribir un *tweet*, un contador indica el número de caracteres restantes para cada actualización. A causa del formato particular en el que se desenvuelve, como señala Tarifeño:

Twitter es un anfibio del mundo virtual [...]. Su identidad se reparte en la combinación de las formas digitales más populares y adopta lo mejor de cada una: el contacto permanente de las redes sociales (a pesar de que no sea una de ellas), la exposición del yo que define a

¹² **Traducción al español**: "Inicialmente, Twitter fue creado como una herramienta de difusión: Usted envía un mensaje dirigido a todos y recibe los mensajes en los que está interesado." (Traducido por F. Zambrano)

¹³ **Traducción al español**: "Una característica clave de Twitter es la habilidad de decirle al mundo lo que usted está haciendo en un momento particular -con el deseo de estar estrechamente conectado a sus seres queridos, sin importar donde estén fisicamente." (Traducido por F. Zambrano)

los blogs y la contundente brevedad e instantaneidad del SMS. Aunque no es un buscador (como Google), permite compartir y profundizar una cuestión a través de links, y con "etiquetas" o hashtags instala un tema sobre el que cualquier usuario puede encontrar información o aportar datos y opiniones. (Tarifeño, 2010)

La red propone denominaciones, nomenclaturas y formas de interacción propias. Estas permiten la comunicación, interacción y búsqueda de contenidos específicos de un modo más sencillo y rápido. Según Williams (2009), como dijimos, uno de sus creadores, la mayoría de estos códigos han sido postuladas por los mismos usuarios o vienen de propuestas externas al sitio web. Gracias a su popularidad y eficacia fueron adaptadas a Twitter.

En el siguiente recuento, se utilizarán y caracterizarán los términos en su idioma original, inglés. Aunque Twitter esté en diversas lenguas, incluyendo el español, sus usuarios han adoptado los términos anglosajones para denominar los diversos puntos de la *web*, por ende, se mantendrá el uso del original, haciendo una acotación con sus respectivas traducciones. Veamos a continuación las denominaciones más relevantes.

1.4.1.1 Timeline, followers y following

En primera instancia, la dinámica de Twitter parte desde un *timeline*¹⁴. En él, se establece una sucesión de *tweets* o actualizaciones breves en orden cronológico descendente. Se clasifican dependiendo de ciertos parámetros: el usuario posee un *timeline* principal o página de inicio, de interacciones, de búsquedas realizadas o listas guardadas. Por regla general, se utiliza este término para referir exclusivamente a la página de inicio. El *timeline* se construye a partir del número de cuentas o usuarios que se decida seguir.

Cada miembro de la comunidad posee un número de *followers* ¹⁵ o un número determinado de personas interesadas en las actualizaciones que el usuario

¹⁴ Timeline: Llamado 'cronología'.

¹⁵ Followers: En español llamados 'seguidores'.

produce. Como un número puntual de *followings*¹⁶, personas que resultan de interés para el usuario, y desea recibir sus actualizaciones o *tweets* de forma inmediata dentro de su *timeline*.



Figura 1. Ejemplo de timeline (Twitter.com)

1.4.1.2 Mentions, retweets y marcas de favorito

La interacción entre miembros de la comunidad se produce de diversas maneras: se utiliza el arroba (@) para dirigirse a otro usuario de modo directo o mencionarlo, por ejemplo, @microcuentos. A través de ellas, el usuario obtiene un comentario casi inmediato a cualquier actualización o tweet que coloque en su timeline. En este sentido, la comunicación mediante menciones es personal y sin intermediarios.

De igual forma, puede citarse textualmente lo que otro ha dicho o reenviar un *tweet* a partir de *retweets*¹⁷, estos generalmente van marcados de la siguiente manera: RT + @ usuario citado. Los *retweets* sirven para divulgar información o hacerse eco de una opinión particular.

¹⁶Followings: En español llamados 'siguiendo'.

¹⁷ Retweet: No posee una traducción al español, pero como se menciona son tweets reenviados.



Figura 2. Ejemplo de retweet (Twitter.com)

Dentro de la red, también los *tweets* se marcan como favoritos. Se observan en el *tweet* estableciéndose un contador que contempla tanto número de *retweets* recibidos como favoritos. Estos últimos son almacenados en la cuenta del usuario, haciendo la función de marcadores de contenido específico. Los *retweets* y las marcas de favorito determinan la popularidad de una actualización. En líneas generales, en el caso de la minificción dentro de la red, sugiere un patrón de lectura de los usuarios, como la influencia de la cuenta de la que procede. Si bien es fundamental distinguir cantidad de calidad, estas señas generan una primera línea de búsqueda.



Figura 3. Ejemplo de contador de retweets y favoritos (Twitter.com)

1.4.1.3 *Hashtags*, *Trending Topics*, listas y los motores de búsqueda dentro de la red

Es posible establecer una línea temática específica a partir de los *hashtags* como *#microcuento*. Según Ashley Parker: "Hashtags, words or phrases preceded by the *#* symbol, have been popularized on Twitter as a way for users to organize and search messages."(Parker, 2011) ¹⁸ Ellos facilitan tanto la búsqueda como organización de actualizaciones, permitiendo generar grupos temáticos particulares. Al hacer click en un *hashtag* se genera un motor de búsqueda que agrupa todos los *tweets* con dicha etiqueta.

Si resulta que el *hashtag* refiere a un tema de actualidad, este puede transformarse en *Trending Topic*¹⁹ (TT), esto quiere decir que un número elevado de usuarios lo está utilizando o haciendo referencia. Los TT tienen un lugar específico dentro de la página principal de Twitter. El usuario es capaz de reconocer fácilmente los eventos en boga de ese momento. Los TT se enfocan hacia noticias del acontecer inmediato.

Otra forma de organizar información dentro de la red es la creación de listas. El usuario genera una sobre la base de un tema de interés, por ejemplo: tráfico, noticias, tuiteratura. Posteriormente, cataloga a los usuarios que sigue o no, bajo ese tópico particular.

Según el sitio oficial de Twitter: "A list is a curated group of Twitter users. You can create your own lists or subscribe to lists created by others. Viewing a list timeline will show you a stream of Tweets from only the users on that list." (Twitter, 2012) 20 Las listas no dependen del uso o no de palabras específicas, sino que se generan a partir del criterio de cada usuario. El uso de las listas permite observar un *timeline* con los *tweets* de los usuarios listados.

¹⁸ **Traducción al español:** "Hashtags, palabras o frases precedidas por el símbolo #, ha sido popularizado en Twitter como una manera para los usuarios de organizar y buscar mensajes." (Traducido por F. Zambrano)

¹⁹ *Trending Topic:* Literalmente traduce como 'Tema en tendencia'. En español, se usa el acrónimo TT.

²⁰ **Traducción en español:** "Una lista es un grupo selecto de usuarios de Twitter. Puede crear su propia lista o subscribirse a una creada por otros usuarios. El *timeline* de una lista sólo le mostrará los tweets de los usuarios en ella." (Traducido por F. Zambrano)

1.4.2 Popularidad de la red: Uso e impacto sociocultural

Desde su creación, el número de usuarios y tweets ha aumentado exponencialmente. En el blog oficial de Twitter²¹ es posible ver dicho incremento. Este sitio web ya ha sido traducido a más de 33 idiomas que incluyen griego, catalán, árabe, checo, farsi, entre otros.

Si bien la mayoría de los *tweets* se dirigen hacia un recuento de eventos personales de los usuarios, dentro de la red se han producido hitos necesarios de mención. Por ejemplo, múltiples protestas han sido concretadas mediante la red teniendo una especial atención internacional a partir de *hashtags* específicos. Twitter funciona como una herramienta para conocer eventos mundiales en vivo o como medio para alertar sobre emergencias y dar a conocer informaciones necesarias, entre muchos otros usos.

Twitter reúne tanto estrellas de Hollywood, cantantes, músicos, tecnófilos como figuras políticas. Su utilización y los tópicos que en este espacio 2.0 se tratan son bastante variados. No obstante, el enfoque primordial de esta investigación es alrededor del ámbito literario, específicamente el narrativo.

En los últimos años, se ha visto un gran aumento de escritores tanto internacionales como locales sumados a Twitter. Al igual que críticos expertos en minificción, tuiteratos, canales exclusivos de la esfera literaria y sus diversos géneros. Posiblemente, el éxito de Twitter se resuma en su virtud comunicativa, eficaz, interactiva e inmediata.

1.5 Ciberliteratura

En apartados anteriores se ha expuesto cómo los modelos socioculturales son copiados y ampliados dentro de la *web*, de esta forma, el espacio virtual emula al real. Esta misma situación se observa dentro del ámbito literario. Desde la

²¹Para información sobre estadísticas y otros hechos sobre Twitter, visitar: http://blog.twitter.com/

llegada de Internet, la literatura se desarrolla en dos espacios: en el papel y en la red, o como lo denomina Barrera Linares: "El espacio clásico y convencional del libro impreso (con fronteras bien delimitadas, con lugares y lapsos marcados), y el espacio virtual (asimétrico, ucrónico, abierto)." (Barrera Linares, 2009:88)

El cambio de formato implica la puesta en escena de nuevos mecanismos discursivos. Siguiendo la línea de Barrera Linares (2009), podríamos distinguir el espacio físico y el virtual mediante su alcance. El primero representa un mecanismo cerrado, jerarquizado y bien monitoreado, en cambio, el segundo es un espacio abierto sin ninguna institución reguladora, como las casas editoriales. Cada formato posee una serie de ventajas y desventajas precisas.

Del mismo modo, siguiendo los parámetros de Ryan (2004) y Barrera Linares (2009) la distinción entre la literatura en papel y la virtual está basada mediante diversas duplas semánticas contrastantes. El libro impreso es durable, ordenado, monológico, secuencial y estático. Los productos originados en la red son efímeros, caóticos, dialógicos, no siguen una linealidad y son dinámicos. Como se observa, ambos medios surgen de puntos de partida totalmente antagónicos, enfrentándose al hecho literario desde diversas aristas, y por consiguiente, formando manifestaciones estéticas variadas.

La ciberliteratura nació a la par de la red. Se denomina como tal a los productos literarios creados dentro del contexto de la *web* y que siendo extrapolados al espacio real tienden a perder sentido o, en ciertas ocasiones, son incapaces de existir. Esto quiere decir que su espectro ocupa un campo mayor al de los textos digitalizados o los *ebooks*, debido a que estos son sólo versiones electrónicas de libros en papel. Una de las características principales de este tipo de literatura virtual es su diálogo con el lector.

De la búsqueda constante de generar espacios interactivos cónsonos al universo 2.0, se generan productos con alto grado experimental. La ciberliteratura se ramifica en múltiples e innovadoras formas de enfrentarse al texto literario. Seguidamente, se distinguirán algunas de ellas.

Uno de los principales modelos ciberliterarios fueron las novelas hipertextuales. De acuerdo con Ana Calvo Revilla, se denominan como tal a: "[...] una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva." (Calvo, 2003) Las novelas hipertextuales se construyen desde una cadena de nodos enlazados por hipervínculos o links²². No tienen una unidad fija, sino que son múltiples.

El texto no sigue una secuencia cronológica y fija, sino que a través de una selección de vínculos, el lector construye su propia novela. Es compuesto por partes variadas y la historia depende sólo del camino que el lector escoja. Entonces, la obra se presenta como un producto fluido, plural y discontinuo. (Scolari, 2009b) En esta forma ciberliteraria, se acentúa una lectura dialógica que difumina la línea entre autor-lector. Este último es más activo, pues debe escoger el camino de hipervínculos a seguir, ocasionando la creación de un nuevo texto.

El espacio de las novelas hipertextuales apunta sólo al nivel narrativo, se enfoca únicamente en el uso de las palabras. Más adelante, nacen las llamadas novelas hipermediales, otro tipo de ciberliteratura que incluye elementos audiovisuales, aparte de texto.

En este caso, siguen la misma línea y esquema de las hipertextuales. Plantean una lectura sin una secuencia fija y establecen múltiples enlaces o entradas, pero en ellas se incluyen archivos de video, audios, fotografías, etc. A su vez, el carácter interactivo se fomenta todavía más. Un producto bastante particular de este tipo es la novela hipermedial *Gabriella Infinita*²³ del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez. Lo interesante de esta novela, es que como el mismo autor señala, fue al principio un relato en papel, después un hipertexto y finalmente, un producto hipermediático.

Aunado al carácter lúdico e interactivo que tienen este tipo de obras, destaca la voluntad de crear una experiencia virtual total. El relato hipermedial busca la recreación de un mundo ficcional que imita una serie de elementos base de la

²² *Links*: En español 'enlace' o 'vínculo'. No obstante, la forma anglosajona es bastante utilizada entre hispanohablantes.

²³ http://www.javeriana.edu.co/gabriella infinita/

realidad concreta. Es posible escuchar a los personajes hablar, ver imágenes de sus rostros, reconocer los elementos que nombran en la novela, entre muchas otras alternativas.

Otro tipo de ciberliteratura son las narraciones escritas como cadáveres exquisitos digitales, tal como lo establecieron los surrealistas en su momento. En ellos, un usuario-autor propone el inicio de una historia y luego diferentes co-autores van completándola. Son llamados cuentos colectivos o escritura colaborativa. En este tipo de *e-literatura*²⁴, la noción de autor sale del campo individual para pluralizarse. Por ejemplo, Juan Andrés Muñoz propuso un proyecto llamado *Relatweet*²⁵. El mismo autor explica su propuesta de la siguiente manera:

En lugar de una novela, voy a proponer crear un relato a través de Twitter. Propondré un tweet inicial para que despierte la imaginación y cada uno escriba los subsiguientes, hasta llegar a un final. Para que vuestros tweets formen parte del relato, deberán llevar el hashtag #relatweet, y antes de escribir uno, tendréis que leer los anteriores para seguir el hilo argumental. Podéis escribir cuantos tweets queráis. Al final de cada día, recopilaré todos en mi blog, y ahí se irá acumulando el relato. Cuando lo terminemos, lo publicaré en un documento pdf para goce y disfrute de toda la twitosfera. (Muñoz, 2009)²⁶

En sus propias palabras, se explica la mecánica de esta nueva forma de narrar, que se basó en la plataforma de Twitter. Cada frase no podía exceder de los 140 caracteres reglamentarios de la red.

Otra forma vinculada con Twitter es la llamada tuiteratura, en síntesis, textos breves con tendencias a lo poético, lo ensayístico y lo narrativo. Este último tipo emula muchos de los mecanismos de la minificción literaria, a causa del medio

²⁴ *E-literatura*: Literatura virtual o electrónica. En lo sucesivo, se marcará con el prefijo "e-" a aquellos productos electrónicos, partiendo sobre la base de la dupla *mail* –correo/ *e-mail* –correo electrónico.

²⁵ El texto completo se encuentra en: http://gentedigital.es/comunidad/allendegui/el-relatweet/
²⁶ Para conocer más sobre el proyecto según su creador:

http://gentedigital.es/comunidad/allendegui/2009/11/30/el-relatweet-el-genero-que-nos-inventamos-todos/

en que se desarrolla, poseen diversas particularidades que son el eje principal de esta investigación.

Las formas de ciberliteratura mencionadas son sólo algunas dentro del contexto virtual, existen muchísimas otras propuestas dentro de la 2.0. Si bien cada una de ellas tiene características particulares, todas surgen de la misma raíz: la posibilidad de generar productos estéticos literarios en un ámbito fuera del papel, produciendo mecanismos diversos y propios de la red para su creación.

Dentro de Internet, y con la aparición de la ciberliteratura, se produce una serie de consecuencias que la distancian de la literatura impresa. Igualmente, marca una serie de características aplicables a cualquier producto *e-literario*. La red elimina la noción de fronteras geográficas. Cualquier expresión ciberliteraria es automáticamente parte de la aldea global demarcada a través del idioma. Su alcance es ampliado de modo exponencial, ya no se limita a un ámbito local o nacional, sino que la única barrera impuesta es la lengua utilizada en el texto.

En otro aspecto, las figuras de control son inexistentes. Tanto Internet como la ciberliteratura se basan en la ruptura de los órdenes institucionalizados, promoviendo una literatura mucho más participativa y accesible. No existe ningún tipo de jerarquía para producir textos literarios. Al contrario, cualquiera con acceso a Internet es capaz de subir y difundir su propuesta. Desafortunadamente, ello ha llevado a una saturación de narraciones donde no se contempla el factor de calidad. Por tanto, cada lector se transforma en editor de los productos literarios que consume, siendo él quien establecerá modelos particulares para enfrentarse a los *e-textos*²⁷.

La información y los discursos dentro de la red son libres. Se propicia la apropiación de textos y su resemantización, la cultura del *remix*, la noción de palimpsesto y la escritura colaborativa. La figura del autor concreto se difumina para colectivizarse, mientras la del lector se enaltece. El papel de este último es fundamental: "el ciberlector puede inmiscuirse como personaje, como narrador, como testigo, como corrector, como co-redactor, como quiera [...] En la red, es el

 $^{^{\}it 27}$ $\pmb{E\text{-textos}}\text{:}$ Por tal, referimos a los textos digitales. Ver nota 24 para más información.

lector el que decide su nivel de participación en el texto y su ruta de lectura." (Barrera Linares, 2009:100) El papel activo del ciberlector propone una *eliteratura* en constante movimiento e interacción. Es él quien maneja, modifica y da nuevos significados a los productos de la red. Se trata de un tipo de literatura enfocada tanto en lo dialógico como en la re-creación de los productos literarios planteados.

De igual forma, ciertas propuestas ciberliterarias proponen el uso de una nueva lengua, exclusiva del espacio virtual. A este fenómeno David Crystal (2006) lo denominó *netspeak²8*. Supone la creación de acrónimos para referir a estados emocionales o situaciones precisas, la abreviación de palabras, el uso de emoticones, la sustitución de letras por números. Esta lengua nueva se encuentra de manera abundante en las conversaciones informales o en chats²9. Su uso no es frecuente en el campo literario que estamos tratando.

En otro ámbito, la ciberliteratura posee la ventaja de conocer de primera mano la receptividad del texto. Como hemos mencionado, el lector establece un nivel de participación dentro del texto, y a su vez, lo valoriza. Bien sea mediante comentarios directos al autor o su redifusión.

El espectro de la ciberliteratura poco a poco ha ganado terreno ofreciendo una multiplicidad de propuestas interesantes y particulares, bien sea dentro o fuera del ámbito de las comunidades virtuales, como se ha observado dentro de este apartado.

Esta muestra introductoria deja en evidencia las posibilidades ofrecidas dentro de la red y cómo las expresiones literarias van ganando espacio dentro del universo virtual, a la vez que presentan propuestas innovadoras imposibles en el espacio del papel. En esta investigación, se destacará la llamada tuiteratura. Un tipo de ciberliteratura producida en Twitter, donde confluyen elementos tanto del espacio del papel como del virtual. Así pues, se observará cómo poco a poco la 2.0 está generando un corpus representativo de productos literarios que deben ser valorizados de la misma manera que sus manifestaciones impresas.

<sup>Netspeak: El término se usa en su acepción inglesa. Podría traducirse como "habla de la red".
Chat: "Intercambio de mensajes electrónicos a través de internet que permite establecer una conversación entre dos o varias personas." (Real Academia Española, 2001, 23º ed.)</sup>

Capítulo segundo: La minificción literaria

2.1 Orígenes

El estudio teórico y sistemático de la minificción como forma narrativa surge a partir de la década de los 80, gracias a los trabajos de Dolores Koch³⁰. Desde entonces, dicha forma ha sumado adeptos interesados en su estudio crítico-analítico, teniendo hoy en día un campo sumamente amplio. La teorización en torno a la minificción es relativamente reciente, tomando como pilar fundacional los trabajos de Koch.

No obstante, es un fenómeno con seguidores y exponentes desde principios del siglo XX. Incluso existen críticos cuyo enfoque se basa en rastrear ejemplos anteriores de tal forma. Sin embargo, tomaremos el Modernismo como punto de partida para la minificción literaria, dado que destaca por ser el momento donde Latinoamérica busca desligarse de los modelos preestablecidos por Europa y concebir cánones discursivos autónomos.

De esta manera, dividiremos el siguiente recuento cronológico a partir de los momentos que generaron puntos de quiebre e influyeron directamente en el proceso constitutivo de la minificción literaria. Para la crítica, ésta perfila sus primeros esbozos durante el Modernismo, muestra ciertos ejemplos en las vanguardias, y finalmente, se concreta a mitad del siglo XX, en el llamado *boom* latinoamericano.

Ciertos analistas como Lagmanovich (1996), Zavala (2006) y Siles (2007) consideran que la minificción, al igual que el modernismo y el *boom*, surgen en el contexto exclusivo de Latinoamérica, aunque esta forma ya se ha extendido hacia otros espacios como el norteamericano o el europeo. Un primer acercamiento a

³⁰ Específicamente, se toma como hito su tesis doctoral El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso (1986)

esta concepción cronológica parte sobre la base de la clasificación establecida por Siles:

Los antecedentes del microrrelato se remontan a la escritura fragmentaria de los modernistas que en muchos casos retornan a fuentes clásicas y en otros, a la cultura oriental; asimismo a los cambios operados, primero en la vanguardia -especialmente en el ámbito de la poesía- y después al producirse la renovación del cuento durante las décadas de 1940 y 1950. En los años sesenta su desarrollo es paralelo al boom de la novela. (Siles, 2007:63)

Aun así, es necesario tomar en cuenta que esta consideración no alude a una producción constante. Rojo establece que la evolución genérica de la minificción es fragmentaria. No es posible rastrear un continuum de ellas a lo largo del tiempo. Su aparición se da en pequeños puntos específicos, por tanto, ocurre que son clasificadas bajo otras formas discursivas (Rojo, 2009b: XVI). Por esta razón, el siguiente arqueo temporal sigue las propuestas de Lagmanovich (1996) y Siles (2007) cuyos análisis sobre la minificción parten desde un punto de vista cronológico.

2.1.1 Modernismo

Una de las causas para marcar el nacimiento de la minificción en el Modernismo está ligada a la experimentación verbal de la época. En este período, se establece una búsqueda de una voz propia frente a todos los discursos conocidos. Esto llevó a los escritores a forzar las barreras impuestas por los cánones en todos los ámbitos literarios, especialmente en poesía.

Tal ruptura discursiva propició la experimentación mediante la mezcla de géneros literarios. Abundan los poemas en prosa o poemas de profundo valor narrativo en versos. Igualmente, el uso de ciertos recursos literarios, figuras retóricas y modos de contar generan ambigüedades entre lo que se conoce como géneros literarios canónicos –novela, ensayo, poema– diluyendo las fronteras entre ellos. De este carácter experimentalista, productor de híbridos, deviene el hecho de que una crónica es hoy día reconocida como cuento o un artículo de periódico sea

considerado como ensayo. Por ejemplo, dentro de estos anfibios genéricos, Siles destaca algunos textos de Rubén Darío y de Ramón Pérez Velarde (Siles, 2007:68)

Lagmanovich señala: "[Existe] una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la ornamentación innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad." (Lagmanovich, 1996) Otros puntos resaltantes de este período son la concisión, la búsqueda de pureza de las formas y de las palabras, sintetizar al máximo las imágenes poéticas, entre otras. Probablemente, esto responda al influjo de los modelos orientales donde se enaltece la brevedad, tal como se observa en el *haiku*³¹ o el *koan*³².

Como es típico en el modernismo, en la minificción se utiliza la intertextualidad y la parodia. Es una constante dentro de las obras modernistas valerse de referentes de la mitología clásica como la reescritura de tópicos culturales antiguos. Así abundan los motivos bíblicos, arquetipos y referentes grecolatinos. Como ejemplo de la parodia modernista, pensemos en 'A Circe' de Julio Torri. En dicho texto, se narra desde otro punto de vista el encuentro de Odiseo con la figura mítica de Circe, dándose una inversión y nueva formulación del hecho conocido.

Durante este período, en textos como 'El nacimiento de la col' de Rubén Darío, 'Orfeo y Eurídice' de Leopoldo Lugones o el ya citado, 'A Circe' de Julio Torri, se pueden rastrear los guiños iniciales de la minificción, pues según indica Siles:

A Circe fija el modelo de una operatoria en la que se funden dos géneros para dar lugar a la emergencia de una forma que no encaja en los parámetros establecidos y requiere nuevos pactos de lectura que contemplen, por ejemplo, el humor, la ambigüedad y el recurso de la ironía. Por otra parte, el libro confirma la existencia de una diversidad de formas mixtas o de hibridación genérica -la crónica, el ensayo, la estampa, el poema en prosa, la viñeta- con las que el microrrelato contemporáneo se funde y entrelaza. (Siles, 2007:81)

³¹ El *haiku* es una forma poética japonesa. Son sumamente breves y con una estructura específica, posee tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. Por lo general, su temática gira alrededor de la naturaleza.

 $^{^{32}}$ El koan es un problema breve, utilizado por los maestros de la filosofía zen para comprobar el progreso de sus discípulos. Promueven la reflexión a través de un planteamiento que a primera vista pareciera absurdo.

2.1.2 Vanguardias

En general, los movimientos vanguardistas literarios en Latinoamérica poseen una predilección por lo breve. Un gran número de autores, se desligan de la estética predominante de los grandes relatos para enfocarse en lo conciso, usar la palabra justa en el momento justo, sin muchos ornamentos. Evidentemente, este signo influye y marca el camino de la minificción.

En las vanguardias se observa "[...] la utilización de técnicas en las que la narración se organiza de modo vertiginoso y en las que la sintaxis reproduce los procesos de montaje cinematográfico." (Siles, 2007:87) En consecuencia, se exalta una estética apuntada hacia la rapidez y la condensación. Se infiere que de dichos recursos deviene el uso de la elipsis. Esta característica es una de las principales dentro de la minificción, teniendo distintos fines dentro de la narración, por ejemplo, crear suspenso, dar notas de ambigüedad al texto, sugerir hechos, etc.

Dentro de las vanguardias, poetas reconocidos como César Vallejo o Vicente Huidobro, dieron algunas muestras de textos catalogados como poemas en prosa, por su estructura y alta tendencia narrativa; a pesar de ello, los críticos de minificción han observado en estas obras rasgos vinculados a lo minificcional. Pensemos por ejemplo en 'Quiero perderme por falta de camino', 'Propósito'33 de César Vallejo o en 'Tragedia' de Vicente Huidobro.

2.1.3 Mediados de siglo XX

Desde mediados del siglo XX, se dan muestras cada vez menos aisladas de minificciones y podría establecerse un *continuum* de estas formas, sobre todo después del llamado *boom* latinoamericano. En principio, resaltan las figuras de Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre otros, quienes establecen una estética enfocada hacia lo breve. Si bien la conceptualización de minificción aún no ha surgido, en distintos cuentos de este período se observan ejemplos vinculados a

³³ "Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar." César Vallejo (1975) en Brasca, R. (2001) (ed.) *Antología del cuento breve y oculto*. En: http://es.scribd.com/doc/107113793/Raul-Brasca-L-Chitarroni-eds-Antologia-del-cuento-breve-y-oculto

tal forma, como 'Borges y yo' de Jorge Luis Borges o 'Continuidad de los parques' de Julio Cortázar.

Durante el *boom*, se intensifica el uso de la parodia, los autores se valen de la ironía, los juegos verbales, el uso de nuevos modelos narrativos y la dimensión lúdica dentro de los relatos. Estas características, aunadas a la brevedad y otros elementos catalogados posteriormente, corresponderán en su medida a las obras minificcionales.

En otro aspecto, a mediados del siglo XX, en la antología de Borges junto a Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), se reformulan los cánones sobre la conceptualización de cuento. Dentro de esta recopilación, no sólo se incluyen textos breves, sino que pasan a formar parte fragmentos de obras mayores que descontextualizados poseen autonomía tanto compositiva como narrativa, y por ende, son resemantizados. Esta autonomía discursiva dada a retazos de un texto mayor es actualmente conocida como minificciones de lector (Brasca, 2009).

La labor tanto antológica como de rescritura de Bioy Casares y Borges sienta las bases para revisar la tradición y encontrar relatos que no se ajustan por completo a las categorías discursivas que se les había impuesto. La forma de acercamiento literario propuesta por estos autores será emulada luego para clasificar textos como minificcionales.

2.2 La minificción literaria

Por su relativa novedad en cuanto a análisis crítico, la minificción literaria todavía no posee una definición clara; quienes se han dedicado a ella, la han estudiado desde diversas aristas y han contemplado características sumamente heterogéneas. Este punto es comprobable a través de las múltiples nominaciones dadas a esta forma: algunos la llaman microrrelato, microtexto, textículo, caso, minicuento, minificción, nanorrelato, etc. Para nuestro estudio, la denominaremos minificción por ser uno de los nombres más utilizados en la actualidad. Para poder definirla, nos valdremos de las conceptualizaciones de los críticos con mayor importancia dentro de este campo. Se tomarán los rasgos más resaltantes de cada uno de ellos para poder proponer un concepto plural y total.

Por minificción literaria, nos referimos a minificciones publicadas en papel por autores consagrados cuya extensión varía entre unas pocas líneas y una cuartilla, o en su defecto, no sobrepasan los mil caracteres. Entre sus mejores cultores se encuentran Julio Torri, Enrique Anderson Imbert, Ana María Shua, Jorge Luis Borges, Luisa Valenzuela, Julio Cortázar y Augusto Monterroso. En el contexto específico de Venezuela destacan Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quintero, Luis Britto García, Salvador Garmendia, Oswaldo Trejo, Alfredo Armas Alfonzo, entre otros.

Para nuestro trabajo, definiremos la minificción literaria como una forma breve, cuyos rasgos principales contemplan: narratividad, bien sea un bosquejo o una situación precisa; estatuto ficcional, una construcción propia sobre un hecho específico. Usa mecanismos como la intertextualidad que puede ser literaria o extraliteraria; la parodia, es decir, la apropiación de textos con el fin de una relectura; la elipsis o la supresión deliberada de elementos constitutivos del texto, genera ambigüedad dentro de las narraciones, promoviendo múltiples interpretaciones de ella, siendo consecuentemente de naturaleza abierta. En ciertas ocasiones, es de carácter proteico, valiéndose de otras formas o géneros literarios, como por ejemplo, la fábula, el mito, la publicidad, la viñeta, el anuncio, la reconstrucción de diálogos, etc. Por lo general, poseen finales abiertos vinculados con la característica de la ambigüedad y exigen, más aún, la participación activa del lector.

Tales elementos serán explicados a continuación. Nos valdremos de distintas opiniones de críticos partiendo sobre la base de la catalogación de sus características más relevantes.

2.2.1 Brevedad

El minicuento, como el relámpago, es breve, intenso y conciso. Breve porque su acción transcurre ante nuestros ojos en segundos. Intenso porque conjuga brevedad, belleza y energía. Conciso porque para desarrollarse apenas requiere de un minúsculo espacio, esto es, pocas líneas o palabras. (Sequera, 2004:75)

Si bien el estudio de la minificción parte desde diversas aristas y cada crítico observa una serie de características particulares, todos coinciden en la brevedad. Esto podrá parecer obvio a primera vista, pero no todo texto breve es minificcional, aunque sí toda minificción es breve. Este rasgo está estrechamente emparentado con los mencionados por Sequera i.e. la intensidad y la concisión. Es fundamental partir desde la brevedad por ser un factor determinante para delimitar sus otras características propias, tal como sostiene Larrea:

La brevedad, por tanto, pasa a constituir un espacio textual de privilegio para un concepto complejo en términos estéticos. [...] La brevedad es, en consecuencia, un desafío tanto para la producción como para la recepción, determina estrategias retóricas importantes como la omisión, la elipsis, el escamoteo verbal, la metáfora o la condensación las que intervienen en la estructura narrativa mucho más poética. (Larrea, 2007:4)

Rojo (2009b) apunta que las características de la minificción son desencadenantes. De la brevedad deviene el uso de otros recursos, por ejemplo, el lenguaje depurado. Las buenas minificciones no se detienen en detalles o en colocar la situación narrada claramente, sino en esbozar, evocar e ir al punto específico que se desea narrar. Se hacen referencia a contextos familiares para el lector.

El uso cuidado de la lengua es una noción importante dentro de la literatura, pero en el caso de la minificción posee un lugar más que privilegiado. Cada palabra es colocada de forma deliberada porque desde ella se pretende aludir a campos semánticos específicos. En este punto, la minificción se vincula con la poesía debido a la repercusión fundamental de la escogencia de palabras. Cada una de ellas destaca tanto su significado denotativo como un valor figurado dado por el lector.

La importancia del lenguaje es contemplado tanto por críticos como por los mismos escritores. Por ejemplo, la escritora argentina Luisa Valenzuela señala: "La primera y quizá única (a mi entender) regla del microrrelato [...] consiste en estar plena y absolutamente alerta al lenguaje, percibir todo lo que las palabras dicen en sus muy variadas acepciones y sobre todo lo que no dicen, lo que ocultan o

disfrazan." (Valenzuela, 2011) La brevedad del texto viene de la mano con la minuciosa escogencia de cómo se expone lo narrado, exaltando su valor connotativo.

La minificción tiende a ser contundente e intensa. Dentro de su breve espacio, el autor pone en juego mecanismos capaces de envolver al lector dentro de la historia. Los hechos narrados son descritos de forma impactante. Esta característica es necesaria para realzar su potencia discursiva. Al enfrentarse a una minificción, el lector entra en una espiral vertiginosa de significados y acontecimientos. La relectura de los textos es imprescindible.

Más allá de lo breve, estas deben ser concisas. Son narraciones de corta extensión. Lo que prevalece es el modo de expresarlas con la mayor economía de medios y eficacia posible. Las minificciones narran acontecimientos a través de un número limitado de palabras. En el espacio en que se desenvuelven, dibujan siluetas narrativas o valga la metáfora de Hemingway utilizada por Rojo (2009a), dejan a la vista sólo una parte del iceberg. Las otras existen, pero se encuentran cubiertas. Lo más importante está elidido. La tarea del lector es hacer brotar lo oculto de las minificciones. Así pues, es en la brevedad, la concisión y el uso del lenguaje donde se concentra todo el poder de esta forma y le da un valor distinto, Neuman señala:

Sufren a causa de su radical brevedad una especie de mutación estructural. Son textos de una especificidad muy peculiar, que no solamente cuentan una historia o muestran un personaje en muy poco espacio sino que tienen que emplear recursos a veces impropios de la narrativa. [...] Los personajes que aparecen en los microrrelatos, se puede decir, que aparecen de perfil. Son presencias casi entrevistas en la lectura. (Neuman, video: 2011)

Con la opinión de Neuman reafirmamos lo establecido anteriormente. La brevedad pone en funcionamiento un espectro de mecanismos que le dan a la minificción un carácter único y propio.

En la antología de Robert Shapard y James Thomas, titulada Sudden fiction: American Short-Short Stories (1986). Además de reunir narraciones inclasificables bajo los cánones tradicionales, se incluyen las distintas opiniones de

los escritores antologados sobre las *short-short stories*³⁴. De ellas, resaltamos la de Charles Johnson:

Like poetry which it resembles because the short-short demands compression and economy. It usually relies on narration [...], a bewitching voice and, given its brevity, it often achieves the lasting wallop carried by Japanese haiku and koans [...] It is strangely pure. And all of a piece. Moreover, it is protean, assuming any shape -the sketch, fable, parable, a transcript of dialogue, a list- and, adding to its appeal, it gives writers a vehicle for expressing all those scraps of experience that are so fascinating but too thin for a traditional "rising-conflict-to resolution" story or novella. (Shapard y Thomas, 1986:233)³⁵

Bajo la voz de Johnson, vemos sintetizados los elementos consecuentes del uso de la brevedad. Gracias a ella, las minificciones buscan siempre dar el golpe de gracia que noquee al lector.

2.2.2 Narratividad

Un elemento resaltante de la minificción es su cualidad narrativa, bien ella esté de manera explícita o implícita dentro del texto. Según Epple (1996), existe un relato o una narración si cumple con tres ejes precisos: acción, espacio y tiempo. En algunos casos, están solamente sugeridos. Para poder considerar una minificción como tal debe existir una situación, un hecho que le ocurre a alguien y este es referido bien sea de forma clara o no. Sobre ello, Tomassini apunta:

 34 **Short-short stories:** Término utilizado por Robert Shapard y James Thomas para designar la minificción.

³⁵ **Traducción al español**: "Se parece a la poesía porque la minificción exige comprensión y economía. Usualmente, depende de la narración, una voz hechizante y, en general, debido a su brevedad, cumple con el golpe duradero del *haiku* o el *koan* japonés. Es curiosamente puro y de una sola pieza. Más aún, es proteico, asumiendo cualquier forma -del esbozo, la fábula, la parábola, una transcripción de un diálogo, una lista-, y añadiendo a su atractivo, le da al escritor un vehículo para expresar todos esos trozos de experiencia fascinantes, pero muy débiles para el tradicional cuento o noveleta con la fórmula "inicio-nudo-desenlace." (Traducido por F. Zambrano)

En el minicuento existe una mínima unidad narrante, donde se verifica aquel movimiento [de partida de un punto y llegada a otro], aunque la mayoría de las veces le corresponde al lector reconstruir mediante su participación activa alguna de las fases que puedan haber quedado implícitas o estar débilmente aludidas. (Tomassini, 1996)

De tal manera, una minificción debe narrar algo, o bien referir una serie de acción o acciones —siguiendo el concepto de movimiento de Tomassini. Para comprender de una forma más gráfica la relevancia del hecho narrativo, valgan las palabras de Sequera: "El minicuento, como la Creación, gira en torno a un verbo. En su principio está el Verbo y la acción lo es todo." (Sequera, 2004:76) Esta es sintetizada partiendo sobre la base de la concisión y la brevedad. En el caso de la minificción, la narración le da autonomía al texto. La coloca como un universo independiente.

Los ejes fundamentales de una narración como las nociones de tiempo, espacio, situación y personaje se dejan dichos de manera implícita. Los contornos se esbozan sutilmente. Para William Peden:

Skinny Fiction or Mini-Fiction: a single-episode narrative with a single setting, a brief time span, and a limited number of speaking characters [...]; a revelation-epiphany: the click of a camera, the opening or closing of a window, a moment of insight. (Shapard y Thomas, 1986:233) ³⁶

La opinión de Peden permite situarnos en los elementos necesarios a destacar. La minificción no puede enfocarse en la narración de más de dos situaciones o anécdotas, de lo contrario, perdería la fuerza que busca alcanzar o resultaría escueto. La precisión del eje accional es primordial, por lo tanto, se prescinde de todo aquello que resulta accesorio y el foco principal de la historia es realzado. El tiempo de la acción no está realmente definido. La mayoría de las minificciones se mueven en un tiempo relativo, efímero, poco concreto. Lo narrado

³⁶ **Traducción al español**: "Ficción delgada o Minificción: un sólo episodio narrativo con un único escenario, un breve periodo de tiempo y un número limitado de personajes [...]; una revelación-epifanía: el clic de una cámara, el abrir o cerrar de una ventana, un momento de perspicacia." (Traducido por F. Zambrano)

remite a un acontecimiento conciso. Con respecto al espacio, se perfila como los personajes, es sutilmente designado.

No existe una regla fija en cuanto al número de personajes. Sin embargo, la inclusión de más de tres resulta excesivo. Recordemos que en la minificción, se busca trazar siluetas de hechos e individuos, destacando su naturaleza ambigua. La delimitación de más de tres caracteres distintos se torna sumamente complicada en esta forma. Por lo común, los personajes no tienden a exceder de uno o dos. La minificción prescinde de caracterizar psicológicamente a los personajes, no se detienen en descripciones físicas o psíquicas de ellos sino en aquello que les ocurre.

La manera en que se desarrollan es bastante particular. En líneas generales, las minificciones cuentan con un principio *in media res*. La historia inicia cuando la acción ya está al menos a la mitad. El uso de esta técnica permite la supresión de detalles y el situar al lector de forma abrupta en lo narrado.

En cuanto a los finales tienden a ser epifánicos o reveladores —como apunta Peden. Son una constante los de giro final impactante o como lo nombran ciertos críticos, de puñalada. Zavala (2007) sostiene que este tipo de finales no son los antonomásticos dentro de las minificciones. Más allá de ello, son aquellos que aluden a una situación, según Zavala se enfocan en la puesta en escena de lo que está por ocurrir. No concluyen el acontecimiento narrado sino es ligeramente referido. Giran en torno a lo alusivo.

Tomando en cuenta las consideraciones establecidas, para poder designar un texto como minificcional debe poseer un estatuto narrativo que contemple una acción, un ambiente y sus respectivos personajes.

2.2.3 Carácter proteico

Uno de los primeros manifiestos sobre la minificción fue el publicado en la revista *Zona* de Barranquilla, en él se consideró a esta forma como un híbrido entre el cuento y el poema. Poseía un núcleo narrativo palpable, empero el lenguaje resultaba muchas veces metafórico, lleno de imágenes, con tendencia al lirismo. Especialistas como Koch (2000a), Tomassini (1996), Zavala (2004) y Rojo (2009a) destacan la hibridez de la minificción.

Por ello, se entiende su naturaleza metamórfica, aquella que resalta su carácter anfibio. En ocasiones, la minificción se vale de otros géneros literarios o formas breves. En palabras de Koch:

El carácter del micro-relato es definitivamente literario y combina, en distintos grados, elementos del cuento, del poema en prosa y del ensayo. [...] Con frecuencia, como en el ensayo, el elemento narrativo está expresado en primera persona, lo que le confiere un tono de intimidad. Como el poema en prosa, cuida mucho de su lenguaje, que es sugerente, y sumamente eficaz. No le falta el elemento narrativo. (Koch, 2000a:24)

La minificción toma elementos capitales de diversos géneros discursivos. Tal inclusión no implica que pertenezca a alguno de ellos en realidad, tan sólo existen vínculos notorios entre ellos. La minificción es proteica. Según se observe en las narraciones, destacan diversas estrategias o categorías discursivas con fines determinados.

En ella, ocurre un caso parecido al de la novela, que en algunas ocasiones, toma otras formas dentro sí, como por ejemplo, el discurso periodístico. Dentro de la minificción, la adopción de estos modelos abarca todo el texto por su corta longitud. Según Brasca (2009), la mayoría de los textos minificcionales se dejan invadir por diversos géneros literarios, y a su vez, se apropian de modelos extraliterarios como por ejemplo, el anuncio publicitario.

Así, vemos minificciones que emulan los formatos ya señalados o las listas de compras, enumeraciones, epitafios, diálogos teatrales, y más aún, ciertas poseen un lenguaje sumamente lírico o ensayístico sin dejar de lado su estatuto narrativo. En ese sentido, Rojo define a la minificción de la siguiente forma, "es proteica y des-generada, y con esto quiero decir que, igual que el mito griego, cambia de forma y de género." (Rojo, 2009b:XII) Esta naturaleza cambiante es la que ha dificultado tanto su definición formal. Al respecto Larrea señala:

El género, de naturaleza proteica, rebelde y resistente a las definiciones; versátil y camaleónico en sus expresiones, travestido en sofisma, acertijo, testimonio, reflexión metaliteraria, etc., nos proyecta más allá de su actual situación crítica. Rojo lo ha calificado de proteico (1997) y la analogía, con el anciano dios del mar, es pertinente en el sentido de que como él es capaz de captar lo profundo y de responder a quienes sean capaces de seguirlo a través de sus metamorfosis. (Larrea, 2007:2)

El carácter proteico es inherente a la minificción y tiene una doble función. En principio, revela un guiño intertextual. El uso de un formato distinto crea un nuevo campo semántico que el lector debe atender. La utilización de otras formas, bien sean literarias, extraliterarias o las llamadas simples, suponen una especie de cuadro referencial. Evidentemente, dependiendo de la forma, el efecto fluctuará.

Así mismo, y aunado al carácter intertextual ya planteado, la hibridación genérica funciona igualmente como mecanismo paródico. Abundan los falsos mitos o las anti-fábulas –fábulas que siguen el formato sin ningún tipo de moraleja. Como se señalará más adelante, la minificción no sólo utiliza recursos paródicos al nivel de significados sino también al nivel estructural.

La naturaleza siempre cambiante de la minificción posee diversas vertientes, como señala Tomassini:

[...] En algunos textos, es la consecuencia de un trabajo escriturario capaz de poner en jaque los límites —de por sí problemáticos— entre poesía y prosa. En otros, la hibridez deriva de la amalgama de diferentes tipos de discurso en el desarrollo de una misma minificción, con incierto predominio de alguno de ellos por encima de los restantes. (Tomassini, 1996)

Por un lado, cuestiona las clases textuales institucionalizadas. La minificción se sitúa en la frontera entre géneros, como señalaba Koch (2000a), puede tomar características intrínsecas a la crónica, el ensayo y el poema. La polifonía genérica le da un estatus autónomo y único, que además limita la catalogación. Por otro lado, supone una problematización de la tradición, cuestionando sus límites y categorías.

La naturaleza híbrida dentro de la minificción promueve un corpus heterogéneo, haciendo que las clasificaciones no sean del todo precisas. Esto se debe a la naturaleza transgresora de la minificción. El hecho de valerse de otras formas, no implica que los textos tengan que adscribirse a ellos, sino que tales formas son usadas intencionadamente para conseguir un fin estético preciso.

2.2.4 Intertextualidad

Julia Kristeva, basándose en las nociones establecidas por Bajtín, es la primera en manejar el término de intertextualidad. Ella sostiene que "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d' intersubjectivité s'installe celle d' *intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*." (Kristeva, 1969:145) ³⁷ Si bien es cierto que dentro de todo texto literario es posible leer muchos otros, a manera de palimpsestos, la minificción literaria hace uso de este recurso con creces.

Como habíamos sostenido con anterioridad, el espacio de desenvolvimiento de la minificción es sumamente pequeño. Esto no quiere decir que consecuentemente el texto, al nivel de las relaciones establecidas, también lo sea. De hecho, es gracias al uso de la intertextualidad que la minificción amplía su espectro de relaciones y significados. Es frecuente el uso de referentes o situaciones cuyo enlace directo con el bagaje cultural de los lectores producen nuevos campos semánticos. Tal como apunta Rojo:

Una de sus características tiene que ver con su cortísima longitud y la manera de conseguirla. En un espacio pequeño la intertextualidad es fundamental. [...] Es por esto que es muy común el uso de la parodia y el juego con otros discursos narrativos: géneros artísticos en general, historias, personajes, situaciones conocidas que son sugeridas como punto de partida y que permiten la concisión de la anécdota, a su vez otra de sus características. (Rojo, 2009b:XIII)

³⁷ **Traducción al español:** "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala esta de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*." (Traducido por F. Zambrano)

El uso de elementos intertextuales dentro de la minificción es de diversos tipos: literarios y extraliterarios; como refiere Brasca (2009), estos textos buscan que el lector active toda su enciclopedia cognoscitiva desde cuestiones de la vida diaria hasta las lecturas más rebuscadas. Dentro de las minificciones se aluden situaciones cotidianas, referentes mitológicos clásicos, personajes bíblicos, entre otros.

Dicho de otra manera, se incluyen dentro del texto elementos capaces de activar relaciones semánticas necesarias para la reconstrucción de su sentido total. El uso de la intertextualidad permite al autor prescindir de detalles y concentrarse en el núcleo de la narración. Ello lleva a darle una mayor preponderancia a la figura del lector. Con respecto a esto, Tomassini acota:

Toda lectura es intertextual, en el caso del microrrelato esta condición se torna doblemente necesaria porque, como afirma Laura Pollastri, el microrrelato "nos mira": como Velásquez en *Las Meninas*, ha puesto al lector en el lugar del rey, y desde esa posición que es también la nuestra, lee y reescribe no sólo la tradición canónica sino todo el mundo textual que nos constituye como miembros de una cultura. (Tomassini, 2009:205)

El papel del lector dentro de la minificción es clave, él es quien será capaz de discernir los guiños narrativos dados por el autor. El lector mediante la decodificación de dichos elementos se coloca en la posición de coautor del texto; dependiendo de su bagaje cultural y las relaciones intertextuales que contemple, reconstruirá una obra única.

Para ciertos especialistas, la intertextualidad es un elemento necesario para que la minificción se desarrolle. En relación a esto, Koch apunta: "El micro-relato debe su impulso vital a las grandes lecturas y a ellas responde. Es un diálogo de libros entre dos polos: la metaliteratura y la intertextualidad." (Koch, 1986: 104) Pese a que la minificción bebe de un número infinito de textos para su configuración, tal uso posee dos consecuencias fundamentales. Valerse de referentes reconocidos inserta al texto dentro de una tradición literaria puntual. Su intención principal es subvertirla, o como señalábamos anteriormente, desautomatizar los discursos reconocidos y darle una vuelta de tuerca diferente.

Dentro de estos textos, es rastreable el uso de cuadros referenciales (Rojo, 2009a) cuyo fin es el de situar el hecho narrativo dentro de un espacio específico.

En ocasiones se utiliza un contexto predeterminado común al lector, quien lo asume con facilidad y se posiciona sin muchas explicaciones dentro de él. En las minificciones abundan el uso de personajes populares bien sea bíblicos –Adán, Eva, Goliat; míticos –Ulises, las sirenas, Medusa, Orfeo; de la literatura infantil – Blancanieves, El Gato con Botas, las princesas; o bien personajes icónicos de la literatura –El Quijote, Sancho, Dr. Jekyll, Mr. Hyde...

Por lo tanto, la intertextualidad cumple un doble papel, el de enmarcar o referir al lector un contexto particular y el de legitimar/cuestionar un discurso dentro del canon tradicional. Las minificciones plantean una realidad hipertextual, todos sus elementos compositivos desde el nivel estructural o formal hasta el semántico están interconectados con un universo de referentes que serán activados o no por el lector. No obstante, la posibilidad de captar dichos elementos son los que permitirán la reconstrucción del texto. El uso de este recurso conlleva la inclusión de otros, como la parodia y la ironía.

2.2.5 Parodia e ironía

En la minificción es frecuente la inclusión de referencias intertextuales con tintes paródicos. Destaca el carácter transgresor debido a que el pre-texto es sacado de su contexto original para ser recontextualizado, generando un producto nuevo. Este proceso de resemantización es el que separa a la parodia de la cita o la anécdota donde sólo se imita el texto original. Sobre este punto Tomassini señala "la parodia transforma la memoria de su *hors-texte*; escribe una lectura, produce y no reproduce [...]" (Tomassini, 2009:209)

Para Linda Hutcheon (1978), los procesos paródicos son comunes dentro de las obras metaficcionales, es decir, aquellas narraciones poseedoras de un tiempo y espacio propio, buscando la recreación de un universo real y colocándose como artificios de la realidad concreta. En este punto, es indispensable dejar en claro que al hablar de parodia no se refiere a la imitación de un producto para ridiculizarlo,

sino que se alude al concepto moderno donde se pretende resaltar su carácter crítico y analítico.

La parodia pretende dejar en claro el pre-texto para exaltar la diferencia entre ambos. Implica su alteración mediante la incorporación del mismo. Al respecto Hutcheon apunta:

L'auteur -et par conséquent le lecteur- effectue une sorte de superposition structurelle de textes, l'enchâssement du vieux dans le neuf. La parodie, elle-même, deviant alors une synthèse bitextuelle. En cela elle diffère du pastiche, ou de l'adaptation, deux formes essentiellement monotextuelles qui ne produisent aucune synthèse, ni ne révèlent aucune déférence envers le texte emprunté. (Hutcheon, 1978:469)³⁸

De esta forma, se observa que la parodia pretende incluir al mismo tiempo que contrastar, produciendo la distancia crítica que se señalaba con anterioridad. Siguiendo la propuesta de Hutcheon (1978), la parodia alude a una desviación de la norma literaria mediante su contraste, pero presume la inclusión de tal norma como pre-texto. Así, "el texto original subsiste solo como huella, señal que suscita la memoria de un complejo simbólico." (Tomassini, 2009:212) El diálogo entre lo viejo y lo nuevo supone el trastoque y la confrontación de ambos textos.

La parodia en las narraciones minificcionales no es del pre-texto como una totalidad, sino más bien apunta hacia hitos específicos del mismo, bien sea una situación, un personaje o una característica puntual de estos. Abundan las minificciones sobre Penélope -la mujer de Odiseo-, de Eva y la serpiente, o un giro a las narraciones que ya conocemos, por ejemplo, una nueva luz en la dupla príncipe encantador-muchacha corriente o princesa-sapo, pensemos en las minificciones de Ana María Shua o Luisa Valenzuela.

Uno de los mecanismos retóricos que usa la parodia es la ironía, a través de ella se fomenta la conciencia crítica. Dicha figura implica la subversión de lo dicho

³⁸ **Traducción al español:** "El autor -y en consecuencia el lector- realiza una suerte de superposición estructural de textos, intercalando lo viejo dentro de lo nuevo. La parodia en sí misma se vuelve una síntesis bitextual. En esto, difiere del pastiche o de la adaptación, dos formas en esencia monotextuales que no producen ninguna síntesis, ni destacan alguna diferencia en el texto tomado." (Traducido por F. Zambrano)

textualmente. Alude a un discurso encubierto, no-literal, y por ende, comprende de parte del lector, la reconstrucción del mismo. La ironía funciona como un mecanismo de actualización de significados, situaciones o personajes, aunado a los procesos de interpretación y evaluación por parte del lector.

También el uso de esta figura en conjunto con la parodia "[...] implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice." (Hutcheon, 1978:468) ³⁹

La parodia y la ironía necesitan de un lector que complete su significado tanto a nivel de la superficie del texto como de las relaciones internas que establece. El lector debe ser capaz de reconocer el pre-texto aludido para reelaborar lo planteado por el autor. Como establece Hutcheon (1978), el texto se presenta incompleto y es la tarea del lector reconstruirlo. Su papel se torna fundamental para el entendimiento total de la narración. Este debe reconocer el pre-texto y sopesar las relaciones paradigmáticas que se establecen entre él y el nuevo texto, reconociendo sus diferencias y la intencionalidad del autor.

El uso de la parodia y la ironía buscan resaltar el valor literario del texto. En palabras de Hutcheon: "Dans la parodie, l'utilisation d'un matériau conventionnel déjà familier, pour une fonction non familière et dans un contexte nouveau, a souvent pour résultat [...] de mettre en relief la littérarité du texte - son côté fictionnel." (Hutcheon, 1978:472-473) ⁴⁰

Ambos recursos se encuentran de forma abundante dentro de los textos minificcionales. Tomemos por caso las múltiples variaciones hechas a la famosa narración de Augusto Monterroso, 'El dinosaurio'. A primera vista, parecieran tan sólo una emulación del original con pequeñas distancias, pero el número de versiones es tan abrumador que en algunos de ellos se hallan todos los rasgos

³⁹ **Traducción al español:** "Implica más bien una distancia critica entre el texto parodiado y el nuevo texto, una distancia ordinariamente señalada por la ironía. Pero esta ironía es más euforizante que desvalorizante, o más crítica analíticamente que destructiva." (Traducido por F. Zambrano)

⁴⁰ **Traducción al español:** "En la parodia, el uso de un material convencional ya familiar en una función no familiar y dentro de un contexto nuevo, frecuentemente tiene como resultado el poner en relieve la literalidad del texto –su lado ficcional." (Traducido por F. Zambrano)

acotados por Hutcheon (1978). Se puede fijar la incorporación y alteración del pretexto, generando un nuevo producto estético; resalta su cualidad de artificio, superpone ambos textos y confronta el referente aludido con el parodiante.

En cuanto a los elementos irónicos, es frecuente que los autores generen una distancia crítica entre su pre-texto y el texto como tal. Destacan las minificciones enfocadas hacia la subversión de los finales felices en los cuentos de hadas, los reveses entre la princesa y el príncipe, mostrados como seres humanos reales o los textos que refieren a acontecimientos bíblicos o míticos.

2.2.6 Elipsis, ambigüedad, carácter abierto

La elipsis es otro de los elementos que tanto deviene como lleva a la brevedad. Por tal, se alude a la supresión deliberada de hechos, narraciones, diálogos cuya presencia es irrelevante o no dentro de la historia. Según Giovanna Minardi: "a partir del mecanismo de la elipsis, lo no dicho cobrará más importancia que lo dicho, en forma de apertura del sentido final de cuento e inclusive, a veces, de su mismo contexto (que no siempre es evidente)" (Minardi, 2009:127) En general, la elipsis acentúa los espacios en blanco, los silencios dentro del texto, colocando a la minificción dentro de una estética de la omisión.

El uso de la elipsis es profuso y recurrente dentro de los textos minificcionales, porque gracias a ella, se logra la brevedad de los mismos. Como se había señalado anteriormente, la minificción muestra tan sólo un esbozo de una narración peculiar, deja a la vista únicamente la punta del iceberg y estos elementos son reforzados mediante el uso de dicha figura. Con respecto a la elipsis, Tomassini señala:

La elipsis señorea en estos relatos: troquela sus bordes recortando toda excedencia en relación con el eje semántico vertebrador de su desarrollo, o se manifiesta bajo la forma de huecos informativos que ponen a prueba la competencia del lector para restituir los contenidos escamoteados. La supremacía de tales estrategias redunda en el ya aludido aspecto de incompletud característico de este tipo de escritura, así como en un radical despojamiento de lo accesorio. (Tomassini, 1996)

Siguiendo lo expuesto por Tomassini, se infiere que su uso genera diversas consecuencias dentro del texto. Además de suprimir informaciones relevantes en la narración y colocar solamente los puntos esenciales de ella, la elipsis pone nuevamente en relieve la figura del lector, quien será necesario para completar los espacios en blanco.

Paralelo a los puntos ya señalados, críticos como Roas (2010), Rojo (2009a) y Koch (2000b) observan otros efectos aunados al uso de la elipsis. Para Roas (2010), esta figura permite deshacerse de todo objeto, hecho o punto prescindible del texto, como por ejemplo las descripciones físicas del ambiente o características psicológicas de los personajes.

La elisión de elementos fomenta la dimensión fantástica presente en un gran número de minificciones, "otorga al texto un valor metafórico, simbólico, que es donde radica todo su efecto." (Roas, 2010:16) Esta última característica es también apuntada por Koch quien afirma "la elipsis permite inferir poéticamente la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo." (Koch, 2000b:7)

Según Koch (2000b) este recurso enaltece la naturaleza interactiva y lúdica de la minificción. A través de la supresión de contenidos, el autor juega con los campos de significado establecidos o elididos, como se había establecido antes, la elipsis necesita de un lector capaz de rellenar los elementos ausentes.

Entre las diversas consecuencias e implicaciones ligadas al uso de la elipsis, se destaca, en primer lugar, su vínculo a los finales enigmáticos, y a los llamados golpes de ingenio. La supresión de elementos puede generar finales abiertos a la interpretación individual del lector. Al mismo tiempo, resulta que lo elidido dentro de la narración esté ligado directamente con los giros finales, aquellos capaces de voltear todos los sentidos ya establecidos dentro del texto y ofrecer una salida no contemplada por el lector, como se observa en minificciones como 'Cena' de Gabriel Jiménez Emán o 'La muerte viaja a caballo' de Ednodio Quintero. Del mismo modo, Rojo (2009a) señala la posibilidad de ocultar por completo el hecho acontecido en ciertas narraciones minificcionales, dejando a la vista sólo pequeños visos de ello, en consecuencia, "lo implícito, lo no dicho, lo sugerido, es lo que conforma la narración." (Rojo, 2009a:52)

Aparte de todas las consecuencias expuestas, la elipsis se vincula necesariamente con la tendencia a la ambigüedad y el carácter abierto de la minificción. Siguiendo el concepto de la Real Academia Española, un texto resulta ambiguo cuando se entiende o interpreta de diversas maneras, creando incertidumbre sobre su significado ulterior. Es lógico pensar que ningún lector posee la clave semántica de ninguna obra ficcional. Sin embargo, existe la tendencia a llegar a una interpretación cónsona. En el caso de la minificción, tal acuerdo interpretativo pocas veces logra consolidarse.

Según los críticos, la ambigüedad minificcional posee diversas naturalezas. De carácter semántico, producto de los finales enigmáticos señalados anteriormente (Zavala, 2004) o de la supresión del núcleo narrativo principal del texto, es decir, desde el nivel estructural de los acontecimientos narrados.

En la minificción se exalta aún más la idea de multiplicidad significativa, el lector debe reconstruir los puntos de la historia, entrando en juego diversas variables dependiendo de su bagaje cultural, las alusiones tomadas o no, etc. Lo ambiguo tiene como consecuencia directa lo abierto de la obra, al omitir o no dejar claro ciertos puntos de la historia se produce tal polifonía narrativa.

Pueden ser ambiguos en cuanto a la delimitación y caracterización breve de los personajes "rompiendo con la unidad al no delimitar a los personajes quienes resultan ambiguos y vagos abriendo así la identificación experimental con el lector." (Noguerol, 1996) Debido a su esbozo, el lector es capaz de atribuirle características no contempladas dentro del texto.

Según las clasificaciones de Raúl Brasca, la ambigüedad es de tres tipos: "[...] debida al doble sentido, la que se introduce mediante una elipsis destinada a ser resuelta por el lector y la que se extiende incluso a la naturaleza de la obra." (Brasca, 2004) En este apartado se ha hecho énfasis en las dos primeras, una alude al carácter lúdico de las narraciones minificcionales y la otra, refiere al uso de la omisión deliberada, siendo la última clasificación dependiente de cada texto en particular.

Las características de la minificción son extrapoladas al espacio virtual y confluyen dentro de la tuiteratura. Estas se observan notoriamente dentro de un gran número de textos. Su inclusión en este apartado sienta las bases del estudio de

la tuiteratura como forma, vinculándola estrechamente a un género consolidado en papel. Aun así, cómo se observará en el capítulo siguiente, la tuiteratura toma recursos formales de la minificción, pero propone sus propios mecanismos.

Capítulo tercero: La tuiteratura

3.1 La tuiteratura: Un primer acercamiento

En este capítulo, se pretende construir un marco referencial basado en la conceptualización de la tuiteratura y su contraste con la minificción literaria, de la que deviene. Así pues, se busca establecer los puntos comunes entre ambas sobre la base de los elementos característicos establecidos en capítulos pasados; analizar otras formas en red vinculadas con ella y finalmente, proponer una valoración del fenómeno basado en los elementos expuestos a continuación y sus respectivos ejemplos.

Desde los inicios de Internet y su posterior *boom*, las formas sociales, culturales y literarias han ido estableciéndose en el marco digital. En ese sentido, nace la noción de cibercultura, y aunada a ella, la ciberliteratura. Por tal, se refiere a productos literarios nacidos en el ámbito virtual cuyo análisis está intrínsecamente vinculado a su contexto.

En la red, existe un sinfín de proyectos y propuestas literarias digitales. De ellas, nos enfocaremos en la tuiteratura. Siguiendo el concepto establecido por el Instituto de Tuiteratura Comparada (ITC) de Quebec, se hace referencia a un texto literario breve publicado bajo la restricción de 140 caracteres de la red social Twitter. Dichas narraciones responden al medio 2.0 en que se desarrollan.

Gracias al surgimiento de la red social Twitter, las formas literarias breves se han popularizado y extendido considerablemente. Aunque la restricción de caracteres genere la falsa creencia de que cualquier frase ingeniosa puede ser considerada como tuiteratura, se encuentran numerosos canales, autores y cuentas dedicados a difundir las mejores muestras de esta ciberforma.

Dentro del mismo espectro de Twitter se observa una gran variedad de productos y géneros literarios: pequeños textos con alta tendencia al lirismo, aforismos, sentencias, poemas que siguen la estructura del *haiku*, historias de sólo

seis palabras, entre otros. Todas estas variantes se podrían considerar como tipos de tuiteratura. En lo que respecta a esta investigación, el enfoque girará en torno a aquella con tendencias narrativas, sin que ello implique que las otras derivaciones no tengan un lugar preponderante dentro de la red.

Es necesario acotar que en el ámbito virtual han surgido nuevas maneras de enfrentarse a la lengua, mas dicho cambio no se presenta en la tuiteratura a analizar. El llamado *netspeak*, caracterizado por la supresión de vocales, el uso de emoticones, acrónimos, entre otros, es parte de las conversaciones informales en red. En ninguno de los ejemplos analizados podrá observarse este tipo de variación lingüística.

Por consiguiente, se reitera que el objeto de estudio de esta investigación es la forma de tuiteratura con preponderancia hacia lo narrativo. Los elementos a considerar a continuación corresponden únicamente a este tipo. El análisis y estudio de otras formas, como las señaladas anteriormente, exigen conceptualizaciones propias que no serán contempladas en este trabajo. De la misma manera, la tuiteratura es una variación de la minificción literaria, por tanto comparte con ella recursos y mecanismos particulares que serán señalados en este estudio.

3.2 Particularidades de la forma

3.2.1 Plataforma de difusión

Los medios digitales han impulsado el advenimiento de las formas breves en red. Cada una de ellas, tiene como antecedente formas literarias consolidadas y en el espacio cibernético, estas poseen características puntuales. Tales nociones son aplicables a la minificción literaria y la tuiteratura. El primer antecedente para dicha ciberforma son los *blogs*. En ellos, el vínculo con la minificción en papel era bastante considerable, sólo se distanciaban en cuanto al soporte de publicación. Tanto en *blogs* como en el libro impreso, el autor tenía la posibilidad de desarrollar su historia en el espacio más o menos holgado de mil caracteres, o en su defecto, en una página en blanco.

Twitter ha sentado las bases para desarrollar una nueva derivación minificcional. La red social fomenta distintas formas literarias breves con tendencia a lo narrativo: la tuiteratura, personajes ficcionales que hablan e interactúan desde sus cuentas personales, relatos colectivos, novelas fragmentadas, etc.

Anteriormente, se estableció que gracias a la llegada de Internet, se fundó un acercamiento distinto al hecho literario llamado ciberliteratura. El cambio de formato del papel a lo digital supone el uso de nuevas articulaciones discursivas propias de la red. Por lo general, los productos ciberliterarios funcionan solamente dentro de su medio, fuera de él, podrían resultar poco comprensibles, o en su defecto, pierden características o efectos aunados a la plataforma en la que se desarrollan.

Por otra parte, como ya se había manifestado, ambos formatos presentan modos contrastantes de acercamiento al hecho literario. En el espacio físico, se presenta un modelo cerrado y regulado. Los libros que llegan a manos del lector son parte de un proceso de revisión, selección y consulta. Dicho proceso se percibe tanto a nivel de textos como de autores.

Consecuentemente, los escritores son legitimados por el medio editorial que los publica y por una audiencia lectora. Existe una doble valoración del objeto estético, primero, por quienes determinan qué vale la pena leer y luego, por el mismo lector, quien juzga su calidad. De tal manera, la industria editorial elige a un grupo selecto de escritores que saldrán del anonimato, y con suerte, se transformarán en autores reconocidos.

El espacio del papel o bien, el libro impreso, posee unas características inherentes a él. Se presenta de forma compacta y con un orden preciso. Si es un libro de minificciones, estas seguirán una lógica particular: agrupadas por temáticas, series si las hubiere, longitud, etc. Los parámetros para configurarlo son numerosos. Esto supone que el lector recibirá pasivamente los textos expuestos, los consumirá y sopesará, bajo una relación unilateral. Seguirá la cadena autor>texto>lector. El libro impreso es una estructura fija, duradera y responde a una relación entre el objeto literario y el lector.

Todas estas características del libro impreso y del formato de la minificción literaria son alteradas en el espacio de la red. En Internet no existen jerarquías ni entes reguladores con respecto a la producción literaria, es de carácter abierto y libre. La mayor barrera de publicación que propone la red es la ausencia de conexión a ella. La cadena de control editorial está ausente, transformando a cada escritor en editor de sus propios textos. Desafortunadamente, tal libertad de producción permite la proliferación de *blogs*, o en el caso de este trabajo, cuentas en Twitter supuestamente dedicadas a la tuiteratura de poca o ninguna calidad estética. Ello genera la desvirtuación del género y malos ejemplos de la forma.

Se observan algunas tendencias ligadas a procesos legitimadores, por ejemplo, los *retweets* o los concursos en línea podrían llevar a una valoración preponderante de un texto. El traspaso de tuiteratura a medios impresos como se observa en 'El vuelo del dardo', sección del *Papel Literario* en el diario *El Nacional* o *83 novelas* de Alberto Chimal, libro conformado por una compilación de *tweets*.

En el lado positivo de los textos publicados en digital, los autores noveles poseen un espacio dentro de la red para demostrar y promover sus textos, sin necesidad de pasar por el largo y engorroso proceso de publicar un libro. Internet permite que el autor cree un público de ciberlectores cercanos. En ese aspecto, siendo la tuiteratura una forma todavía nueva, los tuiteratos más reconocidos son aquellos que, aparte de poseer un trabajo literario de calidad, promueven constantemente esta forma y del mismo modo dan a conocer autores nuevos.

Dentro de la *tuitosfera*⁴¹ existe un grupo de autores que conocen e impulsan tanto su trabajo como el de otros. Parte de ellos son capaces de escribir tuiteratura tanto en forma aislada como parte de un colectivo. En la última forma, destacan las series temáticas propuestas por <u>@MicroSeries</u>, cuenta que una vez a la semana, reúne a un número de escritores fijos más algunos invitados tuiteratos para crear minificciones bajo un tema particular, como por ejemplo, los naufragios, el amor, zombis, etc. Sobre este punto se volverá más adelante.

Retomando la confrontación entre el papel y lo digital, los productos ciberliterarios se presentan de manera caótica. Se encuentra en la red sin seguir

⁴¹ *Tuitosfera:* Palabra castellanizada, usada para designar al mundo de Twitter.

algún tipo de orden o secuencialidad específica, siendo entonces productos nolineales. Tal no-linealidad es observada en el flujo del *timeline* de Twitter, presentado de manera continua y múltiple, generando una constelación de textos sumamente diversos. El orden en la red lo plantea el mismo autor quien a su vez, está supeditado al *continuum* de Twitter.

El fluir constante de la plataforma conlleva a que los productos literarios sean, en cierto sentido, efímeros, en contraste con el libro de papel siempre a la mano del lector. En ocasiones, tras la publicación de una tuiteratura, su duración está supeditada al tiempo que se encuentre en el timeline. Evidentemente, es posible acceder a ella entrando a la cuenta del usuario, empero el texto se irá desplazando a medida que se siga publicando. Otro elemento que refuerza lo pasajero es que dentro de Twitter, a diferencia de los blogs, no existe un archivo donde se pueda observar cada tweet. En tal manera, los textos tienden a la fugacidad ligada con la red.

En ciertos casos, se ha visto que la tuiteratura propone un cambio en cuanto a la forma de acercamiento del lector al texto. Como se ha mencionado, son móviles en cuánto a su publicación, denotan una modalidad interactiva con el lector. Tal como se conceptualizó en capítulos pasados, el papel del ciberlector posee mayor relevancia dado que en algunos casos puede transformarse en coautor del texto, consecuentemente, es capaz de editarlo, modificarlo, o trastocarlo. Este diálogo trae resultados positivos relacionados a nuevas interpretaciones de un mismo texto. En algunas ocasiones, trae consigo problemas de autoría y plagio.

El espacio 2.0 propone una nueva relación entre las figuras del autor y el lector. La cadena autor>texto>lector del papel se transforma en los espacios de la red en autor><texto><lector. Siguiendo las nociones ya establecidas de la 2.0, los contenidos son producidos por los usuarios. Cualquier individuo con acceso a la red tiene la posibilidad de escribir tuiteratura.

En la *tuitosfera*, un número de tuiteratos son escritores legitimados en papel, como es el caso del mexicano José Luis Zárate, <u>@joseluiszarate</u> o del colombiano, Oscar Rodríguez Nieto, <u>@eldesapercibido</u>. Destacan otros usuarios no reconocidos como escritores célebres, que ganaron alta popularidad y ahora son conocidos dentro del mismo contexto de la red por sus *usernames*, 'nombres de

usuario', tal es el caso de <u>@ConUnSoloOjo</u>, <u>@microSuenos</u> o <u>@microversos</u>. Las nociones de categorías o jerarquías, aunque presentes, no son tan tajantes como en papel. La red es más flexible.

En el caso de los tuiteratos, su función de autor adquiere nuevas características, se transforma en lector, y además plural, promoviendo una experiencia literaria colectiva e interactiva fundamentada en el diálogo entre escritores y público ciberlector. Así pues, cada tuiteratura en su momento de publicación es capaz de recibir *feedback* inmediato. Twitter, al tratarse de una comunidad virtual, permite y fomenta el intercambio constante de impresiones, comentarios y valoraciones. De dicha manera, autor y lector poseen una relación digital más cercana a la que podría establecerse en papel. Gracias a la respuesta del lector, los autores tienen la capacidad de valorar sus propias creaciones, por ejemplo, ver qué temática funciona más dentro de la red.

Siguiendo esta nueva línea de acercamiento al texto, se ha observado dentro de la red, cómo los *followers* de ciertas cuentas responden ante la tuiteratura. En dicho ámbito, las respuestas van desde mensajes de aprobación o desaprobación, hasta nuevas versiones del *tweet* publicado. La tuiteratura promueve la cultura del *remix* tan en boga hoy día. Así mismo, se observa un proceso de socialización del acto de creación y lectura.

El tuiterato es autor, editor de sus propias creaciones —tomando en cuenta que en la red no existen filtros de publicación— y receptor de las valoraciones de los lectores. En cuanto al ciberlector, debe responder al espacio interactivo dado en la 2.0; se encuentra en una posición más cercana con respecto al texto *per se* y al autor, siendo capaz de relacionarse con ellos de manera inmediata. Al mismo momento que una tuiteratura irrumpe en su *timeline*, éste se halla en la postura de valorarla de diversas formas, bien sea haciéndole un comentario al autor, a través de un *retweet* o colocándole una marca de favorito. Todas estas valoraciones son de carácter público, cualquier usuario que abra el *tweet* es capaz de observarlas.

3.2.2 Brevedad

Anteriormente, se había establecido que si bien no existe un número restrictivo de caracteres para la minificción literaria se considera como media una página o alrededor de mil caracteres. El espacio de desenvolvimiento de esta forma es reducido, pero dentro de ella se desarrolla una acción sin grandes limitaciones, al igual que se esbozan personajes y un ambiente preciso.

De igual manera, se demarcó que a causa de su extensión, estas ponen en juego diversos mecanismos que tanto llevan a la brevedad del texto como las potencian semánticamente. Así, se concibe el uso de los intertextos, la parodia, el desarrollo contundente y el uso cuidado de la lengua, entre otros.

En el caso de la tuiteratura, la extensión de los textos está supeditada a los 140 caracteres permitidos en la red. Cada *tweet* no puede exceder dicho límite, y ello conlleva la puesta en escena de múltiples singularidades que serán apuntadas a continuación.

En primer lugar, los críticos que han visto en la tuiteratura una nueva forma, establecen que la restricción de caracteres en Twitter es la única barrera que posee. Los 140 caracteres reglamentarios solamente imponen un reto narrativo puntual, tal como es desarrollar o sugerir una historia en un breve espacio. De esta imposición, al igual que en la minificción literaria, surgen los mecanismos ya nombrados, que en cierta medida, comparten. No obstante, la tuiteratura requiere el uso extremado de dichas técnicas, como múltiples procesos de edición adaptados a las restricciones estructurales de la red.

De tal forma, la intertextualidad, la elipsis, la parodia, la concisión y la contundencia narrativa son elementos capitales, tal como se ha observado en apartados anteriores. En la red se destaca el ir hacia el núcleo de las cosas, dejar ver el meollo central de alguna historia en su forma más precisa. De ello, deriva el uso de un lenguaje cuidado: cada palabra debe estar precisamente seleccionada, puesto que tiene una alta relevancia tanto lo que dice como lo que oculta. Al respecto, el escritor mexicano Alberto Chimal (2012) establece que la relación entre lo dicho explícitamente y lo insinuado produce una plurisignificación. Múltiples variaciones

sobre tópicos conocidos de la literatura tradicional, hecho que se ha comprobado en apartados anteriores.

La brevedad de los 140 caracteres produce textos que se manejan en elcampo de la sugerencia, del esbozo, poseyendo una fuerte carga tanto estructural como semántica. Este fomento a lo breve en Twitter promueve lo eficaz sin que ello suponga una limitación en la amplitud dentro de su campo de significados. Igualmente, tal brevedad potencia una escritura fragmentaria. En la tuiteratura, hallamos numerosos ejemplos sumamente disímiles entre sí, algunos forman parte de una estructura mayor, como los seriados u otros están intrínsecamente relacionados con elementos metatextuales.

3.2.3 Narratividad

El elemento narrativo es una característica importante dentro de la tuiteratura y lo minificcional. Esto supone la inclusión de una acción o acciones que les ocurren a diversos personajes. Dentro de una narración prepondera el sentido de un cambio de estado de sus actantes o bien de movimiento de un punto inicial a uno final. Dentro de este rasgo, se contemplan elementos como la inclusión de un espacio, tiempo y personajes, sin importar si estos están de modo implícito o explícito en el texto.

La tuiteratura comparte con la minificción los modos configurativos de las historias. Se enfoca en la construcción bien definida de una situación puntual, sólo se expone el núcleo de lo ocurrido, prescindiendo de cualquier elemento accesorio. En algunas ocasiones, el eje principal del relato se encuentra sutilmente sugerido, como ocurre con las nociones de espacio y tiempo. En cuanto a los personajes, se definen mediante características resaltantes de ellos, o en su defecto, se hace uso de arquetipos que plantean tanto escenarios como rasgos precisos.

Otro elemento a destacar en la tuiteratura es el uso de la elipsis, característica compartida con la minificción literaria. Ésta promueve la brevedad mediante la supresión de distintos elementos dentro de una narración. Su uso es frecuente a causa de la restricción de caracteres de la red.

Retomando lo descrito en capítulos pasados, la elipsis alude a una omisión voluntaria de elementos capitales o no dentro del relato. Conlleva a eliminar cualquier tipo de descripción o detalle para dejar sólo lo esencial de la narración. Promueve la interactividad entre el texto y su lector. Éste debe ser capaz de llenar los espacios en blanco dejados intencionalmente por el autor para completar su significado. De igual forma, su uso resalta los finales enigmáticos o los giros finales, como la tendencia hacia lo ambiguo y abierto del texto. Bajo la luz de los rasgos definidos y en vistas a clarificarlos, valgan los ejemplos sucesivos con respecto a la narratividad.

(1) <u>@LaMarcaAmarilla</u> La Marca Amarilla Esta mañana, mientras me bañaba en la piscina del hotel, encontraron mi cadáver en el despacho. Llevaba dos semanas muerto. <u>#nanorrelato</u>

En (1), la narración asume elementos que la vinculan a la literatura fantástica, añadiendo un elemento sorpresivo designado a partir de una omisión deliberada. El personaje, que es al mismo tiempo el narrador, refiere su propia muerte. Desde dicha perspectiva, se podría inferir que quien narra es el fantasma de la persona fallecida. No asume su defunción como un hecho que le impida continuar corrientemente con sus rutinas, o simplemente, desconoce su estado. La acción transcurre de forma vertiginosa, el cambio del personaje se sucede en pocas frases, siendo la secuencia: (a) el personaje vive, (b) el personaje ha fallecido, (c) su muerte ha ocurrido en un plazo considerable, pero breve de tiempo. En ese sentido, se observa la inclusión de la elipsis, proponiendo los efectos narrativos ya descritos.

Es importante recalcar que el personaje no posee un nombre o un rasgo distintivo, más allá de saber que está muerto. De tal forma, entra en el campo de la inferencia atribuirle características particulares. De hecho, su género resulta ambiguo hasta la línea final donde reconoce que estaba 'muerto', dándole la posibilidad al lector de asumir que se trata de un personaje masculino.

La acción da inicio in media res. Este tipo de comienzos producen distintos efectos. Por una parte, el hecho de abrir con una acción ya consolidada, sitúa

abruptamente al lector dentro de ella. Esto trae consigo la omisión de detalles con respecto a ambiente, espacio y tiempo, puesto que se enfoca en el eje accional.

(2) <u>@minimondos</u> Mondorino El lobo quiere colarse en el baile real. Lleva máscara para no ser descubierto. Le delatan la risa feroz y los pies peludos. <u>#microcuentos</u>

El marco referencial de la historia (2) es sumamente preciso, ubicándose en el universo de los cuentos de hadas. En este texto, se observa cómo el personaje es delimitado solamente a través de su nombre dándole una serie de características precisas que el lector debe inferir. En esta ocasión el personaje arquetípico es el Lobo Feroz del cuento *Caperucita Roja*.

Tomando en cuenta el contexto de la historia, el autor coloca al personaje en un ambiente cónsono al de los cuentos de hadas, un baile real. En todo caso, esta mixtura entre dos historias bastante reconocidas, lleva a generar una situación peculiar. Las mismas características del Lobo son las que lo delatan en esta nueva versión. Además que el autor las refiere como se nombran en el cuento original.

El uso de los verbos es fundamental y contundente para el desarrollo de la historia, tomando en cuenta que el texto se desenvuelve en tres frases con tres verbos principales que denotan tanto su uso deliberado como la economía de la lengua utilizada por su autor.

(3) <u>@Elizeus58</u> Eliseo Carranza G. Cuando vio que las zapatillas de cristal calzaron bien, el Príncipe hizo una mueca. Se había hecho la ilusión de usarlas a escondidas.

La narración (3) nos sitúa nuevamente en el contexto de los cuentos de hadas. Una vez más, la acción es narrada cuando ésta ya ha iniciado. El lector debe ubicarse rápidamente en el universo referido. Los personajes son cónsonos a este tipo de historias: el Príncipe, caracterizado únicamente mediante sus funciones y se asume, Cenicienta, reconocida a través de las zapatillas. Así, los personajes son delimitados a través de su papel o rol dentro de los cuentos de hadas.

Aunque en la historia tanto los personajes como la situación inicial parezcan corresponderse a este tipo de narraciones, el final dista mucho de ser feliz. En este sentido, se cumple otro de los elementos estructurales de las minificciones. La acción se resuelve dando cuenta de una situación inesperada, sorpresiva de los personajes. En este caso, la disconformidad del príncipe al haber encontrado a la mujer de las zapatillas y su relación con el travestismo.

Es necesario resaltar que en todos los textos se observan situaciones y personajes esbozados, bien estén nominados o no. La tuiteratura y la minificción comparten la forma configurativa de los personajes. El espacio de desenvolvimiento de ambas es considerablemente pequeño, por tanto los caracteres de sus actantes no son delimitados de manera clara. Escasean los personajes con nombres propios. Se perfilan a través de una característica resaltante de sí, como en (2), el Lobo y en (3), el Príncipe. Tampoco se determina su edad o sexo, y de ser así, están sutilmente sugeridos. De ello, se desprende que los personajes son ambiguos, sin rasgos físicos o psicológicos precisos. Igualmente, se observa cómo siguen elementos estructurales de las minificciones literarias como el uso de los inicios *in media res* en (1) y (3).

3.2.4 Carencia de títulos

En la mayoría de los productos literarios se encuentran diversos paratextos que complementan y acompañan al texto, bien sea un título, un epígrafe, entre otros. En la tuiteratura, la falta de título es lo común, pese a que en algunas de ellas se marque una suerte de estos en mayúsculas.

En tal modo, nos encontramos frente a una particularidad consecuente de la limitación de la red. En el espacio de 140 caracteres, los tuiteratos prefieren aprovechar al máximo dicha restricción, y por ende, se concentran en el núcleo de las historias, en darle al lector los guiños necesarios y establecer un marco de significados sugeridos para su posterior reconstrucción. De dicha manera, la ausencia de títulos dentro de este producto ciberliterario trae un número de consecuencias que se establecerán a continuación.

A lo largo del tiempo se han realizado diversos estudios con respecto al lugar del título dentro de una narración. En líneas generales, se establece que dicho paratexto es el primer punto de contacto ente el lector y la narración como una clave intertextual. Para Basilio Pujante (2009), los títulos son unidades incompletas de significado, que necesitan tanto del texto en sí mismo como de su contexto para completarse.

Los títulos suponen un primer marco referencial para el lector, buscan captar su atención, describir algún hecho contemplado dentro de la narración y generar una intriga que promuevan la lectura. En el caso de la minificción literaria, los títulos tienen tendencia a compartir características de la forma: son breves, en algunos casos, con guiños intertextuales y estructuras fractales. (Pujante, 2009)

Dentro de la tuiteratura, como se había referido, los títulos se encuentran mayormente ausentes. Esto conlleva a que el lector se enfrente al texto de una forma vertiginosa, no tiene ningún tipo de asidero o referente previo. El contexto debe ser inferido mediante la lectura o al finalizarlo.

Dicha carencia coloca en relevancia la ambigüedad en la tuiteratura. Sin un marco contextual, que con frecuencia es dado por el título, o un guiño intertextual; bien sea una breve descripción de una situación dentro de la narración, el nombre de un personaje relevante, o alguna palabra que dé cuenta del texto, el lector se enfrenta a estas narraciones desprovisto de armas. En los ejemplos sucesivos, se confrontarán ambos tipos de tuiteratura. Aquellas que carecen de título y las que marcan uno con el uso de mayúsculas.

(4) <u>@ConUnOjoSolo</u> Lucas Gattoni Sus ojos me deseaban, se notaba a la distancia... pero yo sabía que lo que él realmente quería era mi cerebro, maldito zombie. <u>#microcuento</u>

En (4) la falta de título, más la forma en que el autor narra el texto, promueven la ambigüedad del mismo. En principio, pareciera una descripción de una escena romántica o de flirteo entre dos personas, hecho que se intensifica en el tipo de narración intimista que asume el personaje.

Posteriormente se observa una vuelta al espacio y tiempo que el lector había asumido para caer en un mundo postapocalíptico donde los zombis persiguen a la raza humana en busca de sus cerebros. Este cambio vertiginoso de locación dada por la ausencia de un marco referencial preciso que sitúe al lector, responde al hecho de no estar titulada, al tipo de lenguaje utilizado y a la indeterminación de los personajes.

(5) <u>@chontourette</u> E.A. González Cuevas TRAGEDIA ZOMBI En la parte trasera de la morgue, el necrófilo observa con tristeza cómo el amor de su vida se levanta.#MicroHorror

Al contrario, en (5) el título se marca claramente mediante mayúsculas. En esta narración, su uso promueve un contexto particular. Si se elimina el enunciado titular, el texto pierde su corte fantástico. En dicho caso, podría ser que la persona no se hallaba realmente muerta, sino en un letargo y ha vuelto a la vida. La situación no es realmente así. La historia entre el necrófilo y el cadáver implica que este último se ha transformado en un zombi, hecho inferido gracias al título.

Al mismo tiempo y siguiendo la función de este paratexto, el lector tiene un marco contextual preciso, ausente en (4). Se ve cómo ambas tuiteraturas, (4) y (5), poseen una temática similar, hecho que ayuda al contraste del elemento analizado en este apartado.

(6) <u>@eldesapercibido</u> Oscar Rodríguez Nieto Esta es la historia de unos gigantes que enloquecieron y se creían molinos, hasta que un ilustre caballero los sacó de su error.

En (6) se prescinde de una primera alusión localizadora para abordar el texto. Sin embargo, el referente se encuentra claramente presente en el texto para un lector conocedor de la literatura española clásica. El juego con *El Quijote* se observa al ver el famoso episodio de Don Quijote con los molinos de viento desde el otro lado. El punto de vista cambia y las características de los personajes son invertidas.

En este caso, no es Don Quijote quien en su locura observa gigantes donde hay molinos, sino son gigantes que han perdido la cordura y se creen estos. El esquema del evento original se mantiene, como se había señalado, de forma inversa. Ya no es Sancho quien le hace ver a Don Quijote que son sólo molinos de viento, sino es Don Quijote que ayuda a los gigantes a salir de su visión distorsionada de sí. En esta tuiteratura, como en la mayoría de los ejemplos se perfilan otras características de la forma, en ella resaltan los tintes paródicos y con tendencia a la ironía, elementos que se expondrán más adelante.

(7) <u>@7tojil</u>Alberto Sánchez A. ALICIA DESPUÉS DEL ESPEJO: Revés al fluyendo tiempo el con vida su de resto el vivió.

La marca en mayúsculas en (7) le da sentido al texto. Si se suprimiese, nos hallaríamos ante un conjunto de palabras puestas azarosamente, sin coherencia alguna. El título permite percibir la clave intertextual oculta, que a su vez es la llave para la comprensión del texto.

El autor juega con el orden sintáctico de la historia para añadirle fuerza al relato. Por tal, la tuiteratura está escrita como si verdaderamente se estuviese leyendo en un espejo. El título funciona como un elemento que describe la situación vislumbrada dentro de la narración. Igualmente, es cónsono con lo que se está narrando. Crea una red de sentidos que se reafirma desde diversos puntos, como lo es el texto en sí mismo y su estructura.

3.2.5 Carácter proteico

La hibridación genérica es característica de las obras minificcionales, como lo es de la tuiteratura. En el último caso, vale tomar en cuenta la noción de los grados. Existen textos con un alto valor lírico o ensayístico, mas por encima de estas debe prevalecer su carácter narrativo. Lo híbrido de estas narraciones debe ser cuidadosamente sopesado, sobre todo porque dentro de Twitter abundan los minipoemas, aforismos y sentencias.

En capítulos anteriores, se consideraba que el carácter proteico posee diversas funciones dentro de los textos. Por un lado, tiene una función intertextual. El uso de diversos géneros alude a nuevos campos semánticos que deben ser tomados en consideración por el lector. Igualmente, el cambio de formato crea un marco referencial: dependiendo de la forma, el efecto del texto fluctuará. Otro aspecto relacionado con lo híbrido es su uso con fines paródicos, es decir, la toma de un género o forma precisa funciona como una alteración de un modelo estructural determinado. Para comprender mejor este punto, obsérvense los siguientes ejemplos.

(8) <u>@joseluiszarate</u> José Luis Zarate PAPIROFLEXIA. Fue doblando la mariposa hasta conseguir una oruga.

En el caso de (8), el texto está marcado por un título en mayúsculas que establece una clave intertextual. El lector se posiciona en el marco del arte japonés del *origami* o el hacer figuras en papel. La narración de una sola línea se vincula ampliamente al campo metafórico. Toma un elemento natural, como es la transformación de una oruga en mariposa, al ámbito fantástico e imaginado. De dicha manera, el campo semántico de la historia está relacionado a un proceso propio de la naturaleza, visto de manera inversa.

Así, el personaje que realiza la acción se coloca como una suerte de creador mediante el uso del papel para transformar una mariposa en oruga. Evidentemente, dentro del texto existe una acción precisa referida, como lo es doblar papel pese a que el significado de esta tuiteratura se eleva al campo de la poesía, dejando su intención vedada.

(9) <u>@albertochimal</u> Alberto Chimal Segunda caída. La ficción golpea como nunca pero no puede superar la realidad, que la vence con una quebradora. (Este tuit es una ficción.)

En cambio, en (9) el autor pone en relieve una disputa inherente a la literatura, aquella que refiere a la dicotomía entre realidad y ficción, transformando

este texto en una suerte de ensayo o posición del autor ante ella. De esta manera, realidad y ficción son humanizadas, puestas en el contexto del boxeo. Se nombra el número de *rounds* o caídas y se establece una pelea entre ambas. El uso de referencias vinculadas a la lucha responde a una caricaturización de la disputa sin resolver.

El final entre signos parentéticos deja en claro un texto metaficcional. El relato se caracteriza a sí mismo como ficcional, y en consecuencia, es derrotado ante el poder de la realidad. Entonces, la acción transcurre desde un doble lugar, desde el espacio de la pelea de boxeo y desde un plano de conciencia donde se establece la naturaleza de la tuiteratura.

(10) <u>@microcuentos</u> Microcuentos Se tragó el orgullo. Casi se asfixia. Raquel Fereira

Con respecto a (10), representa una de las formas más profusas dentro de Twitter, tomar un refrán o un conocimiento de corte popular y darle un giro. En tal modo, la acción de tragarse el orgullo se parodia trastocando su sentido figurado para volverlo literal. La alteración de dicha frase tan reconocida se muestra en el final de la narración, donde se exponen los elementos ahora señalados. De dicha manera, aunque el carácter narrativo continúe presente, se resalta cómo este comparte su espacio con las sentencias de forma popular.

Todos los textos citados exaltan lo anfibio de la tuiteratura. Ellos podrían ser clasificados como tuiteratura con tendencias al lirismo (8), tuiteratura ensayística (9) y tuiteratura aunada a los refranes populares (10). De esta forma, se observan distintas hibridaciones, denotando una pequeña muestra de este tipo de textos.

3.2.6 Intertextualidad

Con respecto a la intertextualidad, anteriormente se había señalado que su uso es prolífico dentro de la minificción. A través de ella, el texto se enriquece y abre a un campo de relaciones semánticas mayor; se aludía a la inclusión de

personajes o situaciones comunes que permitirían al lector situarse en un contexto particular a partir de pocos elementos.

Dentro de la tuiteratura, los intertextos se encuentran en la gran mayoría de narraciones. Tal vez, esto sea consecuencia de su espacio de desarrollo limitado a 140 caracteres. Para construir un texto su uso se vuelve vital. Proliferan las narraciones con personajes icónicos de los cuentos de hadas, la biblia, la mitología, entre otros, y algunas dependen exclusivamente del momento en que son publicadas.

En ese sentido, se hace referencia a las vinculadas con elementos extraliterarios: noticias de acontecer mundial o eventos precisos. Desafortunadamente, este último tipo, debido a su naturaleza, no suele generar gran impacto, dado que tanto el texto como su contexto son sumamente efímeros. Por ello, los tuiteratos tienden a escribir narraciones del primer tipo. Obsérvense los siguientes ejemplos:

(11)@microversos Zilniya
Desde la ambulancia se oía la sirena. Ulises iba dentro, directo a los brazos de la doctora Calipso.

En el caso de (11) se alude al episodio de *La Odisea* entre Ulises, Calipso y las sirenas, elemento que es bastante reconocido como motivo en la literatura. En dicha ocasión, la narración es una reinterpretación actual de tal pasaje. El texto juega con la doble significación de la palabra sirena, como la figura mítica y el sonido de alerta de las ambulancias.

Plantea el revés de la historia conocida en *La Odisea*, donde se relata que Ulises escapa de las sirenas tapándose los oídos con cera, pero en esta ocasión, se entrega dócil a su canto. El papel de Calipso es cónsono al juego verbal propuesto. Es necesario acotar la caracterización de los personajes mediante sus nombres. Basta sólo eso para que el lector ponga en juego una serie de sentidos y particularidades propias de ellos.

(12) <u>@deshollinador</u> Sergio Cervantes
Para saber si mentía, la madre del pequeño Poe palpaba el pecho de
éste. «Mira, que tienes un corazón delator». <u>#LEM</u>

En (12) el guiño intertextual se da tanto en la inclusión del escritor americano, Edgar Allan Poe, como la referencia literal a uno de sus cuentos más famosos: 'El corazón delator'. La narración gira sobre la base de dos elementos capitales de dicho escritor. Ambos son llevados a un ámbito infantil, en el cual se antecede al reconocido cuento, y en cierto sentido, lo justifica. En (11) y (12) el pretexto emerge con gran importancia y deja una huella clara dentro de la narración, aludiendo a elementos precisos de ambos personajes.

(13) <u>@microcuentos</u> Microcuentos Scherezada: No podemos seguir viéndonos así, Simbad, no a mitad de un cuento, no con el Sultán escuchando tan atento. José Luis Zárate

En (13) todo el texto refiere a *Las mil y una noches*, teniendo como voz principal a Scherezada y haciendo mención a Simbad y al Sultán. El referente funciona como contextualizador y explica la acción en curso.

Simbad aparece en el espacio de la historia, dando cuenta de un hecho problemático, como sería un encuentro entre ambos personajes, sabiendo los celos exacerbados del Sultán. Aunado a ello, entra el factor de que Scherezada narra historias para mantenerse con vida.

(14) <u>@ellibrodeldia</u> Libro del día <u>#LiteraturaEnUnTuit</u> RT "<u>@sinaralvarado</u>: — Nunca creí, Elvis, que soportarías tantos años oculto en este hotel."

En (14) se alude al gran mito de la cultura pop de Elvis, refiriendo una de las leyendas que más ha rodeado al cantante, es decir, el rumor de que su muerte nunca ocurrió y que se mantenía oculto. La alusión al hotel trae otro elemento capital del rey del *rock and roll*, como lo es su famosa canción *Heatbreak Hotel*, donde relata su enclaustramiento por una pérdida amorosa. En este texto, se

infieren y comprueban estos elementos mediante la afirmación del personaje que observa a Elvis. En (13) y (14), las narraciones se presentan como pequeños diálogos pertenecientes a una acción mayor, que por sí solos poseen un sentido completo.

Tal como se había afirmado con anterioridad, la intertextualidad cumple la función de enmarcar o referir al lector un contexto particular. En toda la tuiteratura anterior, el elemento intertextual destaca mediante la nominalización de un personaje conocido i.e. Ulises (11), Edgar Allan Poe (12), Scherezada, Simbad (13) y Elvis Presley (14). De ellos, los tres primeros están vinculados al ámbito literario y el último es un referente de la cultura popular. En dichos textos, los nombres funcionan como un marco referencial que da cuenta de la situación total narrada.

3.2.7 Parodia e ironía

En diversas ocasiones, la intertextualidad puede ser de corte paródico o irónico, destacando más aún la producción de un texto nuevo y dejando claro aquel aludido. Así, reafirmamos nuevamente que el sentido de la parodia es el de combinar ambos textos, dejar en claro su referente y producir una nueva lectura ante un evento conocido por el lector. Dentro de la tuiteratura, existen motivos recurrentes, que se utilizan en parte por ser los más accesibles a todos los lectores. Tómese por caso, las reinterpretaciones a los cuentos de hadas donde los contrastes son finamente delimitados. Esto no quiere decir que sea el único motivo literario frecuente en Twitter, pero sí uno de los más populares dentro de la red. En todo caso, nos enfocaremos en otros en la siguiente muestra:

(15) <u>@joseluiszarate</u> José Luis Zarate <u>#LiteraturaEnUnTuit</u> La primera discusión entre el Dr. Jekyll y el Sr. Hyde era quién se iba a encargar de Facebook y quién de Twitter.

Los elementos paródicos de (15) se vinculan hacia un posible conflicto mundano entre los personajes Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de la famosa novela de Robert

Louis Stevenson. Si recordamos el pre-texto, ambos personajes, antagónicos entre sí, son la misma persona, demostrando la dualidad del hombre. En ese caso, esta premisa es extrapolada al contexto de la era digital, específicamente, de las redes sociales y colocada como el conflicto del relato.

Existen otros elementos característicos de la tuiteratura dentro del relato. Además del intertexto con tintes paródicos, la narración se construye desde la raíz más profunda del conflicto. La omisión y la alusión son campos con una gran relevancia dentro del texto. Se ocultan motivos, como por ejemplo, qué ocasiona el problema, puesto que ello está vinculado con el pre-texto. En consecuencia, el lector debe activar su bagaje intelectual para que esta tuiteratura funcione. Se prescinde de una locación tanto espacial como temporal, debido a que tales elementos no poseen una importancia capital para la narración. El guiño que podría delimitar el contexto sería el uso de redes sociales actualmente en boga como Facebook y Twitter.

(16) <u>@Execrabilitos</u> Micros Execrables LAS PIERNAS DE SÉFORA. Moisés no sólo era capaz de abrir el mar con sus manos. Por las noches repetía el milagro.

En (16), se toma una característica puntual del héroe bíblico Moisés y se altera para generar nuevos sentidos en la historia. En este caso, el título marcado en mayúsculas evidencia sutilmente la línea semántica del texto. Recuérdese que según la Biblia, Séfora es hija de Jetró, quien la dio a Moisés como esposa en señal de agradecimiento.

El poder concedido a Moisés de abrir las aguas a la mitad es colocado ahora en un ámbito erótico, hecho afianzado por el sugerente título. En dicho modo, el referente bíblico o el pre-texto se encuentra de forma clara dentro de la narración, pero se utiliza para crear una red nueva de sentidos.

(17) <u>@eldesapercibido</u> Oscar Rodríguez Nieto Aquiles amó a Patroclo hasta cuando se puso su armadura y aún así, lo perdonó. Lo que no soportó fue que Héctor los confundiera.

En cuanto a (17), la narración tiene como pre-texto a *La Ilíada*, alude tanto a personajes como a una situación precisa de dicha obra. Se observa una alteración fundamental: grandes acciones son minimizadas y explicadas mediante emociones no tan heroicas. La figura enaltecida del héroe literario, Aquiles, es subvertida y puestas al nivel de las pasiones humanas.

El texto explica el retorno de Aquiles al campo de batalla y su enfrentamiento contra su enemigo troyano, Héctor, como un simple ataque de celos, que lo llevan a asesinarlo y ganar la batalla. Su acción no es hecha en beneficio del pueblo y los guerreros aqueos, sino una simple rabieta personal, producto de su vanidad.

En todos los ejemplos anteriores, se observa cómo el uso de la parodia demuestra el solapamiento de dos textos para generar una nueva visión, cuyo fin supone el trastoque del referente con lo nuevo. Este recurso es utilizado con frecuencia dentro de la tuiteratura porque permite la posibilidad de referir a eventos, circunstancias o personajes en pocas palabras. En la mayoría de ellos, los vínculos intertextuales aluden a obras bastante conocidas por el público lector.

3.2.8 Hashtags

En capítulos anteriores se estableció que los *hashtags* son frases o palabras precedidas por el símbolo numeral (#), funcionan como motores de búsqueda y clasificación dentro de la red. La importancia de ellos radica en que son capaces de ordenar *tweets*. Son etiquetas colocadas con el propósito de formar parte de un flujo temático en específico. En el caso de la tuiteratura, son utilizados con frecuencia y posee diversos propósitos. Existe un número de ellos que pretenden congregar tuiteratura bajo las siguientes consignas: #microcuento, #MiFiTi, #cuentuito, entre otros.

Su uso permite agrupar un sinfín de *tweets* de distintos usuarios que contengan dichos *hashtags*, permitiendo entonces un primer acercamiento a esta forma. Funcionan como una facilidad clasificatoria, organizan los *tweets* bajo una línea precisada por el *hashtag*. Si se observa, estas etiquetas responden a nociones bastante simples de recordar para que su acceso a la red sea más efectivo, y en algunas ocasiones, se utilizan abreviaciones como 'MiFiTi' –Micro Ficción en Twitter–.

Las etiquetas mencionadas funcionan para delimitar la forma dentro de la red, aparte de darle una primera clasificación que los distingue de un *tweet* común para presentarse como tuiteratura. Evidentemente, existe un gran número de actualizaciones que las utilizan de manera errónea, dado que no poseen ningún tipo de calidad estética, sino son burdos ejemplos de frases ingeniosas. No obstante, los *hashtags* permiten una clasificación genérica *a priori*, luego será tarea del lector, valorarlos para saber cuáles entran dentro de la forma y cuáles no. Algunas de estas etiquetas, se observan en los siguientes ejemplos:

(18) <u>@narratuit</u> Cuenta cuentos El dilema era simple: o jugaba a la ruleta rusa o le volaban la cabeza. Siempre odió la palabra "dilema". <u>#Microcuentos</u>

En (18) se narra una situación en su forma más pura, se juega con el bagaje intelectual del lector, quien posee carta blanca para situar dicha tuiteratura en el ambiente que desee, al igual que los motivos que llevan al personaje a dicho estado. La etiqueta, como se señalaba, delimita una forma de lectura puntual para el *tweet*. No es un recuento de un hecho mundano, sino la ficcionalización de un acontecimiento. En dicho modo, entra en juego el uso de la etiqueta al final del texto. La posición de ella es la que permite definir la clave semántica comentada, un lector ingenuo podría tomar el texto como un hecho real.

Así mismo, mecanismos como la elisión de elementos capitales del relato, como la total supresión de algún rasgo que permita definir al personaje principal remiten nuevamente a la noción de que las formas breves como la tuiteratura se manejan en el campo de lo no dicho.

(19) <u>@claudializmxl</u> C. Liz Flores
Con su dulce voz infantil contó los números del 10 al o...luego de la explosión sólo se escuchó su risa traviesa, alejándose. #MiFiTi #Mctos

Como se ha visto, una constante dentro de la tuiteratura es el uso de la elipsis, la ambigüedad y la intertextualidad para enriquecer las múltiples lecturas que pueda tener un texto. Si se observa en (19), la falta de contexto lleva al lector a suponer que se encuentra frente a una escena de un juego infantil, pero después se clarifica que la situación inicial inferida por el lector, es totalmente opuesta.

En los ejemplos citados, la etiqueta funciona como una carta de presentación. Tanto en (18) y (19), los autores la utilizan para delimitar, en primera instancia, el estatuto ficcional de los hechos narrados, como a modo de advertencia al lector: en estos textos existen mecanismos implícitos que debe atender. Por ejemplo, en la selección se observa que dos situaciones (18) y (19) poseen personajes y elementos cónsonos a un universo real. Los tuiteratos resaltan estos valores como situaciones creadas, representaciones de universos autónomos. Cada tuiteratura responde a una realidad contenida dentro del mismo texto, un campo de significaciones preciso que debe ser tomado en cuenta.

Los *hashtags* permiten que el lector sitúe su acercamiento al texto desde un punto de vista literario. No se está leyendo lo que le pasó a alguien, ni una noticia reciente, sino pequeñas cápsulas de sentidos que debe desmenuzar y analizar.

Existen *hashtags* que aparte de dar cuenta de la forma a la que pertenecen, aluden a un género en específico. Así, su uso propone una clasificación básica de la tuiteratura. En español, una de las más populares es <u>#microhorror</u>. De dicho modo, el autor propone una clave de lectura puntual, a la vez que se asume como parte del colectivo que utiliza dicha etiqueta. De tal modo, le da un guiño al lector. Para clarificar este tipo de etiquetas en Twitter, sirvan los siguientes ejemplos:

(20) <u>@arachnee</u> Alex
Y mientras me sacaba los ojos, yo sólo escuchaba "nunca más"
#Microhorror

En el caso de (20), el texto reafirma su esencia, valiéndose de una de las frases más conocidas del famoso poema de Edgar Allan Poe, 'El Cuervo'. El reiterado 'nunca más' dicho por el ave nefasta, es sacado de contexto y utilizado como una clave intertextual que se conecta con el dicho popular "Cría cuervos y te sacarán los ojos". De esta manera, se infiere que quien deja ciego al otro personaje es esta ave vinculada con situaciones de desdicha. Además de ello, resulta evidente que cualquier tipo de mutilación narrada busca exaltar temor y apelar directamente a la emoción del lector, quien probablemente, se sienta identificado.

(21) <u>@Elizeus58</u> Eliseo Carranza G. #Microhorror Cerró las puertas de la escuela. Llegó al gimnasio donde celebraban su graduación y disparó al azar. Cada grito era un premio.

El mismo mecanismo es utilizado en (21). El tuiterato ha colocado la etiqueta antes de iniciar el texto. De este modo, el lector reconoce antes de enfrentarse a la narración el marco situacional en el que estará el eje accional. El filtro prepara al lector para el horror del texto. En este caso, los vínculos intertextuales podrían llevar a las distintas masacres en serie que se dan alrededor del mundo, y hoy por hoy, producen la curiosidad de los escritores o cineastas, como se observa en películas como *Elephant* o *We need to talk about Kevin*.

La línea temática de (20) y (21) es clara y afianzada por la etiqueta. De dicha manera, como ya se había señalado, el lector posee una línea de lectura específica. Existen otras dos variantes importantes de los *hashtags*. La primera, son aquellas etiquetas utilizadas para crear una serie temática en Twitter. Este tipo será retomado y profundizado en apartados posteriores. En otro aspecto, se encuentran los *hashtags* que aluden a una institución en específico, se usan ante algún evento o concurso de tuiteratura. La naturaleza de este tipo de *hashtag* es sumamente efímera y no puede ser categorizada.

3.3 Otras formas de tuiteratura

Existen otro tipo de expresiones aunadas a la tuiteratura de naturaleza diversa. Estas deben ser consideradas de manera individual. Se destacarán los elementos que las distancian de la tuiteratura narrativa de autor que se ha venido trabajando, sin que ello suponga que no posean elementos vinculantes con tal forma.

A partir de la observación, seguimiento y análisis, se ha determinado que estas formas paralelas, también poseen un lugar relevante dentro de la red. De ellas, se tomarán en consideración tres. Aquellas cuentas que son una suerte de biblioteca digital de tuiteratura. Proponen un canal para fomentarla, valiéndose de un número extenso de autores en su haber.

Por otro lado, una variación común dentro de la red es las series. Ellas se construyen a partir de uno o varios autores, siguen una dinámica precisa marcada por el uso de un *hashtag* particular. Por último, las cuentas de parodias de personajes. Dentro de esta forma, existen dos variedades: usuarios que asumen el papel de personajes de la literatura clásica i.e. Oscar Wilde, William Shakespeare, etc., o aquellos que entran en dinámica con otros usuarios-personajes ficcionales dentro de la red con un fin estético claro. Todos estos cambios serán contemplados a continuación.

3.3.1 Escritura colaborativa: los canales de tuiteratura

En Twitter, hay un número de cuentas cuya propuesta radica en fomentar la tuiteratura. Como se planteaba, son bibliotecas digitales, que pasan por un proceso de curaduría hecha por el usuario que lleva la cuenta. De este tipo, existen numerosos ejemplos. Se tomarán en consideración tres por presentar diversos modelos de configurar los canales de difusión.

En principio, es indispensable considerar que aunque la manera de presentar los *tweets* dependa de la forma establecida por el antólogo digital. Todos buscan un mismo fin, establecerse como modelos de los mejores exponentes de la tuiteratura, basado en un criterio personal. En algunos casos, se mezclan neo-

aforismos con tuiteratura narrativa. En líneas generales, en estas cuentas se halla un perfil de los diversos tipos de minificción en Twitter. De ahí, deviene su importancia, más allá de consolidarse como promotores, buscan legitimar estas narraciones breves mediante un criterio puntual.

Canales como <u>@microcuentos</u> definen el objeto planteado anteriormente. La estructura de la cuenta se basa en publicar diariamente una muestra de la forma, incluye la tuiteratura y el nombre de su autor. Por lo tanto, se observa una cantidad de textos precisa, de un número bastante grande de autores. Su publicación está supeditada a una suerte de editor. El carácter plural de las muestras observadas en dicha cuenta demuestra la profusión de la forma y la polifonía de voces autoriales.

En líneas generales, todos los textos de esta cuenta poseen una alta calidad estética, y siguen los mecanismos propios de la tuiteratura. De igual manera, la diversidad en la forma de contar, los temas y los autores dan cuenta de un conjunto representativo.

Un punto en contra de la estructura formal de cuentas de esta índole es que los lectores no tienen la posibilidad de acceder directamente a otros textos de algún tuiterato en particular, porque no se incluyen sus nombres de usuario, sólo sus nombres reales. Por tanto, resulta una tarea titánica para el interesado, encontrar a la mayoría de los tuiteratos, dado que pocos de ellos utilizan sus nombres de pila en sus respectivas cuentas.

En otro aspecto, <u>@MicroSeries</u> se establece como un canal dedicado a la tuiteratura, a partir de una temática específica. Una vez por semana, dicha cuenta propone un marco particular donde cada *tweet* gire en torno a él. Esta cuenta posee un número de tuiteratos fijos que cada semana publican nuevas actualizaciones siguiendo los parámetros previamente establecidos, como un número de invitados rotativos. Así, la cuenta deja entrever los diversos modos de plantear una tuiteratura mediante un tema preciso, por ejemplo, entre las series más notables se encuentran las que versan sobre el naufragio, las revoluciones, los amores desdichados, entre otros.

Un punto a favor que tiene esta cuenta radica en la forma de presentar los textos, hace un RT de las publicaciones de sus participantes y el lector curioso tiene la posibilidad de seguir a estos tuiteratos. Más que un proceso de almacenamiento,

este tipo de cuentas se vincula de manera sistematizada con la función de los hashtags, es decir, establecen un tema, los tuiteratos escriben alrededor del mismo y sus lectores acceden a ellos con tan solo seguir el enlace de la serie.

Entre estos, el más democrático es <u>@THistorias</u>. Esta cuenta propone un proceso de selección de texto y un formato preciso de publicación. Cada persona que desee publicar en la cuenta crea un seudónimo de dos letras que lo caracterizaran dentro el canal, seguido del relato. Nuevamente, el lector se topa con el problema de no tener acceso al tuiterato de primera mano.

Posiblemente, la popularidad de esta cuenta se deba a la posibilidad del anonimato que tienen los usuarios. Con tan sólo seguir los parámetros establecidos y proponer una tuiteratura que siga las normas fijadas por la cuenta, la publicación es factible. La cuenta se establece con el fin de proponer diversas maneras de enfrentarse a la literatura en el espacio 2.0 de Twitter.

3.3.2 Tuiteratura seriada

Otra forma de tuiteratura común en la red es la seriada. Responde en cierto sentido a la que se observaba en el canal <u>@MicroSeries</u>, mas estas se caracterizan por marcarse a través de *hashtags*. Este tipo de tuiteratura, se vincula con el *keitai shosetsu*⁴² en el sentido de que son publicaciones periódicas vinculadas con un núcleo temático consistente. Entre estas, se observan dos tipos: uno que sigue los parámetros del modelo japonés, que en vez de utilizar un teléfono móvil, las actualizaciones son publicadas en Twitter y otro de carácter fragmentario.

Dentro del primer tipo, destaca la novela *Los mil trinos y un trino* de Héctor Abad Faciolince, <u>@AbadFaciolince</u>. Los *keitai shosetsu* siguen la estructura de la novela, sólo que esta es publicada y recibida por el lector a modo de retazos mediante un mensaje de texto. En el caso del proyecto de Abad Faciolince, éste va siendo publicado a razón de un *tweet* diario. Dicho relato comenzó en julio de 2012 y aún el texto no ha concluido. Un elemento interesante de la novela fragmentaria

⁴² **Keitai shosetsu:** o la llamada novela celular. Fue popular en Japón durante el año 2007. Siguiendo la línea de la novela de folletín, se enviaban mensajes de texto a las personas suscritas a la novela y cada día recibían una actualización de ella.

es que además de contener texto, el autor añade fotografías o videos vinculados con algún elemento de la narración.

Dentro del otro tipo de tuiteratura seriada, cada publicación es tanto fragmentaria como única. Los vínculos entre cada uno de ellos son la etiqueta que los contiene en un marco temático preciso. Una diferencia con la forma japonesa radica en cuanto a la autoría del texto. En el caso de ella, es un autor único y reconocido como tal quien produce los trazos de la historia. En cambio, en la tuiteratura seriada, existen algunas que son de un solo autor, pero por lo general, ellos son tantos como quienes utilicen el *hashtag* diferenciador. En ese sentido, se reitera la pluralidad de autores en el ámbito de Twitter, sin dejar de lado la otra forma.

Así pues, una tuiteratura seriada se transforma en tal cuando un *hashtag* preciso es utilizado de manera continuada por uno o más tuiteratos. Existen series de un solo autor como las del #findelmundo de @joseluiszarate:

(22)@joseluiszarate José Luis Zarate
Dios despertó de golpe, si el mundo que soñaba no se terminó es
porque nosotros continuamos soñando. #findelmundo

(23)@joseluiszarate José Luis Zarate El único superhéroe relajado durante el Apocalipsis fue Batman. Al fin, una solución permanente al crimen en Ciudad Gótica.#findelmundo

(24)@joseluiszarate José Luis Zarate El astronauta no se explicaba porqué el mundo no estaba donde lo dejó.#findelmundo

En estas, se reitera y observa lo explicado anteriormente. La etiqueta sirve como un elemento cohesionador. Los textos entre sí no poseen vínculos palpables, pero todos aluden a un marco global en específico. Como se observa, claramente tanto los personajes como la situación narrada en particular son disímiles.

Dicha serie pretende conceptualizar desde diversos puntos de vista casi arquetípicos, la destrucción del mundo como se conoce hasta ahora. En el caso de (22), se alude a una figura con intenso valor para sus creyentes: Dios. Así, parodiando el hecho de la creación del mundo por un Dios omnipotente en la

religión cristiana, se contextualiza a dicho ente en el proceso antagónico, de destrucción.

Zarate juega con la paradoja de Dios como creador contra Dios como ente creado por el hombre. Punto que genera la creencia de muchos y el escepticismo de otros. Sin embargo, el tuiterato no la resuelve, sino que establece un juego de fractales aludiendo al campo de los sueños.

Por otra parte, en (23) personajes de ciencia ficción como Batman son extrapolados al contexto del Apocalipsis. El héroe de historietas se plantea una dicotomía inacabable mientras el hombre exista: la lucha entre el bien y el mal, reconociendo esta dualidad inherente a la humanidad. El personaje agradece el fin de la era, puesto que ello implica el fin de la maldad. Por tanto, siendo congruente con el personaje, Batman agradece y comprende que la destrucción del universo que conoce, conlleva a un beneficio mayor.

Por último en esta serie, en (24) se presenta a un astronauta. Un humano que tuvo la posibilidad de dejar el planeta tierra e ir al espacio. Su visión metaforiza una mirada desde afuera, por encima de lo que el común es capaz de ver.

A diferencia de (22) y (23), en (24) el conflicto no es tan de corte filosófico como en los otros, más bien, se utilizan las características vinculadas con el personaje para relatar desde lo externo la desaparición del planeta Tierra. Él no contempla conscientemente lo que ve, sino que lo observa como un objeto ahora perdido, puesto en un lugar desconocido para sí. De esta forma, esta tuiteratura seriada responde a una búsqueda de una visión totalizadora sobre un hecho concreto.

Otra serie interesante es <u>#JuegosOlímpicosdeMacondo</u>. En primer lugar, su principal diferencia con la serie de Zarate es que ella fue hecha por una multiplicidad de autores. Algunos tuiteratos participaron en mayor o menor medida en este *hashtag*, que fue popular durante los Juegos Olímpicos de Londres en 2012, como una especie de parodia a esta celebración. Dentro de la etiqueta son frecuentes los personajes bíblicos o de la literatura clásica. Aunado a ello, la locación pasa a ser el pueblo mítico de García Márquez, Macondo, para resaltar el carácter fantástico de dicha tuiteratura seriada:

- (25) <u>@microversos</u> Zilniya Atletismo: El juez de salida les ha rogado a Hansel y Gretel que no tiren migas de pan a lo largo de la pista. <u>#JuegosOlímpicosdeMacondo</u>
- (26)<u>@TdeEscritores</u> Taller de Escritores Salto con pértiga: mucho tendrá que mentir Pinocho para tener opciones en esta prueba. <u>#JuegosOlímpicosdeMacondo</u>
- (27) <u>@Dixonmedellin</u> Dixon Medellín <u>#JuegosOlímpicosdeMacondo</u> Clausura: Los mayas declaran oficialmente finalizados los juegos de Londres y advierten que serán los últimos.

En los ejemplos anteriores, se observan dos planos entrelazados claros. En primera instancia, el hecho de parodiar los Juegos Olímpicos marca un referente contextual particular. Se nombran diversos juegos o eventos relacionados estrechamente con la forma original, en este caso resemantizados. Por otro, se vale de personajes conocidos como en (25), Hansel y Gretel, Pinocho en (26), y por último, los mayas en (27).

De tal manera, se observa que existe un contexto temático globalizador. La etiqueta se utiliza como el título de una premisa que los autores deben buscar desarrollar, dándole tantas salidas como deseen. No obstante, los parámetros son claros, debe ser una parodia que combine tanto el marco de los Juegos Olímpicos como a un personaje reconocido participando en ellos.

En (25) se descontextualizan a los personajes de Hansel y Gretel, con todas sus características y elementos diferenciadores en un nuevo espacio donde no es incongruente su participación. Lo mismo ocurre en (26), al generarse un vínculo entre un rasgo de Pinocho como lo es el aumento desmedido de su nariz si miente y el juego de salto con pértiga. Se invierten las nociones establecidas en el cuento. Se sabe que si Pinocho miente, su nariz lo pondrá en evidencia. En esta tuiteratura, ello es necesario para poder cumplir sus objetivos. De igual forma, en (27) se pone de relieve un hecho tan sonado como es el año 2012 con las profecías mayas. Así, el autor genera un pequeño espacio lúdico que correlaciona ambos aspectos.

La serialidad de la tuiteratura muestra un patrón temático preciso, definido de diversas maneras. Bien sea mediante la fragmentación de un texto mayor o el uso de etiquetas que aluden a un campo referencial particular. Este tipo de tuiteratura busca extrapolar a la red elementos del espacio de papel, con el propósito de minimizar la fragmentariedad de Twitter, a la vez de desarrollar de manera más amplia y continuada un motivo preciso.

3.3.3 Representaciones virtuales

Otra forma popular de tuiteratura es la que propone una suerte de representación teatral virtual. Un autor plantea un escenario definido a través de una cuenta cuyo fin será el de narrar *grosso modo* una trama y contexto preciso.

El mismo autor crea cuentas de usuarios para sus personajes y ellos interactúan mediante menciones o apelaciones directas. De esta manera, el conflicto se desarrolla de manera simultánea. Cada personaje tiene una voz, un perfil y características psicológicas puntuales que se podrán discernir a través de cada *tweet*. Se establece un *performance* ficcional que emula los modelos de comunicación propiciados por la red.

Siguiendo dicha línea, cabe destacar el proyecto de <u>@elliottholt</u> para el primer *Twitter Fiction Festival*, 'Festival de Ficción en Twitter'⁴³. Antes de ahondar en el trabajo de Holt, resulta capital explicar las nociones de este festival de tuiteratura.

El *Twitter Fiction Festival* se celebró desde el 28 de noviembre de 2012 hasta el 2 de diciembre del mismo año. Es el primer evento que realiza la red para estimular la creación ficcional dentro de la red social. El incentivo inicial para el evento virtual surge de la siguiente forma: "Tweeting can be thought of as a new literary practice. We want to celebrate that."(Twitter, 2012)⁴⁴

Andrew Fitzgerald, uno de sus organizadores, escogió junto a un jurado seleccionado, un número de más de 25 propuestas. Cada una de ellas destaca por su naturaleza experimental y uso de la red. Durante el festival virtual, la página de Twitter creó un apartado especial donde se iban mostrando cada propuesta. Los

⁴³ Twitter Fiction Festival: Para mayor información:

http://blog.twitter.com/2012/10/announcing-twitter-fiction-festival.html

⁴⁴ **Traducción al español:** "Tuitear puede ser visto como una nueva práctica literaria. Queremos celebrar eso." (Traducido por F. Zambrano)

horarios y participantes fueron especificados en el *blog* de Twitter y cada proyecto era anunciado por su autor, propuesta y país de procedencia.

En el Festival se observaron experimentos sumamente diversos de más de 10 países diferentes. En el espacio latinoamericano, destacó Alberto Chimal con su juego literario llamado *Muchos pasados/ Many pasts*. Una especie de serie fractal. Cada *tweet* venía acompañado de un hipervínculo que llevaba al lector hacia otro fragmento de la historia, así sucesivamente hasta finalizar el relato.

Volviendo a la propuesta de Holt, la autora desarrolló la historia de un crimen a partir de *tweets*. En su proyecto, estableció que las cuentas de Twitter podrían servir de evidencia para resolver un misterio.

La narración se localiza en una fiesta donde ocurre el incidente y Holt propone tres cuentas de posibles sospechosos: <u>@MargotBurnham</u>, <u>@SimonSmithMilla</u> y <u>@ElsaJohanssen</u>, quienes dan su punto de vista al respecto, a la vez que narran acontecimientos y pensamientos ligados a la fiesta.

Este proyecto tiene como correlato directo la novela policiaca. Tanto el lector como quien tiene el encargo de resolver el crimen van descubriendo poco a poco pistas que los conducen a una conclusión. Holt expone tres posibilidades para resolver el enigma: fue un suicidio, un accidente o un homicidio.

Los lectores siguiendo las pistas propuestas en las cuentas de usuarios formaban un juicio de valor y una resolución al conflicto mediante el uso de *hashtags*. De dicha manera, Holt dejó abierta la posibilidad de que el lector lo resolviera, como si fuese una especie de jurado en un juicio.

Si bien la propuesta ha sido compilada⁴⁵ para su revisión, el sentido del proyecto se desvirtúa al ser descontextualizado de la red. Fue ejecutado en tiempo real, y al momento de su publicación quienes entraran a la sección de Twitter dedicada al *Twitter Fiction Festival* podían seguirlo inmediatamente. Al leerlo de modo lineal se pierde el carácter simultáneo propuesto por la autora. Además, es imposible seguir la línea de los *hashtags* con las conclusiones de los lectores.

El proyecto proponía una línea de interacción momentánea entre lectores, personajes y narradores, que es ulteriormente imposible de reproducir. Era un

⁴⁵ Para ver todos los *tweets* del proyecto, valga el siguiente enlace: https://dev.twitter.com/media/twitter-moments/authors/tff-elliott-holt

performance, parecido a una pieza de teatro, estableciendo diálogos entre los actores y el público de un modo digital. Por tal se destaca nuevamente el carácter efimero de los proyectos virtuales de la red. Son productos ciberliterarios intrínsecamente unidos a su plataforma de difusión.

3.4 La tuiteratura como fenómeno

A lo largo de este capítulo, se han observado elementos tanto diferenciadores como configuradores de la tuiteratura. Al ser una forma bastante reciente, su análisis conlleva un vínculo con géneros ya legitimados, como es la minificción literaria, pero a su vez con el medio en que se desenvuelve, el universo 2.0 de Twitter.

Un debate en boga hoy en día gira en torno al espacio del libro de papel frente a los productos literarios virtuales. Al nivel de esta investigación, no creemos que uno vaya a suplantar otro, siendo este uno de los miedos u opiniones más comunes, sino que ahora existen otros espacios propicios para la creación literaria con sus características particulares.

De tal modo, tanto el papel como lo virtual seguirán desarrollándose de manera paralela. Su uso o preferencia dependen exclusivamente de cada escritor y también de cada lector. Al nivel de los escritores, las plataformas virtuales les permiten una libertad en cuanto a los medios utilizados. No obstante, esto recae en los campos de significación que el escritor desee promover, dado que no todas las obras funcionan en el espacio virtual, y viceversa, no todos los productos digitales tienen los mismos efectos al ser extrapolados al papel.

Habiendo clarificado que ambas plataformas promueven sentidos y mecanismos particulares, se podrá contemplar a la tuiteratura como una nueva derivación de un género consolidado. Como se había expuesto en capítulos anteriores, la constitución de las formas breves, en especial, la minificción ha seguido un largo camino.

Con la llegada de Twitter, ella presenta cambios considerables en cuanto a constitución, temas y recursos. Sobre la base de los elementos analizados en el transcurso de esta investigación, el primer elemento resaltante de las nuevas bases propuestas en la tuiteratura a destacar es su medio de difusión.

Twitter presenta una página principal delimitada por la cantidad de followings de cada usuario. Sin importar el número de cuentas que se sigan o no, la mecánica de la red se presenta claramente: la página principal está en incesante mutación y flujo. Cada tweet está en constante movimiento dentro del timeline. A medida de que se reciben más actualizaciones, ellas se van desplazando continuamente.

De dicho modo, la tuiteratura forma parte de la masa anfibia de Twitter. Al momento de su publicación, se suma al flujo de la red, desprendiendo así su carácter dinámico. En contraposición, como se había expuesto al contrastar la literatura con la ciberliteratura, los modos de difusión del papel son fijos.

La tuiteratura se mueve en la red a la par de noticias, recuentos mundanos sobre la vida diaria y conversaciones. En cambio, el libro de papel se presenta como una estructura compacta, asible y estable. Él es un constructo depurado por los editores y su manipulación, a nivel estructural, es imposible. El libro es una entidad formal legitimada.

Imaginemos la diferencia entre el formato de papel y Twitter de la siguiente manera: un libro es una suerte de edificio, dentro de él existen caminos, apartamentos, relaciones y habitantes muy diversos. En todo caso, nadie es capaz de modificar la construcción en esencia. Ella es una estructura sólida. Sus habitantes pueden alterar los elementos de su interior, las miniestructuras contenidas en él, pero jamás podrán cambiar lo macro.

En cambio, el espacio virtual y sus productos ciberliterarios son construcciones similares a un Lego. Existe una estructura primigenia, mas cada quien es capaz de mover, alterar y fijar cada pieza de ella donde le plazca. De dicho modo, este Lego virtual es construido y reconstruido a un número infinito de manos. Pese a que existen unas piezas fijas, su orden y posición cambian dependiendo de quienes participan en ella.

Tal distinción produce un manera distinta de difundir y leer el hecho literario. De una totalidad —la del papel— se pasa al enaltecimiento de lo fragmentario —en lo virtual—. Incluso, dentro del espectro de las estructuras

digitales, Twitter marca un camino particular. Si se le compara, por ejemplo, con los *blogs*, se observa que la manera de acceder a la información apunta hacia lo fraccionado.

Dentro de los *blogs*, la restricción de caracteres no es tan limitante como en Twitter. Su estructura establece ámbitos precisos. El texto se encuentra en una sección aislada a la de los comentarios, existe una línea cronológica que nos lleva a diferentes publicaciones. Por su parte, Twitter presenta todos estos elementos sin ninguna jerarquía. Todo se desenvuelve en el mismo espacio: el del *timeline*. Así, la creación, los procesos de lectura, recepción e interacción se hallan en un único nivel discursivo, el del *tweet*.

Ello supone que la relación entre autor, lector y texto se modifica. Como ya se había establecido, los vínculos monológicos y unilaterales vistos en el ámbito del papel son transformados en Twitter por una relación dinámica, plural y multidireccional. Cada entidad adquiere nuevos valores no contemplados en otros ámbitos.

En el caso del autor su figura se socializa. Gracias al funcionamiento de la red, el escritor responde a una comunidad, a su *timeline*. Bien sea por el *feedback* con sus lectores, a los eventos actuales, entre otros. El tuiterato no se halla en la posición solitaria del escritor de papel.

Debido a la cercanía entre las figuras de autor y lector, el texto mismo se vuelve más dinámico. La interacción propone nuevas formas y acercamientos a la tuiteratura, siempre mutable. Tal como lo han apuntado críticos como Luis Carlos Díaz (2013), Cristina Rivera Garza (2012), Alexandre Gefen (2009) y Jean-Yves Fréchette (2012), Twitter es una suerte de laboratorio creativo, un medio para la experimentación constante.

Para los escritores, la imposición de caracteres supone una restricción que promueve el ingenio, donde la red es un terreno fértil para el ejercicio literario. Se permite la publicación, edición y valorización de un texto de manera inmediata. Cada *tweet* es una inmensa hoja en blanco donde los escritores se enfrentan a los parámetros de la red en busca de vencerlos. Siguiendo la metáfora utilizada por Sinar Alvarado (2012), Twitter funciona como un lugar para sembrar semillas de sentido que luego el lector regará y hará crecer.

De dicha manera, la tuiteratura pretende sugerir en vez de describir. Como se había visto anteriormente, el espacio de desenvolvimiento de ella es infinitamente pequeño. Los textos deben proponer una situación de manera generalizada, sugerirle una historia al lector, y este en consecuencia, la completará. De ello deviene la gran relevancia que tienen los lectores dentro de esta forma. Su lugar es capital y siempre activo, puesto que deben recrear un hecho dado en su más mínima expresión.

Así, la tuiteratura debe generar una red de sentidos cónsonos a la narración que se le propone, activar todo su bagaje cultural y aportar su propia visión de mundo para de dicha forma construir un texto nuevo sobre la base de la narración dada por el autor.

Además de su rol en el nivel semántico de los textos, el lector de tuiteratura fija sus modalidades de lectura dependiendo de lo que les ofrezca la red, es decir, a quién siga, sus intereses particulares, etc. Los vínculos dentro de la red se asemejan a los reales, dependen del contexto, situación y gustos del lector, quien preferirá ciertos textos por encima de otros y tendrá acceso a un número preciso de obras.

En el caso de la tuiteratura, esta noción existe en un nivel más profundo. El lector diseña sus modelos de lectura en función de la corriente del *timeline*. Su acercamiento a los textos está en constante transformación. Así mismo, él tiene la posibilidad de asumir un grado preciso con respecto a su participación el texto.

En primer lugar, el lector digital asume el rol de editor, como ya se había señalado antes, en la red no existen filtros de publicación. Cada lector asume un proceso de curaduría que puede fijarse mediante la selección de canales de tuiteratura o escritores que decida seguir en la red. Este proceso se afianza en la posibilidad de valorar los textos apenas son publicados con marcas de favorito o retweets. Este lector también es capaz de asumirse como coautor de un texto. Una de las formas más frecuentes de interacción entre tuiteratos y lectores, es que los últimos propongan nuevas versiones a una tuiteratura específica.

Con respecto al texto, la restricción de caracteres en Twitter promueve la puesta en escena de los elementos nucleares de un hecho. Por ejemplo, al nivel de las noticias, el lector accede a una especie de titular. A partir de él infiere el contexto, los actantes, entre otros elementos, o por el contrario seguir el enlace donde podrá acceder a la información completa.

En cuanto a la tuiteratura, al igual que en la minificción, el escritor propone el bosquejo de una situación. El lector a través de guiños intertextuales y su bagaje intelectual tiene el rol de reconstruir la historia en su sentido total. De dicho modo, la tuiteratura se vale con mayor fuerza de la polisemia del texto literario. El autor propone un texto, pero es el lector quien tiene la potestad de darle sentido mediante sus conocimientos o vivencias. Cada tuiteratura puede accionar en los lectores interpretaciones y puntos diversos.

Aunado a la restricción de caracteres, en Twitter se propicia el juego lingüístico. Los usuarios toman conciencia de cada palabra que publican a cusa del contador de la red que no permite *tweets* de más de 140 caracteres. En dicho modo, los usuarios le dan mayor relevancia a la manera en que comunican un mensaje; la red acentúa la concisión y la eficacia de lo dicho, bien sea de corte ficcional o no.

Poco a poco, Twitter se está consolidando como una nueva plataforma para la creación literaria. Ello se vio reafirmado en el *Twitter Fiction Festival*. Además de permitir el bosquejo de una narración, como es la tuiteratura vinculada con la minificción, existe un gran número de propuestas nacidas y producidas en el espacio del *tweet*, tal como se observó con la tuiteratura seriada y las representaciones virtuales, aunque ellas no son las únicas. En dicho aspecto, la valoración de los productos ciberliterarios en Twitter está en sintonía con la forma misma de la red. La dinámica observada dentro de ella ofrece un amplio espectro de posibilidades que deberán ser evaluadas en relación con su contexto.

Conclusiones

La llegada de la ciberliteratura planteó un nuevo lugar para el desarrollo del hecho literario. Por ser un fenómeno reciente, su estudio se encuentra en constante debate. Internet contempla un universo de posibilidades casi infinitas por descubrir. El estudio de las formas en red es profuso en la actualidad, mas no posee elementos canónicos como sí existen en casi todas las formas literarias en papel. En dicho modo, el estudio de fenómenos ciberliterarios sigue el modelo de estas formas: es una conversación constante y mutable.

Bajo ese espectro, se suscribe también la tuiteratura, como un producto de una plataforma 2.0, Twitter. En ella confluyen diversos componentes sopesados durante esta investigación. La tuiteratura responde a dos elementos capitales, el espacio virtual donde se desarrolla y su antecedente literario, la minificción. En esta ciberforma confluyen elementos puntuales de ambos espectros, como se buscó demostrar a lo largo de este trabajo de grado.

De tal manera, la tuiteratura es una forma con muchas variantes aún sin analizar. En la presente investigación, se tomó la de tendencias narrativas con el fin de sentar sus bases y tratar de entender esta modalidad. Como un producto ciberliterario rompe con las fronteras demográficas, siendo su única limitante el idioma. Ello amplia con creces su campo de recepción.

Esto, aunado al hecho de que Twitter es un lugar sin restricción de publicación, produce la posibilidad de encontrar un sinfín de textos con tendencias a la tuiteratura. No obstante, se reitera que tal libertad de producción y participación produce que la forma no esté controlada, generando dos consecuencias fundamentales. En primer lugar, la creencia a pensar que cualquier frase escueta puede ser considerada tuiteratura, ergo malos ejemplos que desvirtúan e impiden una clasificación coherente del fenómeno y en segundo, la sobresaturación de muestras que dificultan su análisis. La no-linealidad y el caos de la red conllevan a la creación de limitantes para esta forma.

En otro aspecto, vinculado con su plataforma de difusión, se pudo observar que la tuiteratura posee una serie de particularidades vinculadas con su antecedente literario. En tal sentido, la posible legitimación de la tuiteratura como forma puede darse al devenir de un producto literario consolidado como lo es la minificción. Ambas poseen elementos comunes ligadas a su brevedad. En tal modo, la tuiteratura narra desde lo más preciso y se mueve en el campo de lo no dicho. La sugerencia es un elemento primordial dentro de la extrema brevedad de esta forma. El autor coloca los puntos esenciales y el lector los completa, o bien, es él quien hace el relato. Su papel se potencia en la busca de darle significado a esas pequeñas cápsulas de sentido en 140 caracteres.

En tanto, el uso de recursos compartidos con la minificción literaria, como la elipsis, la intertextualidad y la parodia, se vuelve capital. El tuiterato pone en funcionamiento una red de sentidos que serán activados por el bagaje intelectual del lector. De hecho, las mejores tuiteraturas son las que dan más espacio a la inferencia, pese a tener tendencia a la fugacidad, dado que la plataforma está en constante mutación y movimiento. La buena tuiteratura detiene al lector y le hace pensar en todo un espectro de posibilidades, referencias, personajes, entre otros.

En otro orden de ideas, el medio condiciona otro número de variables, ya se nombraron los modelos de lectura, empero es necesario tomar en cuenta como todos los niveles discursivos e instancias literarias convergen en un solo nivel, como lo es el *tweet*. A diferencia de los productos de papel o incluso, ciertos productos en línea, dentro de la tuiteratura todo se encuentra en un mismo ámbito: el texto, el tuiterato, el lector y su valoración son parte del mismo espacio donde se establece el diálogo entre ellos. En tanto, el tuiterato se socializa, recibe *feedback* y valora sus propias creaciones. El lector, se transforma en editor porque debe existir un proceso de selección y valoración de su parte. En ciertas ocasiones, se transforma en co-autor del texto. Tales elementos se suceden en el espacio de concisión dado por el *timeline* y el *tweet*.

Twitter se establece como un terreno fértil para las formas breves. La red es un laboratorio creativo, donde converge una multiplicidad de formas de narrar, mixturas entre géneros, experimentos verbales, siendo uno de los pocos elementos comunes entre estos productos ciberliterarios, la concisión impuesta por la red. Esto le da un carácter especial a Twitter, transformándose en un anfibio de difícil clasificación, en una zona donde convergen un número infinito de expresiones verbales.

Hablando específicamente de los tuiteratos narrativos, la red se establece como una suerte de ejercicio literario. Así, se observa el uso de tipos o motivos constantes, variaciones sobre un mismo tema o la puesta en escena de diversos modos de narrar.

A pesar de que la tuiteratura no ha sido todavía legitimada por las grandes instituciones, ha logrado establecerse firmemente dentro de la red. En tal sentido, la proliferación de concursos y festivales de la forma dan cuenta de que la tuiteratura es un fenómeno en boga hoy día, que va más allá de escribir frases ingeniosas.

De tal manera, lo que buscó demostrarse en el transcurso de esta investigación es cómo estas pequeñas historias se valen de mecanismos y recursos que denotan su verdadera complejidad. La tuiteratura narrativa coloca en el pequeño espacio del *tweet*, un amplio espectro de posibilidades que el lector debe resolver. Los tuiteratos se valen de la limitación de caracteres para poner en acción ciertos recursos i.e. la elipsis, intertextualidad, ambigüedad, entre otros, con el fin de que los elementos vedados salgan a flote a través de pequeños guiños. Como ya se ha afirmado, siendo la tuiteratura un producto literario necesita de un lector activo capaz de rellenar aquellos espacios en blanco dejados dentro de la narración. El tuiterato propone, pero es el lector quien forma la historia.

Referencias

- **Álamo. F.** (2009) 'Lectura y escritura en el hipertexto', *Espéculo*, no. 42. En: http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html
- Andrés-Suárez, I. (2004) Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa). En:

 https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fwww.cuentosymas.com.ar%2Fblog%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2Fo1%2Fireneandres.pdf
- Barrera Linares, L. (2009) Habla pública, Internet y otros enredos literarios. Caracas: Equinoccio.
- Bastin, V. (s.f) Pour un définition et un première défense de la micronouvelle française. En: http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F
- Beas, D. (2010) La reinvención de la política. Caracas: Ediciones Puntocero.
- Bell, A. (1996) 'El cuento breve venezolano contemporáneo', Revista
 Interamericana de Bibliografía, no. 1-4. En:
 http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYS
 tpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE=
- **Borges**, J. y A. Bioy Casares (1993) (eds.) *Cuentos breves y extrarordinarios*. Buenos Aires: Losada
- Brasca, R. (2000) 'Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el Microcuento', *El cuento en red* 1: 3-10. En:

 http://148.206.107.15/biblioteca digital/estadistica.php?id host=10&tipo=

 ARTICULO&id=3680&archivo=10-251-3680jef.pdf&titulo=Los%20mecanismos%20de%20la%20brevedad:%20constantes%20y%20tendencias%20en%20el%20microcuento.
- (2001) (ed.) Antología del cuento breve y oculto. En: http://es.scribd.com/doc/107113793/Raul-Brasca-L-Chitarroni-eds-Antologia-del-cuento-breve-y-oculto
- _____ (2004) 'Microficción y pacto de lectura' [Versión electrónica], Revista Brújula, no. 1. En: http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/brujula1.html

- (2009) 'Reescribir, parafrasear, recrear microficciones apócrifas en libros individuales, universales, revistas literarias y antologías de Hispanoamérica', Revista Hostosiana: Antes y después del dinosaurio: El microrrelato en América Latina, no. 6, pp. 13-30.
- _____ (2012) ¿Es la microficción una modalidad narrativa? En: http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=9327
- Britto García, L. (2005) 'Maximanual del minicuento', El cuento en red 11: 25-28. En:

 http://148.206.107.15/biblioteca digital/estadistica.php?id host=10&tipo=

 ARTICULO&id=3268&archivo=10-2413268wax.pdf&titulo=Maximanual%20del%20minicuento
- Burns, C. (2010) *Twitter Fiction*. En: http://thesocialrobot.com/2010/05/twitter-fiction/
- Bustamante, L. (2012) Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011). Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, España.
- Calvo, A. (2003) 'Lectura y escritura en el hipertexto', *Espéculo*, no. 22. En: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/hipertex.html
- Castells, M. (2001) La galaxia Internet. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Chimal, A. (2012) [Video] *Literatura en un tuit*. En: http://www.youtube.com/watch?v=4PvCOIrgveI
- Cobo, C. y H. Pardo (2007) Planeta Web 2.o. Inteligencia colectiva o medios fast food. En:

 http://books.google.co.ve/books?id=ptMCLfJTSxEC&printsec=frontcover&dq=2.0&hl=es&sa=X&ei=vVuiUNrvKLSooAGv34DwDw&ved=oCCoQ6AEwAA#v=onepage&q=2.0&f=true
- Colordo, D. (s.f) Comunidades virtuales. En:
 http://www.monografias.com/trabajos16/comunidades-virtuales/comunidades-virtuales.shtml
- Cruz, A. (2010) 'Microrrelato. Su difusión en internet como fenómeno sociológico. Realidad en Santiago del Estero, Argentina', *Plesiosaurio*, no. 3, vol. 1, pp. 71-87. En: http://www.mediafire.com/view/?3zwy6s7dmgr4vbz
- Crystal, D. (2006) Language and the Internet. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cuentoenred.xoc.uam.mx (2006-2013) Revista electrónica de teoría de la ficción breve. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Dictionary of computer words (1993) New York: Houghton Mifflin Company.
- **Dublin, E.** (2011) La realidad virtual del microrrelato. En: http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2011/05/la-realidad-virtual-del-microrrelato.html
- **Epple**, **J.** (1990) 'Brevísima relación sobre el minicuento'. En *Brevísima relación*. *Antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.
- Eusse, T. (2012) 'Pocas letras, grandes historias', El Colombiano. En: http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/M/microcuentos en twitter pocas letras grandes historias/microcuentos en twitter pocas letras grandes historias.asp?CodSeccion=399
- Fernández, J. (2005) 'Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano', Revista Literatura y Lingüística, no. 16, pp. 107-134. En:

 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112005000100007%script=sci arttext
- (2010) 'El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura', *Revista Literatura y Lingüística*, no. 21, pp. 45-54. En:
 http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n21/arto4.pdf
- **Figueroa**, **G.** (2012) La microficción en tiempos de Twitter. Entrevista a Ana María Shua. En: http://elgranotro.com/la-microficcion-en-tiempos-de-twitter/
- Fingleton, T., C. Dena y J. Wilson (2008) The writer's guide to making a digital living: choose your own adventure. En:

 http://www.australiacouncil.gov.au/ data/assets/pdf file/0019/43129/T

 he writers guide.pdf#page=49

- Foster, D. (1996) 'Community and Identity in the Electronic Village' en D. Porter (ed.) Internet Culture, pp. 23-37. En:

 http://services.exeter.ac.uk/cmit/media/texts/porter1996/foster1996 community and identity/
- Fraca, L. (2006) La ciberlingua. Una variedad compleja de lengua en Internet. Caracas: UPEL.
- Gallegos, J. (2012) La minificción desde tres puntos de vista. Lauro Zavala, Ana María Shua y Alberto Chimal. En: http://www.elfarocultural.com/2012/04/minificcion.html
- **Gefen, A.** (2009) Ce que les réseaux font à la litterature. Réseaux sociaux, microblogging et création. En: http://www.gefen.fr/Microblogging.pdf?first=Microblogging&last=pdf
- Graustein, J. y R. Auslander (2010) On a Narrow Windowsill. Fiction and Poetry Folded Onto Twitter. California: Folded Word. En:
 http://books.google.es/books?id=rfqQ-lwFUocC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false
- **Hernández, J.** (2009) Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo. En:

 http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo/808/
- desarrollo del microrrelato', *Analecta Malacitana Electrónica*, no. 29, pp. 123-140. En: http://www.anmal.uma.es/numero29/Microrrelato.pdf
- **Hutcheon, L.** (1978) 'Ironie et Parodie: Stratégie et structure', *Poetique Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, no. 36, vol. 9, pp. 467-477.
- Jenkins, H. (2009a) The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. En:
 http://henryjenkins.org/2009/12/the revenge of the origami uni.html
- (2009b) Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling. En:

 http://henryjenkins.org/2009/12/revenge of the origami unicorn.html

Kaplan, **A.** y Haenlein, M. (2011) 'The early bird catches the news: Nine things you should know about micro-blogging', *Business Horizon*, 54, pp. 105-113. En:

http://www.slideshare.net/escpexchange/kaplan-haenlein-the-early-bird-catches-the-news-nine-things-you-should-know-about-microblogging-7734698

Kristeva, J. (1969) Semeiotike: Récherches pour un sémanalyse. Paris: Seuil.

- Koch, D. (1986) El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Tesis doctoral, City University of New York, New York. En:

 <a href="http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=8086&archivo=10-570-8086cum.pdf&titulo=El%20Micro-relato%20en%20M%C3%A9xico:Julio%20Torri,%20Juan%20Jos%C3%A9%20Arreola%20y%20Augusto%20Monterroso:%20Introducci%C3%B3n
 - (2000a) 'Retorno al micro-relato: algunas consideraciones', El cuento en red, no. 1, pp. 20-31. En:

 http://148.206.107.15/biblioteca digital/estadistica.php?id host=10&tipo=

 ARTICULO&id=3682&archivo=10-2513682lzl.pdf&titulo=Retorno%20al%20microrelato:%20algunas%20consideraciones.
- _____(2000b) 'Diez recursos para lograr la brevedad', *El cuento en red*, no. 2, pp. 3-10. En:

 http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=

 ARTICULO&id=3699&archivo=10-2503699ipl.pdf&titulo=Diez%20recursos%20para%20lograr%20la%20breveda
 d%20en%20el%20micro-relato.
- (2009) 'Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato',

 Fix100, no. 1, pp. 21-26. En:

 http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100%20numero%201%20(1.21%20MB).pdf

- _____(2011) 'En el territorio de los microtextos', El Cuento en Red, no. 23, pp. 3-8. En:
 http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=
 ARTICULO&id=7783&archivo=10-5477783vqv.pdf&titulo=EN%20EL%20TERRITORIO%20DE%20LOS%20MIC
 ROTEXTOS
- Larrea, M. (2001-2002) 'El microcuento en Hispanoamérica', *Documentos Lingüísticos y Literarios*, no. 24-25, pp. 39-36. En:
 http://www.humanidades.uach.cl/documentos linguisticos/document.php
 rid=140
- (2004) 'Estrategias lectoras en el microcuento'. [Versión electrónica] *Estudios filológicos*, no. 39, pp. 179-190. En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004003900011&script=sci_arttext
- _____(2007) ¿Cuál es el futuro de la minificción? En:

 http://es.scribd.com/doc/60382150/Larrea-Cual-es-el-futuro-de-laminificcion
- Minardi, G. (2009) 'La minificción: un pájaro barroco en una jaula geométrica' Revista Hostosiana: Antes y después del dinosaurio: El microrrelato en América Latina, no. 6, pp. 122-135.
- Monterroso, A. (2007) Cuentos. Madrid: Alianza Editorial.
- Muñoz, J. (2009) El relatweet: el género que nos inventamos todos. En: http://gentedigital.es/comunidad/allendegui/2009/11/30/el-relatweet-el-genero-que-nos-inventamos-todos/
- Naismith, E. (2009) Emily Coughs: A fictiocritical exploration of the self via social media. En:
 http://labsome.rmit.edu.au/files/emilycoughs.pdf
- Nelles, W. (2012) Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short? En: http://muse.jhu.edu/login?auth=o&type=summary&url=/journals/narrative/v020/20.1.nelles.html
- Neuman, A. (2011) [Video] *Le bonheur ou pas*. En:

 http://www.youtube.com/watch?v=eQhmXlw4bW8&feature=player embe dded

- O'Reilly, T. (2005) What is web 2.0? En: http://oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1
- Parker, A. (2011) Twitter's Secret Handshake. En:

 http://www.nytimes.com/2011/06/12/fashion/hashtags-a-new-way-fortweets-culturalstudies.html? r=4&adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1346954455J33b4et3E7ArogvpUA4aUA
- **Perucho**, **J.** (s.f.) *Poéticas de la mcroficción*. En: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho2.htm
- **Pujante**, **B.** (2009) 'Minificción y título.' En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.). La era de la brevedad. El microrrelato hispánico, 245-259. Palencia: Menos cuarto.
- Ráchedi, M. (2012) 'L'art d'écrire en 140 caractères «pilepoil»!', Animation & Éducation, 228, pp. 32-33. En:

 http://www.twittexte.com/documents/Presse/Entrevue-Twitterature-A%20et%20E-020512.pdf
- Real Academia Española (2001) Diccionario de la lengua española (22ª ed.) En: http://lema.rae.es/drae/
- Raguseo, C. (2010) 'Twitter Fiction: Social Networking and Microfiction in 140 Characters', *The Electronic Journal for English as a Second Language*, vol. 13, no. 4, pp. 1-11. En: http://www.tesl-ej.org/wordpress/issues/volume13/ej52/ej52int/
- **Rivera, C.** (2012) [Video] *Producir el presente: escrituras digitales hoy.* En: http://www.youtube.com/watch?v=6-W-EF4aj8k
- Roas, D. (2010) Poéticas del microrrelato. Madrid: Arco Libros.

- (2009a) Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos.

 Caracas: Equinoccio.

 (2009b) Mínima expresión. Caracas: Fundación para la Cultura

 Urbana.
- Ryan, M. (2004) 'El ciberespacio, la virtualidad y el texto'. [Versión electrónica] En D. Sánchez-Mesa (ed.). *Literatura y Cibercultura*, pp. 73-115. Madrid: Arco Libros. En: http://textoimagencibertexto.files.wordpress.com/2012/09/ryan.pdf
- Scolari, C. (2009a) Formatos breves, microrrelatos y otros nanosaurios. En: http://hipermediaciones.com/2009/10/21/formatos-breves-microrrelatos-y-otros-nanosaurios/
- **Sequera, A.** (2004) 'La narrativa del relámpago (20 microapuntes para una poética del minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas'. En F. Noguerol (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Aquilafuente.
- Siles, G. (2007) El microrrelato hispanoamericano. Buenos Aires: Corregidor.
- Shapard, R. y J. Thomas (eds.) (1986) Sudden fiction. American Short-Short Stories. Utah: Gibbs M. Smith, Inc.
- **Tarifeño**, **L.** (2010) 'Escrito en Twitter'. *Diario La Nación*. En: http://www.lanacion.com.ar/1309611-escrito-en-twitter
- Tomassini, G. y Stella Maris Colombo (1996) 'La minificción como clase textual transgenérica', Revista Interamericana de Bibliografía, no. 1-4. En: <a href="http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Nearch=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE="https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=1996/articulo
- (2009) 'Senderos cruzados: tres formas de parodia en el microrrelato hispanoamericano' Revista Hostosiana: Antes y después del dinosaurio: El microrrelato en América Latina, no. 6, pp. 204-217.

Twittexte.com (2011)

Valenzuela, L. (2011) Diez breves puntos sobre el microrrelato. En: http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=9124

- Vicente, A. y Silvano Gozzer (2011) 'Nuevos hábitos de lectura, escritura y publicación en la red', *Revista Ábaco*, no. 68-69, vol. 2-3, pp. 82-87. En: http://www.anatomiadelaedicion.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/03/ABACO-68-69-Alberto-Vicente-y-Silvano-Gozzer.pdf
- Williams, E. (2009) [Video] Twitter, origen y evolución: Evan Williams en TED 2009. En: http://www.youtube.com/watch?v=I-U3jgY6vds
- Yepes, E. (1996) 'El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio', Revista Interamericana de Bibliografía, no. 1-4. En: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=UmV2aXNoYStpbnRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmaWE=
- Zavala, L. (2000) 'Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad', El cuento en red, no. 1, pp. 50-60. En:

 http://148.206.107.15/biblioteca digital/estadistica.php?id host=10&tipo=

 ARTICULO&id=3685&archivo=10-251
 3685kxw.pdf&titulo=Seis%20propuestas%20para%20la%20minificci%C3%

 B3n.
- (2002) 'El cuento ultracorto bajo el microscopio' [Versión electrónica] *Revista de literatura*, no. 64, vol. 128, pp. 539-553. En: http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/183/193
- _____ (2004) Cartografías del cuento y la minificción. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2006) La minificción bajo el microscopio. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
 - (2007) 'De la teoría literaria a la minificción posmoderna' [Versión electrónica] *Ciencias Sociais Unisinos*, no. 43, vol. 1, pp. 86-96. En: http://www.unisinos.br/publicacoes cientificas/images/stories/pdfs ciencias/v43n1/arto9_zavala.pdf
- (2009) 'Los estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española', *El cuento en red*, no. 19, pp. 50-60. En:

http://148.206.107.15/biblioteca digital/estadistica.php?id host=10&tipo=ARTICULO&id=5652&archivo=10-375-

5652yny.pdf&titulo=Los%20estudios%20sobre%20minificci%C3%B3n:%20 %20Una%20teor%C3%ADa%20literaria%20en%20lengua%20espa%C3%B1 ola