

**DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA HIPERMEDIALIDAD: EXPANSIÓN,
CONVERGENCIAS Y MUTACIONES DEL MICRORRELATO MEXICANO
EN LA SEMIOSFERA DIGITAL¹**

FROM INTERTEXTUALITY TO HYPERMEDIALITY: EXPANSION,
CONVERGENCIAS AND MUTATIONS OF MEXICAN SHORT-SHORT STORY
IN THE DIGITAL SEMIOSPHERE

Ángel ARIAS URRUTIA
Universidad CEU-San Pablo Madrid
aarias@ceu.es

Miguel Ángel DE SANTIAGO MATEOS
Universidad CEU-San Pablo Madrid
masanti@ceu.es

Resumen: El proceso de expansión y consolidación del microrrelato en internet puede ser considerado como uno de los fenómenos destacados, dentro de la incorporación de la literatura a las dinámicas propias de la semiosfera digital. En esta investigación se analizan las convergencias entre algunos rasgos caracterizadores del género y el ecosistema mediático en el que se expande, así como las metamorfosis simbióticas a las que da lugar la condición hipermedial del ciberespacio. Finalmente, se estudia el desarrollo de estos procesos en la minificción mexicana.

Palabras clave: Semiosfera digital. Microrrelato. Minificción. Hipermedialidad. México.

Abstract: The expansion and consolidation of the flash-fiction on the Internet can be considered as one of the outstanding phenomena within the incorporation of literature into the dynamics of the digital semiosphere. This research analyzes the convergences between some characteristic features of this genre and the media ecosystem where it is spread, as well as the symbiotic metamorphoses to which the hypermedial condition of cyberspace gives rise. Finally, the development of all these processes in Mexican flash-fiction is studied.

Keywords: Digital semiosphere. Short-short story. Flash fiction. Hypermediality. Mexico.

¹ Esta investigación forma parte de la actividad desarrollada por el grupo GIR Consolidado: “Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red” (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

1. LA SEMIOSFERA DIGITAL: UN NUEVO ECOSISTEMA COMUNICATIVO

La prolongada y aguda transformación que ha traído consigo el cambio mediático, como consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, ha alcanzado a todos los ámbitos de la vida social, incluidas sus dimensiones más personales (Leone, 2019). Y, como es lógico, ha tenido una honda proyección en el conjunto de las prácticas e instituciones culturales. Tal proceso ha dado lugar a una revitalización de los estudios centrados en el análisis de la evolución mediática, desde una concepción holística, que halla sus raíces en las aportaciones derivadas de las investigaciones enmarcadas bajo la común metáfora de Ecología de los Medios. Como ha recordado recientemente Scolari, la orientación de estos trabajos se ha focalizado en dos interpretaciones complementarias:

La concepción ambiental considera a los medios como un ambiente que envuelve a los sujetos y modela su sistema cognitivo y perceptivo.

La versión intermediática de la metáfora apunta a las interacciones entre los medios y los analiza como si fueran especies dentro de un ecosistema (2022: 7).

Esta doble vertiente, sin caer en el determinismo tecnológico, incita a repensar los vínculos y la compleja red de relaciones que se articulan entre los hallazgos técnicos, los dispositivos comunicativos que de estos se derivan, sus usos sociales, efectos e interacciones. No es extraño entonces que, dentro de tan vasto territorio, se haya producido un acercamiento desde los estudios del ecosistema mediático hacia la perspectiva propia de la semiótica de la cultura —y viceversa— (González y Serra, 2022: 9-10). En este marco y como expresión de la emergencia y afianzamiento de un subsistema comunicativo en expansión, se ha acuñado el concepto de semiosfera digital, a través del cual es posible discernir:

[...] las operaciones de una esfera extendida, interactiva, interconectada, en evolución, pero autónoma, en donde “conjuntos de artefactos, entidades biológicas y seres humanos... procesan energía e información” a un ritmo acelerado (Hartley, Ibrus y Ojamaa, 2020: 254; traducción nuestra).

En efecto, desde el surgimiento de internet y, más aún, a partir del desarrollo de la Web 2.0, que supuso la transformación de los antaño consumidores o receptores de la oferta mediática en verdaderos prosumidores, se ha ido expandiendo esta laberíntica red de comunicaciones, dando lugar, incesantemente, a intercambios de informaciones, bienes y servicios, interacciones personales y colectivas, y producción de significados. El ciberespacio se ha configurado como un complejo sistema que parece replicar, con precisión casi pasmosa, una de las imágenes más célebres de Lotman, utilizada para dar

cuenta de la heterogeneidad estructural propia de los procesos dinámicos del universo semiótico:

Imaginémonos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera (Lotman, 1996: 16).

Ciertamente, dentro de esta amplísima estancia museística, a la que se ha denominado semiosfera digital, edificada a través de la reificación obrada por un complejo entramado codificador de base binaria y ordenada a golpe de algoritmos, es posible reconocer los componentes fundamentales de la concepción lotmaniana, que permiten abordar una comprensión semiótica de la vida social de la cultura. Pero, como ha enfatizado Bankov, resulta igualmente importante subrayar las especificidades generadas en este nuevo entorno comunicativo, a fin de obtener un análisis más preciso de los procesos innovadores que desde él se están produciendo y que intervienen, de forma decisiva, en la conformación de una cultura digital (Bankov, 2022: 6-18).

Como fruto de esa exploración, se han revelado factores altamente interesantes, que invitan a una reflexión crítica. Piénsese, por ejemplo, en la creciente mercantilización que ha acompañado no solo a la explotación de los canales y recursos generados por el nuevo ecosistema comunicativo, sino a la de sus propios usuarios/productores (Bankov, 2022). Y qué decir de la paradójica tensión generada ante el ensanchamiento de las vías para entablar un intercambio dialógico y la tendencia a establecer nuevas murallas comunitarias —internas o externas—, por parte “de mónadas a la vez sedientas de singularidad y frustradas en sus proyectos de identidad” (Leone, 2020: 226).

Más allá, no obstante, de estos y otros elementos que nos alejan de una ingenua asunción de la utopía tecnológica, lo cierto es que el desarrollo de la semiosfera digital ha traído consigo la emergencia de nuevas formas de comprender y relacionarnos con la realidad, de interactuar socialmente, de producir y modelar significados. Se han generado, consecuentemente, nuevas prácticas discursivas y se han modificado o intensificado otras ya existentes. Y, como es lógico, esta *explosión cultural* ha alcanzado una amplia reverberación en el campo de la creación literaria. De manera muy sintética lo formula Vicente Luis Mora al inicio de su reciente monografía, dedicada a indagar en las transformaciones que la revolución digital está imprimiendo en la literatura, y que él engloba bajo la sugerente denominación de *escrituras a la intemperie*:

Es, más bien, un conjunto abierto de prácticas —tanto creativas como editoriales y críticas— algunas de ellas existentes antes de la red —pero potenciadas por esta—, que cuestionan modelos tradicionales, tanto de escritura como de presencia en el campo literario (Mora, 2021: 15-16).

2. EL MICRORRELATO HIPERMEDIAL: EXPANSIÓN, CONVERGENCIAS Y MUTACIONES DEL CUARTO GÉNERO NARRATIVO²

Uno de los fenómenos destacados, dentro del rico conjunto de manifestaciones que ha generado la integración de lo literario en la cultura digital, lo ha constituido la proliferación de las diversas formas minifccionales y, de modo muy particular, del microrrelato:

Si bien estas microformas narrativas literarias han irrumpido con gran vitalidad en las últimas décadas del siglo XX, no cabe duda de que, aprovechando el auge de las TIC y de la cultura digital (utilización masiva de aparatos móviles, redes sociales, etc.) y sus nuevas funcionalidades (estructura de la información, soporte, modos de lectura, usabilidad, etc.) tanto el microrrelato, con su brevedad y fractalidad, como las diversas formas minifccionales están fortaleciendo su presencia en el espacio virtual a lo largo del siglo XXI (Calvo Revilla, 2018: 10).

Si ya en 2004, Zavala presagiaba que la literatura hiperbreve podría llegar a ser “la escritura más característica del tercer milenio” (70); antes de que hubieran transcurrido diez años, otro de los destacados estudiosos del género apuntaba como probable que el microrrelato hubiera hallado “en internet su hábitat natural” y, de hecho, reconocía que “buena parte de las piezas que se escriben hoy en día está dándose a conocer a través de las bitácoras, espacio donde ha conquistado un medio propicio para su difusión” (Valls, 2010: 13).

2.1. Hiperbrevedad en la cultura del instante

Como ha puesto de manifiesto Delafosse (2013), son varias las razones que explican este extraordinario maridaje entre el microrrelato y las condiciones propias de la difusión y recepción de contenidos en la red, así como su convergencia con las prácticas comunicativas que en ella se han ido asentando. De entre ellas —no por obvia, menos importante— ha de subrayarse, primeramente, la misma hiperbrevedad, la seña de identidad más visible del género, que coincide con la instantaneidad característica de la temporalidad contemporánea y que se proyecta en las diversas extensiones que el entorno tecnológico pone al alcance de sus prosumidores:

Dentro del nuevo arte narrativo que supone la era digital, el microrrelato es el género idóneo para la cibercultura y su presencia es predominante en foros, blogs, revistas digitales y páginas web de literatura. Un cibernauta no suele permanecer en una página web más de cinco minutos. Así pues, no es de extrañar que en la red domine la literatura

² La expresión *cuarto género narrativo* está extraída de la antología elaborada por Irene Andres-Suárez (2012).

breve, ya que la narrativa extensa no se lee en internet por razones de tiempo y espacio (Navarro Romero, 2014: s. p.).

No obstante, como advierte Delafosse, esta aparente inmediatez, que cabría adjudicar a su mínima extensión, oculta la verdadera naturaleza de la lectura que un buen microrrelato exige pues, siguiendo la metáfora del iceberg, su rica configuración interna “se extiende debajo de la superficie de las palabras gracias a la elipsis, la ambigüedad, la polisemia, la sugerencia, la elocuencia de lo no dicho”. De tal manera que, “para descubrir lo sumergido, es imprescindible la relectura” (Delafosse, 2013: 72-73).

2.2. Una red de interconexiones textuales

En segundo término, hemos de referirnos a otra de las cualidades que el microrrelato tiende a enfatizar: la intertextualidad (Rojo, 2013; Gómez Trueba, 2016; Alonso Fernández, 2019). Nos encontramos aquí con una característica que acompaña al género desde su mismo origen:

El texto se vuelve un punto no de encuentro, sino de bifurcación de los caminos, el lugar de la urdimbre sobre una trama de voces deslocalizadas y relocalizadas que, fundamentalmente, desmontan el Monumento y dejan sobre la página el barro de los pies, parafraseando a Severo Sarduy (Minardi, 2013: 38-39).

Esta intertextualidad ha hallado en la semiosfera digital extraordinarias sinergias. Delafosse apunta algunas de ellas: la aparición encadenada de variaciones sobre un mismo tema o a partir de un mismo texto; el recurso a los enlaces para vincular diversos microrrelatos que, de esta manera, plantean al lector el reto de descubrir y explorar sus relaciones intertextuales; o la composición de series, a través de este mismo sistema (Delafosse, 2013: 73-74). A ello podríamos agregar el uso de las etiquetas que pueden servir para integrar conjuntos fractales en la propia producción de un autor y que cumplen también una función de integración *transtextual*, dentro de la galaxia de publicaciones, literarias o no, que se suceden vertiginosamente en las redes sociales (Saavedra, 2014: 79-81; Gatica Cote, 2021: 148-49).

En efecto, las diversas formas de escritura y procesamiento textual en el medio electrónico han venido a reforzar lo que, tanto desde el campo teórico como en las mismas prácticas creativas, se ha ido configurando como uno de los rasgos característicos de la cultura contemporánea. En las últimas cuatro décadas, el mismo concepto de texto, como unidad primaria de toda experiencia literaria, se ha visto radicalmente transformado: desde una concepción cerrada, estable y lineal —heredera de las aportaciones teóricas del estructuralismo y el formalismo—, hacia un enfoque abierto y rizomático, como espacio dinámico generado por una red de encuentros —así lo han ido mostrando las diversas aproximaciones a lo intertextual—, y generador asimismo de una poliédrica malla de intervenciones: lecturas e interpretaciones, apropiaciones, reescrituras y remediaciones

—que, a partir de las teorías de la recepción, han suscitado creciente interés en los estudios críticos—.

Si puede decirse que, en realidad, estas cualidades ya se hallaban presentes en la génesis y desarrollo que ha caracterizado a la vida de los textos literarios, no resulta menos cierto que la hipertextualidad propia de la cultura digital (Scolari, 2008: 83-87) ha intensificado enormemente estos fenómenos intertextuales y de “apropiación recontextualizadora”, hasta el punto de conducir a una “estética del reciclaje” que, como apunta Gómez Trueba (2020: 32), “habita en la red, pero también en las entrañas de la narrativa actual”.

2.3. De la lectura colaborativa a la lectoescritura

En esta apretada enumeración de convergencias, una tercera pieza imprescindible la constituye el carácter interactivo que acompaña a las diversas formas comunicativas habilitadas por los medios digitales. Para Mora, este es un punto clave dentro de las mutaciones que ha traído consigo la incorporación de las prácticas literarias a las dinámicas propias del ciberespacio:

La conexión masiva entre productores y receptores de textos es un fenómeno al que nos hemos acostumbrado con tanta facilidad que no valoramos la profunda transformación que ha supuesto en la circulación de la literatura, sus ámbitos de influencia y la dinámica de las *respuestas* (Mora, 2021: 148; énfasis del autor).

Ahora bien, en qué sentido puede decirse que el microrrelato contiene ya o, al menos, presenta potencialmente este carácter interactivo. En primer lugar, y de manera aún más consustancial que en el caso de la intertextualidad, la misma poética del género extrema la condición participativa de la recepción, para dotar de pleno sentido o, mejor, de pluralidad de sentidos a estas miniaturas narrativas. Hasta tal punto adquiere relevancia el papel interpretativo de la lectura en la configuración del microrrelato contemporáneo que, como ha mostrado Gómez Vázquez, son numerosos los casos en que, sin que pueda percibirse una *textualidad narrativa*, la narratividad comparece únicamente como efecto de lectura de estas *microficciones* (Gómez Vázquez, 2018a: 496).

Tal rasgo, al penetrar el género en las prácticas propias del territorio digital, adquiere, además, una visibilidad inmediata. Las formas que puede presentar son de muy variada índole: desde la mera expresión de complacencia o desagrado; pasando por el uso de las distintas modalidades de reenvío y difusión, o la elaboración de un comentario valorativo; hasta presentar la reescritura del mismo texto; o incluso, dar lugar a la creación de un nuevo microtexto, como réplica. Todas estas acciones son habituales en una de las principales vías de difusión del microrrelato: la blogosfera (Bustamante Valbuena, 2012: 233-246; Calvo Revilla, 2016: 67-87; Pujante Cascales, 2017; Carrillo Martín, 2018; Arias Urrutia, 2019). Esta tuvo como manifestación primordial, en un principio, las bitácoras de autor y algunos blogs colectivos; pero, como tendremos ocasión de constatar

para el caso de la minificción mexicana, ha ido adquiriendo un mayor desarrollo mediante el uso de las redes sociales por parte de los escritores, en lo que Escandell Montiel (2014: 108) describe como microblogueo y nanoblogueo.

En segundo término, la interactividad también guarda relación con el microrrelato y su historia, en otro sentido. Desde sus mismos orígenes, el cultivo de la minificción estuvo vinculado a la formación de grupos, revistas y talleres, tal vez debido a cierto carácter marginal y rebelde, frente a manifestaciones de la expresión literaria más canónicas entonces. Así puede percibirse en la protohistoria del género, donde comparece en publicaciones de jóvenes autores herederos de la revolución estética del modernismo y promotores, a su vez, de las sucesivas oleadas vanguardistas. Piénsese, por ejemplo, para el caso de México, en las aventuras editoriales de los ateneístas: Torri, Reyes y Silva y Aceves (Perucho, 2006: 144-148; Acosta, 2010: 43-48); y de forma análoga en España, los proyectos liderados por Juan Ramón (Ródenas de Moya, 2009: 77-82; Hernández Hernández 2013: 161-169), o la difusión de las formas microtextuales en diversas publicaciones, bajo el impulso de Gómez de la Serna (Hernández Hernández, 2013: 238).

Posteriormente, centrándonos ya únicamente en la minificción mexicana, no puede dejar de mencionarse la extraordinaria tarea llevada a cabo por Arreola para la consolidación del género, no solo a través de su obra, sino mediante la práctica tallerística y distintas iniciativas editoriales (Perucho, 2009: 224-226; Mata, 2017). Y, junto a ello, debe recordarse la imprescindible función difusora desarrollada por Edmundo Valadés, a través de *El Cuento. Revista de imaginación*, con su sección específica dedicada a la minificción, “Caja de sorpresas”, y con su “Concurso Permanente de Cuento Brevísimos” (Perucho, 2009: 66-67). Su influencia trascendería las fronteras del territorio mexicano y, a lo largo de los treinta y cinco años de vida (1964-1999), fue contribuyendo al conocimiento del microrrelato en el amplio espacio de las letras hispánicas, al tiempo que se convirtió en una auténtica cantera de nuevos cultores de la minificción en español.

Es muy interesante constatar cómo en esta publicación en papel se entrelazaban ya un conjunto de prácticas que hoy, integradas en el medio digital, perviven como características de las comunidades cibernéticas, congregadas en torno a una común pasión por las microtextualidades literarias. Así, a través del amplio análisis que ofrece Gómez Vázquez, puede comprobarse cómo los sucesivos ejemplares fueron configurando una enciclopédica antología de textos minificcionales. Además, *El Cuento...* facilitó un espacio que dotó de visibilidad a voces nuevas; instauró un verdadero taller virtual de escritura, por medio de la correspondencia epistolar; construyó, en consecutivos textos, un desarrollo teórico sobre las claves poéticas de la hiperbrevedad; y tejió una red de afinidades colectivas, a través de la lúdica participación en los concursos (Gómez Vázquez, 2018b: 385-462). Ahora bien, tal y como se pudo observar en un trabajo anterior, la minificción mexicana difundida a través de la red, además de adoptar esta misma cultura colaborativa y las acciones que la acompañan, ha intensificado notablemente tales flujos de intercambio, dada la extraordinaria interactividad que en este ecosistema comunicativo se propicia (Arias Urrutia, 2018: 153-157).

2.4. Mutaciones simbióticas: el microrrelato hipermedial

Una vez transitadas las sinergias producidas entre las dinámicas propias del ecosistema digital y esta *estética de la elipsis*, en la que se extreman los mecanismos de la brevedad narrativa, las ramificaciones intertextuales y la interpelación a una recepción activa (Andres-Suárez, 2010: 49-104); estamos en condiciones de abordar un último aspecto en esta relación. Nos referimos al contagio y transformación que la condición *hipermediática* de la semiosfera digital ha proyectado sobre la creación literaria y, más específicamente, sobre el género del microrrelato. Para ubicarnos conceptualmente, conviene acudir a la definición que aporta Scolari del término hipermediación, como un conjunto de:

[...] procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí. [...] No estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático (Scolari, 2008: 113-114).

La atención a los procesos semióticos que se originan a partir de esta red de interconexiones tecnológicas ha abierto una nueva dirección en los estudios de la minificción. No se trata ya únicamente de analizar un fenómeno cuantitativo relevante, ni de explorar las vías que han conducido al microrrelato desde una cierta posición marginal o periférica, hasta la popularidad y el reconocimiento de los que goza actualmente. Esta *microexplosión cultural*, impulsada por su excelente adaptación a las formas comunicativas emergentes, supone también que “la propia microtextualidad, y dentro de ella el llamado microrrelato, han adquirido en ese proceso nuevas cualidades: sin duda el género se ha resignificado en su nuevo contexto en red” (Gómez Trueba, 2020: s. p.).

A los fenómenos de hipertextualidad e hiperconectividad debemos sumar, ahora, las posibilidades de reconfiguración estructural que se ven propiciadas por la multimedialidad —integración de diversos medios en un mismo entorno—, y la correspondiente intermedialidad —los entrecruzamientos facilitados por dicha integración—. Este conjunto de procesos da lugar a múltiples metamorfosis del género, ya de por sí proteico, que bien pueden reunirse bajo la común denominación de *microrrelato hipermedial*, acuñada por Calvo Revilla (2019a: 151).

Como expresión artística del tiempo presente, el microrrelato inmerso en el ciberespacio participa de la preeminencia que ha adquirido la cultura audiovisual y de la combinación de códigos y medios que, dada la expansión de las tecnologías digitales, ha pasado a formar parte de las prácticas comunicativas cotidianas. De esta forma, como tendremos ocasión de comprobar en algunos de los ejemplos extraídos de la minificción mexicana, asistimos a la emergencia de diversos tipos de intermedialidad entre microtextos e imágenes, que, en su grado de integración más aguda —lo que Rajewski

clasifica como “combinación de medios” (Rajewski, 2020: 442)—, llegan a constituir una unidad textovisual.

De nuevo, cabe decir que esta tendencia se hallaba ya presente en los mismos inicios de la minificción contemporánea. Así, junto al carácter intensificador de la intertextualidad temática y formal, que facilitó su hibridación con muy variadas formas discursivas (Andres-Suárez, 2010: 82-104); desde sus orígenes, el microrrelato se vio contagiado también por una *interartisticidad* proveniente del movimiento modernista, que sería intensificada y ampliada con la llegada de las vanguardias históricas (Arias Urrutia y De Santiago Mateos, 2021: 89-94).

No obstante, si atendemos al tipo de interrelación que se establece en estos *microrrelatos analógicos*, en la mayor parte de los casos no se produce la fusión intermedial que resulta tan frecuente en el ciberespacio. Aquella responde, habitualmente, a una de estas tres posibilidades —o a alguna de sus combinaciones—:

- Una vinculación temática, en la que el microargumento narrativo despliega alguna situación relacionada con el campo artístico, como puede apreciarse en este microrrelato de Édgar Omar Avilés:

EL CUADRO

De la galería todo quedó reducido a ceniza: aun las puertas, las vigías del techo, las estatuas y el decrepito velador. Pero se salvó un pequeño cuadro, donde estaba pintado el incendio (Avilés, 2007: 155).

- La evocación de una obra, un autor o un estilo, como en esta genial greguería micronarrativa de Ramón: “Los pinceles hacen cosquillas a los cuadros. El pincel de Leonardo hizo sonreír a la Gioconda para toda la eternidad” (Gómez de la Serna y Madoz, 2009: 145).
- Una imitación de los medios o estructuras propias de otras artes, como en esta *fotografía textual* de Guillermo Samperio:

FOTOGRAFÍA

A Guadalupe y Alejandro González Durán

En la esquina se detienen dos vws conducidos por mujeres. Algo se dicen de una ventanilla a otra mientras el semáforo se pone rojo. Se abre la portezuela del vw de la derecha, asoma una pantorrilla joven, tensa, bienformada, se apoya en un pie que se apoya en el pavimento. Aparece la mitad de una mujer. Del otro vw surge una mano delgada, rubia, limpia, joven también, sosteniendo una caja de cigarros. La de la pantorrilla toma uno, dice algo, mete su mitad de cuerpo y cierra la puerta; la de la mano mete la mano mientras la mueve como diciendo adiós. El semáforo se pone verde, el vw de la izquierda arranca y da la vuelta; el otro se va derecho. Suena un claxon (Samperio, 1986: 117).

Como puede observarse, las tres formulaciones se hallan enmarcadas dentro del tercer tipo de intermedialidades, que Rajewski clasifica como *referencias intermediales*, donde

materialmente únicamente hay un medio que refiere a otro (Rajewski, 2020: 443). Noguerol Jiménez, por su parte, nos permite ver cómo, previamente a la eclosión de la escritura digital, pueden encontrarse algunos casos de hibridación; es decir, de verdadera fusión de medios, en algunos soportes y géneros, como los libros ilustrados y las microhistorias gráficas (Noguerol Jiménez, 2008, 198-206). Pero este procedimiento, al integrarse la minificción en la intermedialidad propia de la cultura digital, se ha visto multiplicado, hasta convertirse en una práctica creativa muy frecuente.

Por último, Calvo Revilla también menciona los procesos de remediación, en los que se produce la trasposición de un medio —en nuestro caso, el texto escrito— a otro. Rajewski los clasifica como pertenecientes a un tipo específico de relación intermedial (2002: 457). En el próximo apartado, al analizar algunas de las tendencias de la minificción mexicana, podremos observar que, en efecto, junto a la frecuente combinación de microtextos e imágenes, también se halla presente esta traslación de las miniaturas escritas al medio sonoro o al audiovisual.

3. TENDENCIAS E HIPERMEDIACIONES DEL MICRORRELATO MEXICANO EN LA SEMIOSFERA DIGITAL

Una vez que hemos analizado, de manera general, las convergencias y transformaciones que el encuentro entre la hipermediación del ecosistema mediático y el microrrelato han generado, el objetivo de este apartado final es ofrecer una muestra de cómo estos fenómenos comparecen dentro del enorme desarrollo que ha experimentado la minificción mexicana, a través de su propagación por la red. Comenzaremos por abordar la potencia expansiva que la interconexión hipermedial ha supuesto para el género, para posteriormente atender a los fenómenos de hipertextualidad, intermedialidad y remediación, con sus consecuentes metamorfosis simbióticas.

3.1. Una expansión que no cesa

Desde sus orígenes, en los inicios del siglo pasado, y a lo largo de su paulatino desarrollo, las letras mexicanas han desempeñado un papel central en la consolidación del microrrelato contemporáneo. En primer lugar, a través del impulso creativo representado por algunos de sus principales cultores: Torri, Reyes, Campobello, Arreola, Monterroso, Garrido, Samperio, de la Colina, Avilés Fabila, Monsreal... También, mediante la generación de eficaces vías para su difusión, que ya hemos mencionado. Y, asimismo, en lo que se refiere a su asentamiento como *institución* literaria, a través de la pionera labor crítica y teórica desempeñada por Luis Leal y el propio Valadés, que se ha visto continuada por las fundamentales aportaciones de Zavala y Perucho.

La proliferación que ha adquirido el género en las dos últimas décadas —impulsado por su extraordinaria incorporación a la cultura digital emergente— se ha proyectado

también, de una manera muy intensa sobre esta rica tradición. Para poder constatarlo, aportamos los datos que hemos ido recabando en los cinco últimos años.

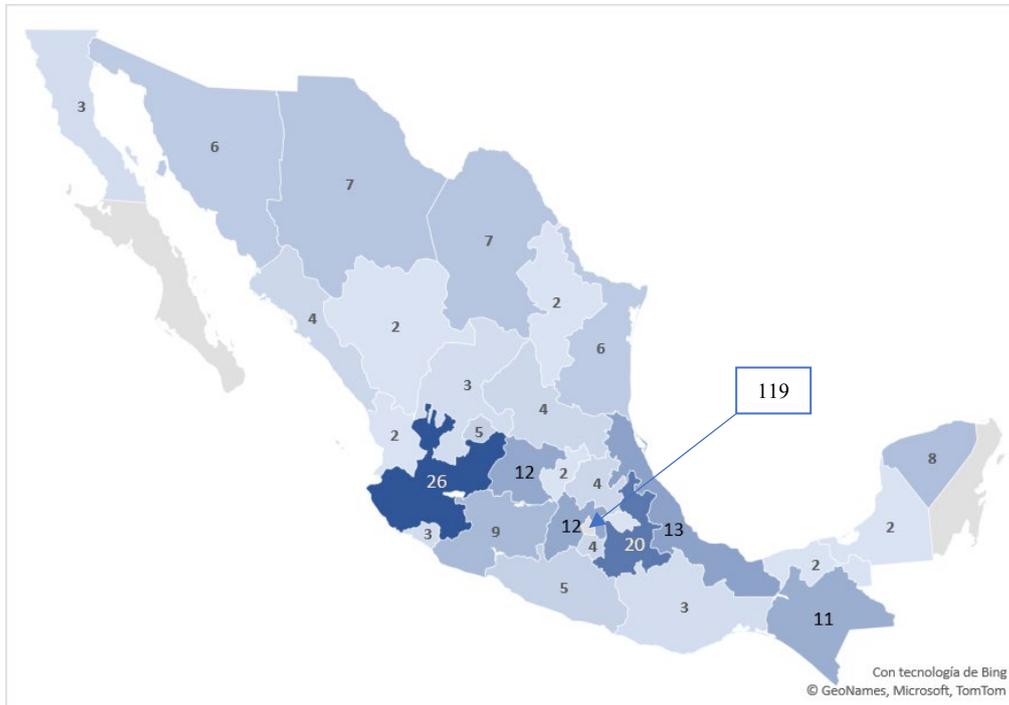


Gráfico 1. Distribución geográfica de los autores por Estado: 119 (CMX); 26 (JAL); 20 (PUE); 13 (VER); 12 (GUA, MEX); 11 (CHP); 9 (MIC); 8 (YUC); 7 (CHH, COA); 6 (SON, TAM); 5 (AGU, GRO); 4 (HID, MOR, SLP, SIN); 3 (BCN, COL, OAX, ZAC); 2 (CAM, DUR, NAY, NLE, QUE, TAB, TLA).

Respecto al número de creadores, en una primera aproximación llevada a cabo en 2017, pudimos fijar una base de datos que estaba conformada por un total de 202 cultores del género en México (Arias Urrutia, 2018: 175-186). Posteriormente, hemos ido ampliando este rastreo. En la última actualización, realizada en junio de 2022, el número total de registros alcanza ya la cifra de 327 escritores. Como puede verse en el Gráfico 1, se hallan representados todos los Estados del país, con las excepciones de Baja California Sur y Quintana Roo. Junto a los 119 autores localizados en la Ciudad de México, sobresalen Jalisco y Puebla, con 26 y 20, respectivamente; al tiempo que Veracruz, el Estado de México, Guanajuato y Chiapas superan el número de diez. Así, aunque la capital siga aglutinando una alta proporción de la actividad creativa minificcional —36% del conjunto—, puede apreciarse su amplia penetración por todo el territorio mexicano. Debe destacarse, además, que todos estos narradores han sido localizados en la red, a través de antologías digitales, podcasts, vídeos, blogs, redes sociales, revistas y sitios web. Por supuesto, esto no implica que necesariamente tengan o hayan tenido una presencia activa en internet —basta con considerar las fechas de fallecimiento de los primeros de ellos—; pero sí que, en todos los casos, hay huellas digitales de su obra.

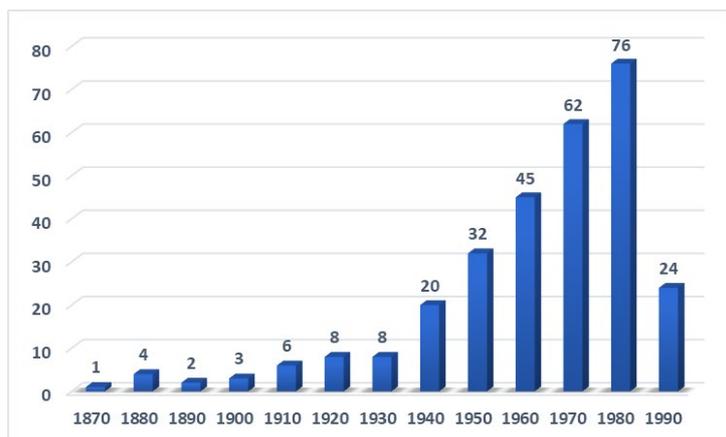


Gráfico 2. Autores de la minificción mexicana por décadas.

En el Gráfico 2, hemos establecido una distribución por décadas, atendiendo a la fecha de nacimiento, en aquellos casos en que nos ha sido posible obtenerla. Esta información permite observar un crecimiento exponencial del número de escritores, en los periodos más recientes. Si ya se percibe un primer impulso notable, a partir de los nacidos en los años cincuenta, se produce un salto significativo en las generaciones de los 70 y 80; es decir, precisamente en aquellos que alcanzaron su madurez creativa, o dieron sus primeros pasos como escritores, durante el periodo en que tuvo lugar el fenómeno de la digitalización global. El último grupo aglutina a los más jóvenes, quienes, como es lógico, apenas están comenzando a darse a conocer, lo que explica que su representación aún no sea muy numerosa.

Otro aspecto que merece ser destacado es que esta expansión en el tiempo ha ido acompañada de una creciente presencia y visibilidad de las escritoras. De ahí el interés de combinar la división por géneros, con su distribución temporal (Gráfico 3). Puede apreciarse cómo la inferioridad numérica de las primeras décadas gira hacia una posición de igualdad, a partir de la promoción de autoras nacidas en los años 60, y adquiere una ligera superioridad posteriormente. Por último, en el cómputo global, de los 327 registros incluidos en la base de datos, 172 corresponden a hombres (53 %) y 155 a mujeres (47%).

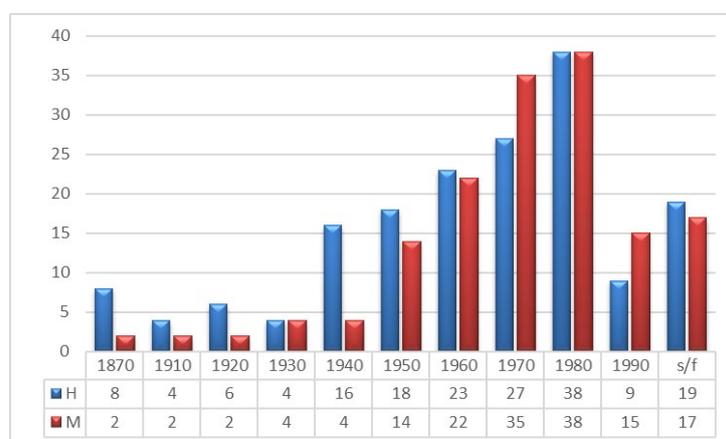


Gráfico 3. Escritores por género.

Al estudio de este proceso hemos dedicado una reciente investigación (Arias Urrutia, 2022). Para no reiterar lo allí dicho, simplemente enunciaremos aquí algunas de las conclusiones extraídas. Así, si bien es cierto que —como ha estudiado Rodríguez— la primera gran incorporación de escritoras mexicana a la práctica minificcional se produce durante los años 90, en los que se inicia el “auge del género” (Rodríguez, 2014: 14); este se ha visto significativamente incrementado más recientemente y a él han contribuido, de forma decisiva, las vías de creación, difusión e interrelación abiertas por los cauces hipermediales del ecosistema digital. Al comparar la proporción entre escritores y escritoras de la minificción mexicana que ofrece la última actualización de la base de datos, con la que obtuvimos en su primera elaboración, el resultado es más que elocuente: de los 202 registros fijados entonces, tan solo el 26 % (53) correspondía a escritoras, frente al 47 % actual (155). ¿Qué es lo que ha ocurrido? Sencillamente, que la última década bien puede considerarse como un periodo dorado para la minificción en español escrita por mujeres.

En el caso particular de México, basta con acudir al reciente estudio de Perucho (2021), para comprobar el salto que han significado los últimos diez años, en lo que se refiere a la publicación de libros de microrrelatos de autoras mexicanas, tanto en papel como en formato electrónico. A partir de la información por él proporcionada, hemos elaborado un gráfico comparativo, donde bien puede apreciarse tal hecho (Gráfico 4): ¡solo en los doce últimos años se han publicado 61 obras!, frente a las 41 de los precedentes.

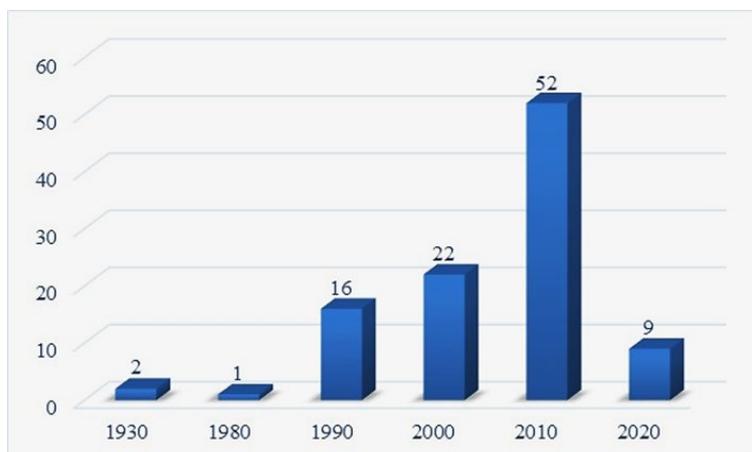


Gráfico 4. Libros de minificción de autoras mexicanas (Arias Urrutia, 2022: 297).

Junto a la aparición de estos títulos y antologías, o, más bien, en estrecha interconexión con ella, puede percibirse el despliegue de una intensísima actividad de las escritoras a través de los cauces comunicativos abiertos por el ciberespacio. Por último, el análisis de siete fuentes, que pueden considerarse como referencias fundamentales para el conocimiento de la creación minificcional en México, nos ha permitido extraer una

suerte de canon de 22 autoras³. La selección se ha hecho a partir de la recurrencia de su aparición en los documentos consultados y el resultado se muestra en la Tabla 1.

Nombre	Nac.	Nombre	Nac.
Mariana Frenk-Westheim +	1898	Cecilia Eudave	1968
Nellie Campobello +	1900	Adriana Azucena Rodríguez	1973
Guadalupe Dueñas +	1910	Carmen Carrillo	1975
Martha Cerda	1945	Cristina Rascón	1976
Ethel Krauze	1954	Paola Tena	1980
Queta Navagómez	1954	Karla Barajas	1982
Mónica Lavín	1955	Laura Elisa Vizcaíno	1984
Dina Grijalva	1959	Diana R. Hernández Meza	1985
Azucena Franco	1961	Marcia Ramos	1989
Angélica Santa Olaya	1962	Victoria García Jolly	s. f.
Elizabeth Pérez Ramírez	1967	Amélie Olaiz	s. f.

Tabla 1. Selección de autoras.

3.2. Caminos alternativos

Tanto la expansión del microrrelato mexicano, en términos generales, como este importante fenómeno de la plena incorporación de las voces femeninas a su repertorio han venido acompañados de un cambio en la actividad de los escritores. Al verse impelidos a esa condición *intemporal*, provocada, junto a otros factores, por la revolución del entorno comunicativo, se les hace muy presente la oportunidad —tal vez, necesidad— de explorar las nuevas vías de expresión abiertas:

El hiperobjeto está por todas partes, incluyendo nuestro interior, nuestra memoria literaria; la creación fluye hoy libremente y es accesible de forma instantánea en cualquier punto del globo que esté conectado a Internet. Esta interconectividad creativa genera nuevos modos artísticos de comunicación y difusión de lo que entendemos por literatura (Mora, 2021: 147).

De esta forma, los autores han acudido a diversos soportes —personales y colectivos— no solo para exponer en ellos su creación, de maneras muy diversas; sino también como medios de promocionarla, o de establecer un diálogo abierto e inmediato con lectores y colegas. O, simplemente, como meros internautas de esa olla de grillos global que es la red, para verter sus opiniones, compartir con propios o ajenos retazos de

³ Las fuentes consultadas han sido: la antología *Minificción mexicana* (Zavala, 2003); la recopilación bibliográfica de creación minificcional, elaborada por Perucho (2012); las entradas del fascinante proyecto coordinado por J. M. Ortiz Soto y D. Hernández Meza, *Antología virtual de la minificción mexicana*; los podcasts del programa radiofónico conducido por A. Pedraza *Gente de pocas palabras*; dos antologías dedicadas específicamente a la minificción mexicana escrita por mujeres, una en papel (Ramírez, 2017), y otra en libro digital (Barajas, 2021); así como el artículo de Perucho, ya comentado (2021).

vida, impresiones, confidencias, simulaciones. No hay fronteras entre lo literario y extraliterario, lo personal y lo público, lo perdurable y lo efímero: todo(s) está(mos) expuesto(s).

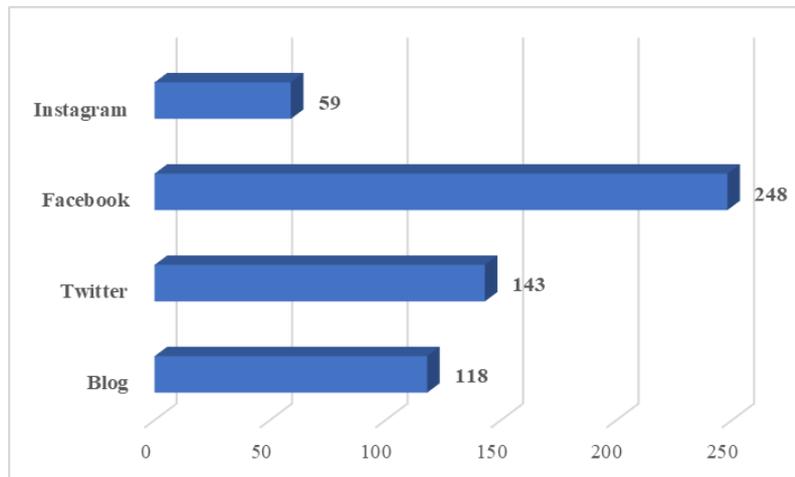


Gráfico 5. Presencia en redes sociales y bitácoras.

En el Gráfico 5, se ofrecen los datos de participación de los escritores de minificción en tres de las principales redes sociales, así como el número de blogs autoriales que nos ha sido posible localizar. Ya mencionamos cómo, en un primer momento, estas bitácoras fueron la principal vía de publicación del microrrelato en la red. De hecho, en un estudio anterior, pudimos constatar el verdadero *boom* que experimentaron durante el período que abarca de 2006 a 2010. Sin embargo, el fenómeno decayó, a partir de 2012 (Arias Urrutia, 2019: 138-139). La causa principal de este descenso —según pudimos comprobar en entrevistas con los autores y en el propio análisis de algunas bitácoras, que así lo explicitaban— fue la traslación a las plataformas de microblogueo y nanoblogueo. Si atendamos a los datos recogidos en el cuadro, se observa la relevancia que ha adquirido Facebook, como gran centro de reunión de creadores de minificción: 248 escritores tienen una cuenta abierta en esta red; es decir, ¡el 75 % del conjunto! Le sigue Twitter, con un nada desdeñable 43 % (143). Y, poco a poco, Instagram va ganando también adeptos, sobre todo entre los escritores más jóvenes, con una representación del 18 % (59). En el gráfico 6, donde se combina la información del número de usuarios de cada red, según la década de nacimiento de los autores, puede observarse más claramente esta evolución.

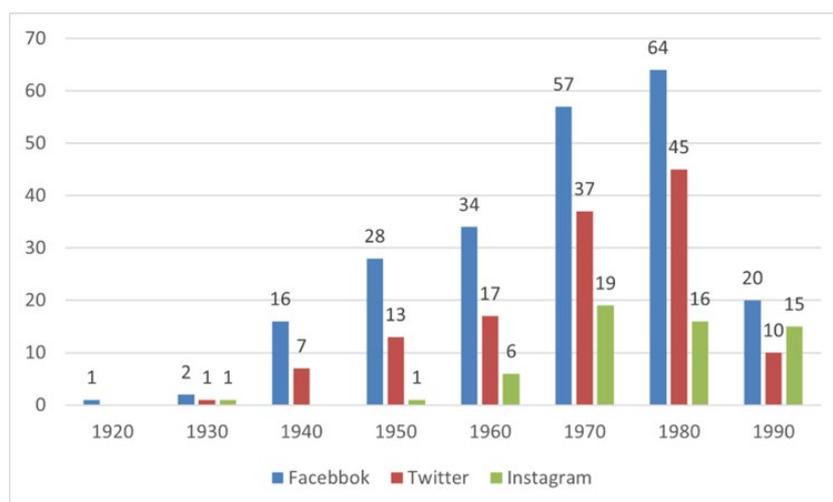


Gráfico 6. Usuarios por red, según década de nacimiento.

Aunque el uso de las bitácoras y de las cuentas en estas plataformas es tan diverso como hemos comentado arriba, merece la pena destacar que, en muchos casos, ha dado lugar a experiencias creativas muy relevantes. El propio Mora —en un estudio que tiene un carácter general y que no está focalizado en la producción minificcional— menciona de manera elogiosa la actividad de algunos de nuestros autores: así, profundiza en la bitácora de Cristina Rivera Garza, *No hay tal lugar*, donde ha puesto en práctica su concepto de *blogsivela*, y en su cuenta de Twitter, donde experimenta con el género de la crónica periodística, fusionando microtextos y fotografías (Mora, 2021: 169-171). También destaca la calidad y originalidad con las que Mauricio Montiel y José Luis Zárate han afrontado el desarrollo de proyectos *tuitenarios*. El primero, a través de mínimos fractales, ha ido edificando sendas construcciones novelescas, *El hombre de tweed* y *La mujer de M*; al tiempo que el segundo, por medio de la reescritura irónica e imaginativa, recrea, en mínimas entregas enhebradas, personajes legendarios, mitos clásicos y contemporáneos, obras literarias y cinematográficas, distopías... (Mora, 2021: 189-191; 195. También Calvo Revilla, 2021: 22-29; 2020: 27-39). Otro tanto puede decirse de la actividad desarrollada por Alberto Chimal, quien ha llegado a convertirse en un referente internacional de la *tuiterratura* escrita en español, y que, además, ha aprovechado tanto su cuenta de Twitter, como su blog, para difundir la narrativa breve y organizar talleres, concursos, y proyectos de escritura colaborativa (Gatica Cote, 2020; Arias Urrutia y De Santiago, 2021: 98-105).

Al lado de estos casos, ya muy reconocidos, podrían agregarse otros. Así, por el desarrollo prolongado de sus bitácoras autoriales y por el conjunto de los textos que en ellas reúnen, cabría destacar a: Sergio Astorga, Edgar Omar Avilés, Amaranta Caballero, Agustín Cadena, Rubén García, Jaime Muñoz Vargas, José Manuel Ortiz Soto, Javier Perucho, Marcia Ramos, Héctor Ugalde o Mariano Wlathe. En Facebook, como ya vimos, la presencia y actividad de los escritores minifccionales resulta muy amplia. El decano de todos ellos, Agustín Monsreal, congrega alrededor de su cuenta a un nutrido número

de seguidores y, desde este singular rincón, comparte creaciones, difunde eventos, mantiene vivos lazos de amistad. Otro de los pilares de la minificción mexicana, Marcial Fernández, ficticiano mayor e impulsor incansable de la brevedad, regala en su cuenta joyas microtextuales, de manera intermitente. El doctor Alfonso Pedraza ha cumplido una encomiable tarea de difusión, a través de los enlaces a su podcast semanal, *Gente de pocas palabras*. También las voces más jóvenes se dejan escuchar y, junto a la publicación de sus minificciones, realizan una enorme labor de promoción del género: tal es el caso de Paola Tena, Laura Elisa Vizcaíno, Karla Barajas, Gloria Ramírez o Juan Carlos Gallegos, entre otros.

Ciertamente, la proliferación de microtextos, la facilidad de publicación y el abigarrado carácter que caracteriza a estos nuevos canales vienen acompañados de dos circunstancias que no pueden dejar de tenerse en cuenta: la condición efímera de muchas de estas creaciones y la ausencia de instancias intermedias que garanticen cierta calidad literaria. Sobre ello han llamado ya la atención Tomassini (2015: 266-267) y Rojo (2016); y de ahí, también, que la publicación de libros autoriales o antologías continúe ejerciendo una función determinante en este sentido. En este soporte tradicional, la expansión del microrrelato en México se ha dejado percibir a través de la aparición de colecciones y editoriales que le prestan una particular atención y que, a su vez, establecen un trasvase de doble dirección con la actividad desarrollada por los autores en el ámbito digital. Por mencionar algunos ejemplos significativos, tal es el caso de las editoriales Ficticia (en la que nos detendremos enseguida), La tinta del silencio, o de las colecciones “Asteriscos” y “Ficción express” de Publicaciones BUAP, junto a otras (Acosta, 2010b: 106-107).

3.3. Manifestaciones del microrrelato hipermedial: hipertextualidad, intermedialidad y remediaciones

Para concluir este recorrido, nos detenemos en algunos ejemplos extraídos de la minificción mexicana en la red, con el fin de que se puedan apreciar los rasgos con los que se ha caracterizado su condición hipermedial. Comenzaremos por referirnos al gran proyecto de *Ficticia*, creación de un grupo de amigos, “cuentistas, artistas plásticos e ingenieros digitales”, capitaneados por Marcial Fernández. En 1999, atraídos por las posibilidades que la creciente implantación de internet parecía propiciar, se confabularon para fundar una ciudad virtual, donde la narrativa breve pudiera hallar su asiento cibernético.

Lo que comenzó casi como una idea feliz, creció rápidamente y atravesó fronteras. Junto al emplazamiento que servía de acogida al escritor de brevedades, procedente de los más recónditos rincones —“Puerto Libre”—; la ciudad fue edificando sus localizaciones, nutridas por textos que eran sometidos a un proceso de selección, como una antología abierta y en constante construcción. Formó su propio taller, que aún perdura —“La Marina de Ficticia”—, y retornó del ciberespacio a la tinta y el papel, con la creación de una editorial. Su impacto fue tan determinante para la formación y desarrollo

de la carrera literaria de un buen número de escritores, las relaciones y lazos que se generaron resultaron tan amplios y duraderos, que su creador declaraba, hace ya algunos años: “hoy *Ficticia* no sólo es una ciudad virtual y un sello editorial, sino un proyecto de vida en el que, como en los laberintos, es fácil entrar y difícil salir” (Gardella, 2012: s. p.).

Más allá de referir su importancia en el proceso de consolidación y difusión del género —ya estudiada por la crítica (Pollastri, 2003; Calvo Revilla, 2016: 70-71)—, nos interesa detenernos en su sitio web y en la particular formación de una urbe en la que se aloja una vasta producción narrativa —hoy contenida en la sección “Museo”—. A través de ella parece manifestarse, con especial viveza, la hipertextualidad desbordada del ciberespacio. Aunque la ciudad haya paralizado su crecimiento y la última actualización date de 2012, la organización del enorme material acumulado hasta entonces sigue funcionando, a través de los hipervínculos y de una interfaz que remeda la composición cartográfica (Imagen 1).

En efecto, el internauta lector que arriba a este territorio de la narrativa breve, donde microrrelato y cuento van de la mano, se ve atrapado en un laberinto de murmullos, tejido de relatos, como un nuevo Juan Preciado de esta Comala hipertextual. El mapa interactivo le ofrece trece emplazamientos principales, que podrá recorrer según su libre apetencia y que se corresponden con espacios típicos de la anatomía urbana: Bar, Botica, Cárcel, Cementerio, Estadio, etc. A su vez, si se adentra en cualquiera de estos lugares, descubrirá que se dividen en múltiples ramificaciones, que conducen finalmente a un amplio surtido de textos.

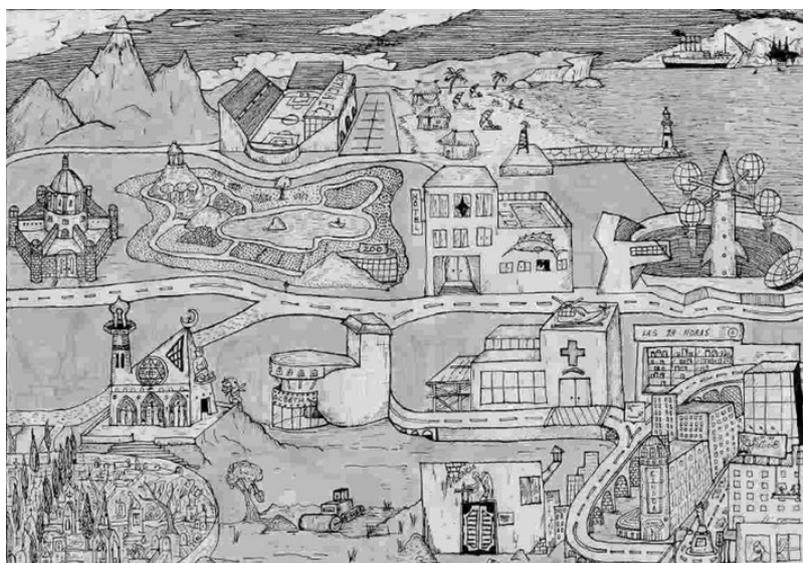


Imagen 1. Mapa interactivo de *Ficticia*.

Esta singular configuración supone un hábil, ingenioso y muy sugerente aprovechamiento de las posibilidades que ofrecía el entonces novísimo entorno mediático. A través de una creativa explotación del *cronotopos* bajtiniano, se conforma una estructura que funciona simultáneamente como reclamo, para estimular la

imaginación de los autores, y como propuesta abierta de ilimitados recorridos transtextuales para los lectores. La selección de emplazamientos, que constituyen el esqueleto de la ciudad virtual, otorga a cada uno de ellos un cierto carácter seminal de potenciales desarrollos narrativos, que vienen sugeridos por la modelación de formas discursivas arquetípicas (subgéneros y líneas temáticas), asentadas en la rica tradición literaria.

Junto a la hipertextualidad, al hablar de las metamorfosis experimentadas por el microrrelato, se ha hecho hincapié en los fenómenos de intermedialidad. Según pudimos ver, los vínculos entre lo icónico y lo escrito pueden ser más o menos fuertes y responder a una pluralidad de motivaciones y propósitos (Gómez Trueba, 2018). Pero lo que nos interesa mostrar aquí es cómo, en su traslación al espacio digital, la tipología más aguda de esas relaciones se ha convertido en una modalidad muy frecuente. Con ella, nos referimos a la plena integración de los dos medios en una nueva unidad textovisual, que activa una red de interacciones semióticas entre ambos sistemas de significación, transformando, de este modo, la experiencia interpretativa de su recepción.

Hay casos en los que la doble vertiente artística de un escritor se fusiona mediante la elaboración de microrrelatos visuales. Así ocurre, por mencionar algunos ejemplos de la actual minificción mexicana, con las *escripturas* del artista plástico Sergio Astorga, en las que se combinan miniaturas escritas y pintura; con el diálogo que establece Mónica Sánchez Escuer entre fotografías y microtextos; o con la serie de cuadros y minificciones de Marcial Fernández, de donde extraemos la siguiente muestra (Imagen 2).

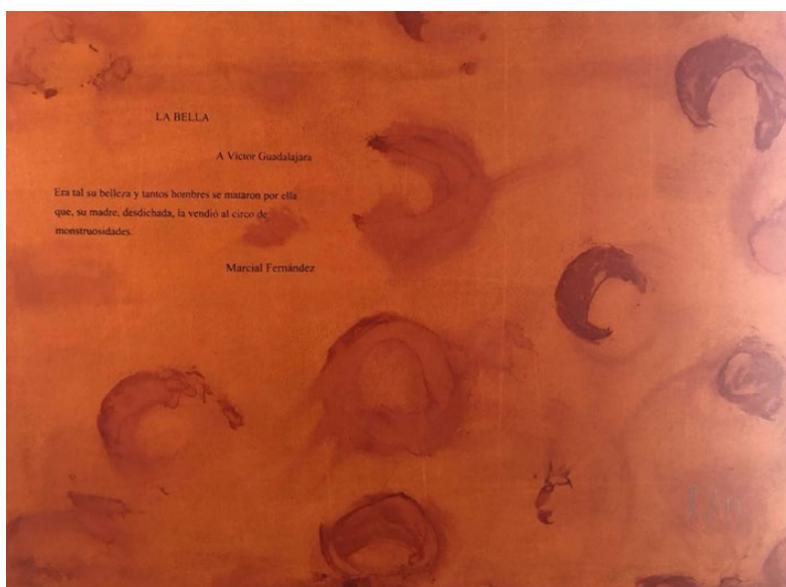


Imagen 2. “La Bella”. ©Marcial Fernández⁴.

⁴ Transcribimos la sección escrita: “LA BELLA / (A Víctor Guadalajara) / Era tal su belleza y tantos hombres se mataron por ella que, su madre, desdichada, la vendió al circo de monstruosidades”. Texto e imagen están extraídos de la cuenta de Facebook del autor, disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158372128533479&set=a.103974848478> [05/12/2022].

Sin embargo, lo que hallamos más frecuentemente es la apropiación del material de otro artista —fotografía, pintura, dibujo, animación, etc.—, al que se fusiona con el microrrelato. En ocasiones, el propio elemento icónico desata el proceso de escritura, como parece ocurrir en el ejemplo con el que concluiremos nuestro trabajo. Esta práctica es muy utilizada en los talleres de minificción y también ha sido recurrente en la convocatoria de concursos, como en el célebre certamen promovido por Chimal. Otras veces, el microtexto ya existe previamente y su propio autor lo somete a una transformación de enriquecimiento semiótico, a través de la hibridación con la imagen.

Como vimos, otra de las metamorfosis experimentadas por estas miniaturas narrativas viene dada por la remediación o trasposición intermedial. En lo que respecta a la minificción mexicana, nos hallamos ante un fenómeno que ya cuenta con una asentada tradición y que ha jugado un papel importante para la popularización del género, entre un público más alejado de los circuitos literarios. La transmutación de la escritura al lenguaje audiovisual se ha producido a través de la emisión televisiva convencional, como ocurrió en el programa “Micronopios”, dirigido por César Abraham Navarrete, para el *Canal 22*. Aunque ahora resulta mucho más habitual el recurso a las plataformas digitales de distribución, principalmente YouTube, donde hallamos muchas iniciativas en este sentido: por ejemplo, el canal de Karla Barajas⁵; el de la editorial La tinta del silencio⁶; o “Ficción súbita”, de los escritores Perla Hermosillo y Paulo Verdín⁷. Por otro lado, su transducción al medio radiofónico habitualmente simultanea la transmisión tradicional por las ondas, con su distribución mediante pódcast. Así se puede observar en dos programas referentes para la minificción en México: *Gente de pocas palabras*, dirigido por Alfonso Pedraza para Radio XECARH, entre 2015 y 2020, cuyos pódcast se hallan alojados en Ivoox⁸; y, para Radio UNAM, las microcápsulas radiofónicas de *El peso exacto de un colibrí*, producidas por Baltazar Domínguez, con el asesoramiento académico de Lauro Zavala y Javier Perucho⁹.

Estos fenómenos de remediación han supuesto, en primer lugar, una cierta recuperación de las formas propias de la oralidad, aunque integradas ahora en ese entrecruzamiento con otros medios, por lo que se considera una *oralidad terciaria*. Según indican Vallorani y Gibert, al estudiar el fenómeno de los audiolibros, esta tendencia puede considerarse como una de las consecuencias producidas por el ingreso de los textos literarios en la multimedialidad propia de la cultura digital (Vallorani y Gibert, 2022: 3-5). En efecto, tanto en las entregas audiovisuales, como en los espacios radiofónicos se incluye la lectura de los textos seleccionados e, incluso, en algunas ocasiones, su dramatización. A veces la lectura o la interpretación se complementan con los signos

⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/@cronopiakarlita> [15/10/2022].

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/@latintadelsilencioeditoria3932/featured> [15/10/2022].

⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/@FiccionSubita> [15/10/2022].

⁸ Disponible en: https://www.ivoox.com/podcast-podcast-gente-pocas-palabras_sq_f1173578_1.html [15/10/2022].

⁹ Disponible en: <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/237> [15/10/2022].

precedentes de otros códigos, como el musical, los efectos sonoros, o diversos recursos visuales.

Por otra parte, la aparición de estos microrrelatos transducidos viene precedida o acompañada por una contextualización, que ejerce una función paratextual, incidiendo así en el proceso receptivo. Puede tratarse del comentario de un experto, la entrevista con el autor, o una mera presentación realizada por los responsables del espacio. Finalmente, hemos de destacar la doble condición de estos canales, como vías de distribución, pero también como contenedores gigantes del material producido. De tal manera que, almacenadas en esas plataformas, las entregas de los programas van formando un enorme archivo documental, al alcance de los internautas que quieran adentrarse en el fascinante territorio de la minificción¹⁰.

4. UN EJEMPLO A MODO DE CONCLUSIÓN

Culminamos nuestro recorrido, acudiendo a un ejemplo extraído de Twitter, en el que pueden verse condensadas las líneas fundamentales que nos han guiado en esta investigación. Se trata del hilo que abre Mauricio Montiel, el 8 de enero de 2023, donde presenta una serie conformada por veinte microtextos punzantes, a partir de una extraordinaria fotografía de Elliot Erwitt (Imagen 3).



Imagen 3. Tuit de Mauricio Montiel (08/01/2023)¹¹.

¹⁰ Así lo muestran los estudios dedicados a “El peso exacto de un colibrí” (Perucho, 2015); “Micronopios” (Calvo Revilla); y “Gente de pocas palabras” (Arias Urrutia y Díez Cabeza, 2023).

¹¹ Disponible en: <https://twitter.com/LitPerdida/status/1612123715130499079> [09/01/2023].

La poética de este maestro del fotorreportaje, que llegaría a ser presidente de la agencia Magnum, destaca por su capacidad para utilizar conceptualmente la ironía. Su obra ofrece, con frecuencia, momentos en cierto sentido absurdos, no exentos de humor y en los que también utiliza el contraste, mediante la confrontación de ideas o sensaciones. Recurre a la presentación de situaciones sugerentes, con gran calidad documental, pero que dejan atrapado al espectador en un bucle infinito, al no poder obtener una concreción referencial definitiva, respecto a la realidad capturada. Así ocurre con la imagen seleccionada por Montiel y de esta manera lo expresaba Ken Johnson, en un artículo del *New York Times*:

[...] Obviamente, es un lugar en una feria o concierto, donde las personas pueden ir a buscar amigos o familiares de los que han estado separados temporalmente. Pero hay una multiplicación divertida y paradójica de significados. ¿Estas señoras no saben dónde están? ¿Están sufriendo una suerte de purgatorio espiritual? ¿Esperan ser encontradas, como en la canción “Amazing Grace”? Bueno, el Sr. Erwitte las encontró, y eso es lo que cuenta (*Apud* Teophanidis, 2012: s. p.; traducción nuestra).

Los microtextos de Montiel exprimen creativamente esta deslocalización contextual de la imagen, para desarrollar veinte posibilidades microargumentales, de enorme fuerza, en cuanto a las situaciones que se sugieren, y de rigurosa precisión en su dimensión expresiva. Se percibe así el mecanismo intermedial que produce la apropiación de la fotografía y su fusión con cada uno de los microrrelatos que conforman la serie, mediante la reiteración anafórica del sintagma “las personas perdidas”, que remite al cartel de la enigmática imagen (Imagen 4).

Debe observarse, además que, en su preámbulo, el hilo se presenta como un homenaje a Robert Aickmann, el maestro de “la extrañeza espléndida”, según lo califica Montiel. De esta forma, se activa también la condición intertextual, elemento clave en la poética de la hiperbrevedad. Tal combinación produce un laberíntico y estimulante juego de espejos para los lectores: la fotografía de Erwitte, al ser relocalizada, se vincula a esa narrativa de lo psicológicamente inquietante, mediante la mención del autor inglés y, simultáneamente, los microtextos ofrecen un complemento argumental a la imagen, al tiempo que despliegan una irradiación de analogías con los relatos de Aickmann.



Imagen 4. Cuatro primeros microtextos del hilo de Montiel.

El ejemplo nos parece extraordinario, además de por su calidad literaria, por congregarse en él los diversos aspectos que, de forma dispersa, han ido apareciendo en este trabajo para caracterizar al microrrelato hipermedial: la hipertextualidad, que se hace visible a través de la serialidad constituida por los fractales micronarrativos; la explotación de las resonancias intertextuales, amplificadas por la fusión textovisual; y, como resultado, la intensificación del papel activo de los lecto-espectadores, cuya huella se hace visible en los iconos de retuiteo y de expresión de complacencia.

Así pues, la incorporación del microrrelato a las dinámicas propias de la semiosfera digital no solo ha producido la enorme expansión del género, cuyos efectos hemos podido constatar en el caso de la narrativa mexicana, sino que ha traído consigo la intensificación de alguno de sus rasgos característicos y la incorporación de un conjunto de mutaciones vinculadas al nuevo contexto multimedial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Á. (2010a). "Algunos apuntes sobre los prolegómenos de la historia grande del minigénero (1888-1930)". En *Prolegómenos de la minificción*, A. Beaudoin Duquette (ed.), 30-63. México D. F.: UNAM.

- ____ (2010b). “El estudio y la difusión de la minificción (1988-2010)”. *El Cuento en Red* 22, 161-180.
- ALONSO FERNÁNDEZ, A. M. (2019). “El microrrelato: una poética de la intertextualidad”. *Microtextualidades* 5, 93-105. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a6> [11/04/2023].
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2012). *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- ARIAS URRUTIA, Á. (2018). “Alebrijes virtuales. Aproximación panorámica a la presencia del microrrelato mexicano en internet”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 139-186. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2019). “Bitácoras de autor: un viaje al taller de la escritura. Blogs y microrrelato en México”. En *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, A. Calvo Revilla (ed.), 123-167. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2022). “Los hilos de Ariadna: escritoras mexicanas de minificción en la red”. *Romance Notes* 62.2, 291-310.
- ARIAS URRUTIA, Á. Y SANTIAGO MATEOS, M. Á. DE (2021). “Fotografía y microrrelato en la minificción mexicana: una fecunda relación intermedial”. En *Escrituras enREDadas*, A. Calvo Revilla y Á. Arias Urrutia (eds.), 87-122. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ARIAS URRUTIA, Á. Y DÍEZ CABEZA, P. (2023). “Del papel a las ondas: el programa ‘Gente de pocas palabras’ como archivo sonoro de la minificción en español”. En *Narrativas bajo mínimos*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 65-88. Valencia: Tirant lo Blanch.
- AVILÉS, E. O. (2007). *La noche es luz de un sol negro*. México: Ficticia.
- BANKOV, K. (2022). *The Digital Mind. Semiotic Explorations in Digital Culture*. Cham: Switzerland: Springer Nature.
- BARAJAS, K. (2021). *Mujeres en la minificción mexicana*. EOS [Libro Electrónico].
- BUSTAMANTE VALBUENA, L. (2012). *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.
- CALVO REVILLA, A. (2016). “Cartografía del microrrelato en red. Nuevos circuitos literarios (2000-2015)”. En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 55-94. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2018). “Escenarios culturales emergentes del microrrelato y la minificción en la red”. En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, A. Calvo Revilla (ed.), 7-13. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

- ____ (2019a). “Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa”. En *Página y pantalla: Interferencias metaficcionales*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Trea.
- ____ (2019b). “Configuración del microrrelato mexicano a través de Micronopio”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 381-403. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/alhi.66790> [11/04/2023].
- ____ (2020). “Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 19-42. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2021) “Microrrelato hipermedial y paradigma estético. Escrituras de la errancia, de la disrupción y de la inestabilidad”. En *Escrituras enREDadas*, A. Calvo Revilla y Á. Arias Urrutia (eds.), 19-44. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CARRILLO MARTÍN, N. (2018). “Blogs y microrrelato: de lo desechable a lo imprescindible”. *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción*, A. Calvo Revilla (ed.), 125-138. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- DELAFOSE, E. (2013). “Internet y el microrrelato español contemporáneo”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasantlánticos* 11, 70-81. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i11.3748> [11/04/2023].
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI: literatura y blogosfera*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GARDELLA, M. (2012). “Breve entrevista a Marcial Fernández”. *Internacional Microcuentista* 17.5. Disponible en línea: http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2012/05/breve-entrevista-marcial-fernandez_17.html [22/10/2022].
- GATICA COTE, P. (2020). “Chimalario: integración, serialidad y coleccionismo en las 83 novelas y algunos viajes en el tiempo de Alberto Chimal”. En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 117-138. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2021). “Los senderos tachados de la brevedad: Mauricio Montiel Figueiras y Rosendo Cid”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasantlánticos* 27, 140-160. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.21611> [11/04/2023].
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. Y MADOZ, Ch. (2009). *Nuevas greguerías*. Madrid: La Fábrica.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2016). “Microrrelatos en red, redes de microrrelatos”. En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 133-150. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2018). “Alianza de los microrrelatos y las fotografías en las redes. ¿Pies de foto o microrrelato?”. En *Elogio de lo mínimo: estudios sobre microrrelato y minificción*

- en el siglo XXI, A. Calvo Revilla (ed.), 203-220. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2020). “Microficciones, residuos, spam: hacia una redefinición del género en un contexto en red”. *Conceptos* 1. Disponible en línea: <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/articles-conceptos/654-c01-03> [05/12/2022].
- GÓMEZ VÁZQUEZ, J. (2018a). “En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 493-522. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21854> [11/04/2023].
- ____ (2018b). *Fundamentos de consolidación de la microficción hispánica (1946-1995)*. Tesis doctoral: UNED. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Jgomez> [20/12/2022].
- GONZÁLEZ, R. Y SERRA, M. (2022). “Semiótica de la cultura. Perspectivas para el análisis mediático”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 27, 9-15. Disponible en línea: <https://dx.doi.org/10.5209/ciyc.82700> [11/04/2023].
- HARTLEY, J.; IBRUS, I. Y OJAMAA, M. (2020). *On the Digital Semiosphere. Culture, Media and Science for the Anthropocene*. New York: Bloomsbury.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, D. (2013). *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral: Universidad de La Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/9478/cs480.pdf?sequence=1> [02/12/2022].
- LEONE, M. (2019). “Sentidos del intervalo: el giro digital en la semiótica de las culturas”. *deSignis* 30, 91-103. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i30p91-103> [20/10/2022].
- ____ (2020). “Breve historia topológica del mundo: del muro a la red”. *deSignis* 33, 219-230. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i33p219-230> [11/04/2023].
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- MATA, O. (2017). “Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola”. *Literatura Mexicana* 28.1, 187-214.
- MINARDI, G. (2013). “Desbordar el canon: la minificción”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana* 5.1, 23-41.
- MORA, V. L. (2021). *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León.
- NAVARRO ROMERO, R. (2014). “Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático”. *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos* 27. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1148/716> [10/11/2022].
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2008). “Minificción e imagen. Cuando la descripción gana la partida”. En *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: actas del IV*

- Congreso Internacional de Minificción. Universidad de Neuchâtel*, I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), 183-206. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- PERUCHO, J. (2006). *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato en México*. México: Ficticia / Universidad Veracruzana.
- ____ (2009). *Dinosaurios de papel: el cuento brevísimo en México*. México: Ficticia.
- ____ (2012). “El microrrelato mexicano de la última centuria. Una bibliografía de creación”. *El Cuento en Red* 26, 39-47. Disponible en línea: https://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607 [15/10/2022].
- ____ (2015) “El microrrelato por otro medio”. *Unidiversidad* 20, 99-113. Disponible en línea: https://issuu.com/uni-diversidad/docs/uni_20 [12/12/2022].
- ____ (2021). “En tinta negra: libros de microrrelatos de escritoras mexicanas (1931-2020)”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos* 27, 21-50. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.30827/> [11/04/2023].
- POLLASTRI, L. (2003). “Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción”. *Actas VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Disponible en línea: <https://www.ficcionminima.blogspot.com/2011/01/laura-pollastri-del-papel-la-red.html> [12/10/2022].
- PUJANTE CASCALES, B. (2017). “Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato”. En *Minificción y nanofilología. Latitudes de la hiperbrevedad*, A. Rueda (ed.), 193-201. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- RAJEWSKI, I. O. (2020). “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”. *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica* 6.6, 432-461.
- RAMÍREZ FERMÍN, G., ed. (2017). *Las musas perpetúan lo efímero. Antología de microrrelatistas mexicanas*. Lima: Micropolis.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2009). “El microcuento y la estética posmoderna”. En *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (ed.), 67-90. Málaga: AEDILE.
- RODRÍGUEZ, A. A. (2014). *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escritas por mujeres*. Tuxtla Gutiérrez: Afinita Editorial / Universidad Autónoma de Chiapas.
- ROJO, V. (2013). “La minificción como artefacto intertextual”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, 5.1, 91-100. Disponible en línea: <https://revistaplesiosaurio.wordpress.com/publicaciones/> [13/11/2022].
- ____ (2016). “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”. *Cuadernos de Literatura* 20.39, 374-386.
- SAAVEDRA, N. (2014). “El auge de la Twitteratura: tendencias de la microficción y la literatura 2.0”. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana* 7.1, 61-84.
- SAMPERIO, G. (1986). *Gente de la ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- SCOLARI, C. A. (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2022). “Evolución de los medios: mapa de una disciplina en construcción. Una revisión”. *Profesional de la Información* 31.2, 1-29. Disponible en línea: <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/86958/63133> [05/10/2022].
- TEOPHANDIS, P. (2012). “Elliott Erwitt: “Untitled”, Pasadena, California, 1963”. *Aphelis*, 7 de mayo. Disponible en línea: <https://aphelis.net/elliott-erwitt-untitled-pasadena-california-1963/> [09/01/2023].
- TOMASSINI, G. S. (2015). “Los *litblogs* de la microficción. Un universo rizomático en la red”. En *MicroBerlín: De minificciones y microrrelatos*, O. Ette et al. (eds.) 265-279. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- VALLORANI, C. M. Y GIBERT, I. (2022). “El audiolibro: La nueva oralidad en la era digital”. *Visual Review* 9, 1-9. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3734> [11/04/2023].
- VALLS, F. (2010). *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- ZAVALA, L. (2003). *Minificción mexicana*. México: UNAM.
- ____ (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 29/12/2022

Fecha de aceptación: 18/04/2023