

Microtextualidades

Revista Internacional de microrrelato y minificción



Del relato mínimo a la narración aumentada: algunos ejemplos en el microrrelato español actual

From short short stories to augmented narrative: some examples in contemporary spanish flash fiction

Leticia BUSTAMANTE VALBUENA

Investigadora independiente

leticia.bustamante@educantabria.es; leticiabusval@gmail.com

ID ORCID: orcid.org/0000-0002-6194-8167

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Marzo 2017
Artículo aceptado:
Mayo 2017

Número 1, pp. 26-43
DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n1a3>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

En los primeros años del siglo XXI, el microrrelato se ha convertido en claro exponente de la narrativa híbrida, multiplataforma, hipermedial y transmediática. Estos fenómenos se manifiestan en diversos soportes y se difunden por medios de comunicación analógicos y digitales, aunque actualmente estos últimos ocupen un lugar destacado. El peculiar recorrido de algunos microrrelatos españoles contemporáneos puede demostrar cómo los principales rasgos definidores de este género – mundo referencial complejo, virtualidad narrativa y brevedad textual extrema– propician estas transformaciones. Además de constatar las mutaciones sufridas por estos textos en su periplo multiplataforma, al cotejar su análisis desde la teoría del microrrelato con las interpretaciones semióticas de los códigos que se combinan, se llegará a conclusiones reveladoras. Todos los planos del relato se verán comprometidos: se dotará de sentidos unívocos a indicios de la elipsis discursiva, se concretarán incertidumbres y vacíos intencionados en el plano de la historia y las referencias serán más directas. La duda fundamental es si realmente estamos ante la transformación de relatos mínimos de discurso brevísimo en narraciones aumentadas o si, por el contrario, el resultado coarta el poder de sugerencia, intrínseco al género.

PALABRAS CLAVE: microrrelato, hibridez, remediación, adaptación, narración multimedia, narrativa aumentada.

ABSTRACT

In the early years of the 21st century, flash fiction has become a clear example of hybrid, multiplatform, hypermedia and transmedia narrative. These phenomena are shown in various formats and are published in analog and digital media, although the latter has taken a prominent position. The particular path of some contemporary Spanish micro-stories can exemplify how this genre's main characteristics –complex referential world, virtual narrative and extreme textual brevity– encourages these transformations. Apart from determining the changes experimented by these texts in their multiplatform journey, by comparing their analysis from a theoretical perspective and the semiotic interpretations of their combined codes, revealing conclusions will be reached. All storytelling levels will be involved: discursive ellipsis signs will be provided with unique meanings, uncertainties and intended gaps will be specified in the story sphere and references will be more direct. The fundamental doubt is whether we truly are before the transformation of extremely brief micro-stories into augmented storytelling or, on the contrary, the result restricts the power of suggestion, inherent to the genre.

KEYWORDS: short short story, hybridization, remediation, adaptation, multimedia storytelling, augmented storytelling.

La literatura se alimenta de todo lo que encuentra, pero sobre todo de la propia literatura. En cierto sentido, es como la materia: ni se crea ni se destruye; solo se transforma.

JAVIER CERCAS. “El abismo entre novedad literaria y calidad”. *El País* (10/12/2014)

1. Introducción: asomarse al borde del abismo

La consideración del microrrelato como fenómeno cultural, más allá de su normalización como género literario, se encuentra íntimamente ligada a su carácter proteico, que propicia su hipermedialidad, es decir, su adaptabilidad a diversos medios y su presencia en variados soportes tradicionales y, sobre todo, digitales. A estas alturas, nadie puede cuestionarse el impulso que los medios de comunicación de masas y, en especial, las redes creadas gracias a internet, han supuesto para la creación, difusión y recepción del microrrelato (Navarro). Pero, aunque resulte incómodo, también sabemos que todo ello ha conducido, inevitablemente, a alertar sobre la posible banalización de esta forma literaria (Ferreira). Los nuevos circuitos culturales han conseguido no solo la internacionalización y la globalización, sino también la popularización del microrrelato. Pero, en este camino, principios genéricos como intensidad, elipsis o transgresión corren el riesgo de transformarse en ingenio vacío, fórmulas estandarizadas y, en definitiva, falta de calidad en la producción y de buen criterio en la recepción (Bustamante 2012b).

En la actualidad, parece haberse superado esa realidad binaria de soportes tradicionales frente a soportes digitales o circuitos editoriales frente a circuitos “democratizados”, ya que existen numerosas muestras de trasvases entre soportes y medios de difusión. Si no atendemos tanto a los microrrelatos creados en el seno de la ciberliteratura, sino más bien a la remediación y recontextualización de textos existentes en otros medios y soportes, comprobaremos la relevancia de las Tecnologías de la Información y la Comunicación desde un punto de vista pragmático, especialmente para las nuevas posibilidades de interpretación que se ofrecen (Albaladejo). Se trata de procesos por los que los textos entran a formar parte de nuevos contextos, como el caso tan habitual del microrrelato que aparece primero en un blog y después se integra en un libro de autor o en una colectánea; o el itinerario transitado por una pieza de concurso, que es radiada, guardada en *podcast*, incluida en una página web y, finalmente, se incluye en un volumen colectivo; tampoco nos sorprende el camino inverso, por el que un microrrelato, integrante de un libro, se redifunde en blogs y redes sociales. Al reconfigurarse con otros códigos, no se trata simplemente de versionar o adaptar, lo que tendría poco de novedoso, puesto que la radio, el cine o el cómic ofrecen una amplia tradición en cuanto a versiones y adaptaciones de relatos literarios. Más bien se trataría de “narración aumentada”, en el sentido otorgado por Gil González (2015), ya que un relato mínimo, de breve extensión discursiva, se verá enriquecido por su presencia intermedial -en varios medios-, pero también se verá transformado por la asunción de nuevas normas y códigos propios del nuevo medio, lo que supondrá enriquecimiento intramedial (Gil 2012).

Nos encontramos ante la multiplicación y la fusión de lenguajes y de vehículos de transmisión, lo que ocasionará gran complejidad semiótica, y el primer escollo que encontramos es el de su conceptualización y la nomenclatura para los distintos procesos de remediación y sus resultados (Scolari 2013; Gil 2012). En general, la sistematización llevada a cabo por Gil González y seguida por Mora (2014), con la clasificación de las operaciones hipermediales según cómo estas afecten a aspectos formales o de contenido resulta muy funcional. Así, desde el punto de vista del contenido, distingue los siguientes procedimientos: *ilustración*, *reescritura* y *transficción*. La *ilustración* se basa en la similitud al reproducir la historia y puede ser *ilustración literal*, *recreación literal* y *continuación original*. La *reescritura* apunta a la diferencia al transformar la obra y se divide en *reescritura argumental*, *espacio-temporal*, *interpretativa* y *estilística*. Y la *transficción* consiste en anclar la nueva historia al universo ficcional del que se parte como *recreación*, *expansión* o *continuación*. Por otro lado, si se atiende a las operaciones formales, habrá que distinguir las que se producen en el eje intramedial – *imitación*, *complemento* y *serie*– y las que se llevan a cabo en el eje intermedial – *cross-media*, *transmedia* y *multimedia*¹–, que se refieren a que al pasar a un medio diferente, se puede contar la misma historia, expandir la historia o hibridar medios diferentes (Gil 2012).

Los rasgos definidores del microrrelato –brevedad textual, virtualidad o potencialidad narrativa y ficcionalidad compleja (Bustamante 2012a)– favorecerán combinación de códigos diversos y el salto de una plataforma a otra. Las fuerzas que tensan el microrrelato –centrípeto y centrífuga– favorecerán la re-creación llevada a cabo por el propio autor o la co-creación en la que intervienen otros artistas, quienes ejercen el papel de receptores interactivos que pasan a ser co-creadores o, dicho de otra manera, de prosumidores (Martínez 2011). Como el microrrelato se singulariza y diferencia cuantitativamente y cualitativamente de otros géneros por la combinación de elipsis, intensidad, condensación y sugerencia, al ser remediado, se concretan elementos referenciales, se resuelven incertidumbres narrativas, se llenan vacíos, se dibujan personajes y espacios, se interpretan huellas y ambigüedades discursivas... Es decir, a partir de una lectura que se podría denominar también aumentada, se abre la posibilidad de realizar procesos intermediales, se crea una nueva obra artística, cuyos códigos crean un discurso diferente, se incrementa su historia y aflora la complejidad que se encerraba en su mundo referencial.

Hasta aquí, hemos registrado opiniones optimistas ante la síntesis de la palabra con otras vías de expresión, como son el diseño, la imagen, el video, la música o los efectos sonoros. Se percibe incluso que las amenazas pueden convertirse en oportunidades y logros: el logro de una verdadera cultura de masas que sepa aprovechar la democratización cultural que supone internet; la consecución de una auténtica reversibilidad entre creación y recepción; la consolidación de un arte de síntesis, que combine todos los lenguajes creativos y propicie experiencias poliestéticas, emparentadas con el arte total que Aristóteles vio en la tragedia griega o que las vanguardias vieron en las posibilidades del cinematógrafo (Gil 2012, 18).

Frente a esta perspectiva, se podrían situar los postulados de Aparicio Maydeu, quien relaciona los nuevos circuitos culturales sin filtros, la tecnología, los medios de comunicación de masas y los intereses de mercado con la falta de libertad creativa, que

¹ Los términos literales aparecen aquí en cursiva. En adelante, solo aparecerán en cursiva cuando respondan a la conceptualización y sistematización llevada a cabo por Antonio Gil González.

es tácitamente coartada; con la ausencia descarada de imaginación y de esfuerzo por lo singular; con la cultura del reciclaje y con la mediocridad artística. De forma directa o indirecta, Aparicio desmitifica la “complejidad semiótica” de la narrativa actual, la “democratización de la cultura” o la “realidad transmediática de la ficción”. Su balance es ciertamente negativo, ya que en relación con conceptos como la sociedad líquida – Zygmunt Bauman–, el *imperio de lo efímero* –Gilles Lipovetsky– o el arte en *estado gaseoso* –Yves Michaud–, se plantea la siguiente pregunta, en la que se aprecian algunos términos fundamentales para entender su tesis:

¿Estamos tal vez ante la muerte de la imaginación a manos de la sobreinformación, de la mengua de la cultura del esfuerzo (que favorece la calidad de la creación y estimula la competitividad), del déficit de la concentración o de la dispersión y las estrategias del apropiacionismo, la derivación o la recreación por manipulación? (339)

La polémica está servida. Parece que hay un abismo entre ambas posturas. ¿Estamos ante complejidad semiótica o ante fraude cultural?

2. Hibridaciones y redes

Como ya sabemos, muchos especialistas en este género han investigado la fructífera relación entre las redes digitales y el microrrelato (Martínez 2015) e incluso han centrado su investigación en el ámbito español (Delaforse). Pero lo que pretendemos es observar cómo a veces la remediación del microrrelato a partir de estas redes, su “recontextualización”, propicia consecuencias relevantes en la semiótica de la obra y, por tanto, en su recepción.

2.1. En la agonía del blog: “Coulrofobia”, de Víctor Lorenzo

Tal vez la bitácora o blog literario haya vivido sus años de esplendor entre 2005 y 2015, aproximadamente. Parece que todos los pronósticos sobre su declive se van a cumplir y es obvio que está siendo reemplazado en gran medida por otros medios más accesibles, más ágiles, con tendencia a una mayor brevedad en sus entradas y también con mayor potencial de comunicación multidireccional.

El fenómeno de la blogosfera se ha analizado desde diversos puntos de vista y se ha intentado clasificarlos: de un administrador o de un colectivo; auténticas antologías dinámicas, que recogen creaciones propias o ajenas; escaparates de la actividad en género, que incluyen creaciones, reseñas, novedades en publicaciones, encuentros, concursos, talleres... Y, lo que ahora nos importa más, casi siempre se emplean varios códigos, aunque lo más frecuente es que la imagen tenga una función secundaria y accesoria respecto al texto, salvo excepciones en que se establece una relación íntima y complementaria entre imagen y palabra (Bustamante 2013; Tomassini 2015; Calvo 2016). En ese panorama general se sitúa el blog *Realidades para lellos* (<http://realidadesparalelos.blogspot.com.es>)² de Víctor Lorenzo Cinca, inaugurado en 2009 y aún con actividad, aunque discreta. Esta bitácora es un ejemplo modélico de cómo un autor de la denominada “generación blogger” –la logia del microrrelato, diría Manu Espada– va reuniendo y dando a conocer microrrelatos, que en muchas ocasiones ha presentado a concursos o han sido publicados en diversas antologías, para llegar a conformar un libro. De hecho, el blog se organiza según la siguiente estructura:

² La fecha de la última consulta para todos los recursos digitales incluidos en el artículo y en su bibliografía es 03/05/2017.

“Concurso”, “Hiperpreve”, “Microrrelato”, “Microrrelato publicado” y “Microrrelato reciclado”. Pues bien, en la entrada del 9 de agosto de 2013, se puede leer el microrrelato “Coulrofobia” que, a su vez, había aparecido el mismo día como participante en el “Viernes creativo: escribe una historia”, en la página de Fernando Vicente, junto a textos de autores como Elena Casero, Sara Lew o Ángeles Sánchez Portero. En esta ocasión, Fernando Vicente había propuesto en su blog *Escribe fino* una fotografía de Lucca Messer como fuente de inspiración, imagen que Víctor Lorenzo traslada a su entrada del blog junto al microrrelato de su autoría. Comprobemos cómo se combinaban texto e imagen en el blog:

<http://realidadesparalelos.blogspot.com.es/search?q=COULROFOBIA>

Hipervínculo 1

Más de dos años más tarde, el texto aparecerá integrado en su volumen *Cambio de rasante* (2015), que consta de tres secciones –“Ascenso”, “Cumbre” y “Descenso”– en las que se reparten setenta y cinco piezas textuales. Hasta aquí, nada extraño ni destacable. Sin embargo, al recontextualizar el relato “Coulrofobia” y privarlo de la imagen que lo inspiró y que lo acompañaba, adquiere distintos significados, digamos que se dificulta de algún modo la interpretación de ese mundo onírico que la imagen configuraba de manera plástica:

COULROFOBIA

Quería lograr que el rey de la selva pasara por el aro en llamas y que el viejo elefante se arrodillara ante mí; deseaba hacer malabares con mis nostalgias, mantenerlas en el aire, en constante y peligrosa rotación; soñaba con tragarme un sable largo y afilado como un día sin ti; anhelaba caminar como un felino por la cuerda floja, sin red de seguridad ni arnés; ansiaba convertir nuestra cama en elástica para lograr piruetas dignas de las mayores ovaciones; pretendía lanzarme desde mi trapecio y que tus manos me salvaran de la fatal caída. Pero después del sí quiero lo único que siento es que los dedos de mis pies no alcanzan la punta de los zapatos, que mi nariz se enrojece y congestiona y que mi sonrisa pintada puede borrarse en cualquier momento. (86)

En el texto, despojado de la imagen, se construye un onírico mundo circense para expresar la decepción amorosa, las ilusiones perdidas, el paso de los sueños fatuos a la sórdida realidad, que se puede apreciar desde los indicios en el discurso: del “Quería...” y sus sueños imposibles pasamos al realista “...siento...”; y la alegoría va desgranándose en imágenes grandiosas, que responden a aspiraciones de amor romántico, anulado por los grotescos toques de verosimilitud con que se cierra el relato. El tiempo de la diégesis no se interpreta necesariamente como un instante, el del casamiento, sino que tenemos la impresión de que la decepción, expresada por un narrador o narradora en primera persona, se va fraguando conforme se van frustrando las expectativas previamente enunciadas. Ese mundo creado nos lleva de nuevo al título, cuyo sentido hemos de desentrañar y encajar con la imagería del relato, ya que coulrofobia es la fobia o el miedo irracional a los payasos o a los mimos. El esfuerzo que ha de hacer el lector es grande y su recompensa también.

¿Qué ha cambiado en este relato al privarlo de la imagen? Cuando apareció en el soporte digital, los códigos visual y verbal establecían un diálogo mediante el que la palabra expandía las sugerencias contenidas en la fotografía, ya que no cabe duda de que la fotografía de Lucca Messer, pese a plasmar un instante, una escena, posee potencialidad narrativa. Si desde la retórica podríamos decir que el relato era una especie de *écfrasis* bastante libre, de *hipotiposis* a la que se le han añadido elementos

narrativos, desde la teoría de la comunicación diríamos que se trataba de un relato híbrido, formado por dos códigos. Cuando en su remediación pasa a ser parte del libro impreso, se recontextualiza en el “Descenso” de la relación amorosa y se despoja de la imagen que lo inspiró, de alguna forma se convierte en *transmediático*, porque la interpretación se modifica sutilmente: el tiempo interno se expande, el espacio se diversifica y, desde luego, no tenemos la sensación de encontrarnos ante un microrrelato-escena.

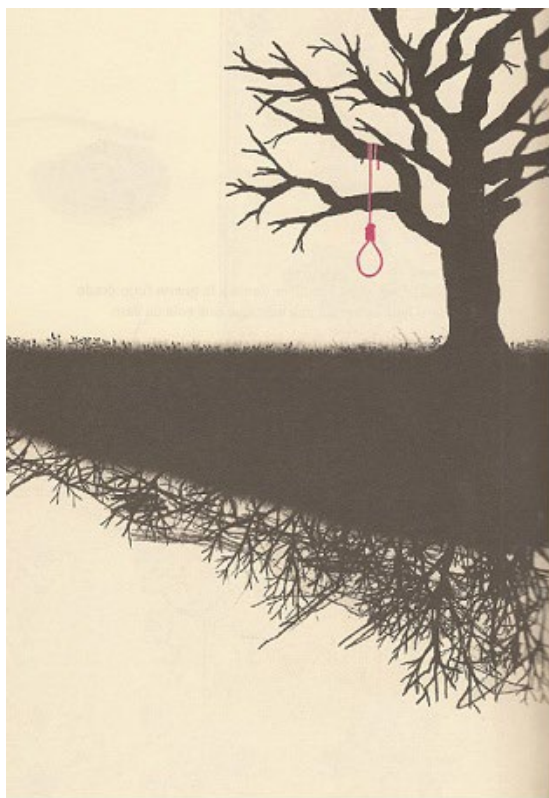
2.2. Génesis en Facebook: “El columpio”, de Patricia Esteban Erlés

Facebook, cada vez más desplazada por otras redes como Twitter o Instagram, suele emplearse como herramienta complementaria de información y difusión en que se mezclan asuntos personales variadísimos con intereses culturales y creación propia o ajena. Existen algunas “cuentas” dedicadas a la difusión de microrrelatos de nueva creación y administradas por grupos especialistas en el género, pero son realmente escasas y suelen estar conectadas con otros soportes, como revistas digitales o blogs.

Sin embargo, resulta muy interesante conocer cómo se gestó en Facebook un magnífico volumen de microrrelatos: *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés y la ilustradora Sara Morante (2012).³ La propia escritora lo ha explicado en varias ocasiones y, además, aparece en una dedicatoria incluida en el volumen: “Dedicado a Facebook, por todo lo que le debe este libro”. Para conocerlo, nada mejor que rastrear las huellas de un elemento del imaginario de Patricia Esteban Erlés, que desembocó en un microrrelato destacado en el conjunto de *Casa de muñecas*.

Desde el año 2011, en la cuenta de esta autora en Facebook se pueden rastrear numerosas entradas en las que hace referencia al “columpio” y en muchas de ellas, este es el elemento central del texto. Las imágenes que las acompañan remiten a la infancia, al juego, al riesgo y a la muerte. Bien sea por intuición, por coincidencia de imaginarios o por las conversaciones mantenidas entre autora e ilustradora, el resultado que aparece en el libro es brillante y estremecedor:

³ *Casa de Muñecas y Cuentos mínimos* (en el siguiente epígrafe), ya fueron tratados por Leticia Bustamante en su artículo “La contaminación como recurso creativo” (2016), aunque desde otro punto de vista. No obstante, reflejamos la referencia en la bibliografía.



EL COLUMPIO

Me acuerdo de cuando confundimos la muerte con un columpio.

Imagen 1

Pero, ¿cómo se ha llegado hasta aquí? Encontramos algunas entradas de la autora en Facebook que resultan esclarecedoras, tanto anteriores a la publicación del libro como posteriores a la misma. Veamos algunas de ellas:

20 de marzo de 2011

Todo el mundo sabe que el columpio lo inventó un adulto con ganas de ver a niños estrellándose contra el suelo.

26 de febrero de 2012

Llega un día en que el columpio deja de ser un compañero de juegos y se convierte en el primer mensajero de la muerte.

30 de abril de 2012

La primera vez que vimos la muerte era un juego. Matábamos a nuestros contrarios en el balón prisionero y éramos felices. Nos precipitábamos a un abismo no del todo amaestrado, subidos en un columpio. La muerte era algo que se daba y se quitaba, duraba lo mismo que un recreo y regresábamos a ella como pequeños zombis, con la comisura de los labios manchados de tierra o de chocolate.

11 de noviembre de 2014

[...] Qué bien captó Sara Morante la dimensión trágica y lúdica de una simple cuerda que pende entre las ramas.

Del 2 de noviembre de 2015

[...] Mucho después conocí la vieja historia de la hija del rey Ícaro, que se mató ahorcándose de pura tristeza cuando su padre murió. Con el tiempo los niños empezaron a

perderle el miedo dejando que la muerte se convirtiese en un juguete amable, el columpio, que nos deja subir y bajar, poner a prueba nuestro miedo al vacío. Esa es la hermosa leyenda que comunica la vida y la muerte, la infancia y el horror.

Es decir, en el imaginario de Patricia Esteban Erlés se fue construyendo paulatinamente el símbolo del columpio, que unas veces acompañaba de ilustraciones lúdicas y otras veces luctuosas, pero es en el libro impreso donde este símbolo adquiere la mayor capacidad de sugerencia con la mínima extensión discursiva. La imagen de Sara Morante complementa al texto y, además, orienta al lector para que en su recepción vincule el columpio y la soga del ahorcado. La imagen de una soga funciona como metonimia del horror suicida, de la muerte.

En este caso, se produce un proceso *transmedia*, que va más allá de la recontextualización, de la recreación o de la reescritura: se crea una nueva obra de ficción, no solo por el cambio de medio y la nueva combinación de códigos, sino porque en los textos anteriores a la publicación de *Casa de muñecas* solo se intuía ese vínculo del columpio con la muerte y porque, sin embargo, la historia oculta en el microrrelato impreso e ilustrado es mucho más potente. Imagen y palabra (diez palabras exactamente) son indicios de una historia inquietante en la que se ha ocultado casi todo y cuya virtualidad narrativa queda abierta a múltiples interpretaciones.

2.3. Twitter y el álbum ilustrado: “El niño...” y “La muerte...”, de Pep Bruno

Twitter se ha convertido en red de “nanoblogs” o “microblogs”, ya que todos los mensajes han de contar con ciento cuarenta caracteres como máximo. No pretendemos aquí revisar una vez más el fenómeno de la Twitteratura, sus aciertos, ventajas, riesgos y fraudes, sino considerar Twitter como un medio más que puede verse afectado por la remediación.

No es novedoso que un autor compile en un libro los textos ultrabreves que ha ido publicando en esta red. Pero sí resulta bastante original que al hacerlo, se produzca un deslizamiento transgenérico, además de las lógicas modificaciones de soporte y medio de difusión. Y esto es lo que ocurre con el libro *Cuentos mínimos* (2015), de Pep Bruno y el ilustrador Goyo González.

Desde 2012, Pep Bruno tiene una cuenta en Twitter en la que publica un relato ultrabreve al día. Cincuenta de esos textos pasaron a formar parte de un volumen impreso: *Cuentos mínimos* (2015). Dado su origen, estos relatos tienen un máximo de ciento cuarenta caracteres. Sorprendentemente, *Cuentos mínimos* se han publicado en la colección destinada al público infantil “Sopa de libros”, de la editorial Anaya, pero su génesis y el resultado dejan claro que no se trata de un libro para niños. No obstante, se nos ocurren ciertas explicaciones para que se haya tomado esta decisión: tal vez porque se trata de un escritor con una nutrida trayectoria en la literatura infantil, posiblemente por el tipo de ilustraciones o por el género al que pertenece el libro, como se verá más adelante. En cualquier caso, el itinerario *transmediático* de estas creaciones transforma su misma esencia: los microrrelatos son emparejados y cada pareja es ilustrada por Goyo González, de modo que cincuenta textos, que se presentaron exentos, dosificados cronológicamente y sin imagen alguna, que con frecuencia fueron retuiteados, ahora forman parte de un libro con veinticinco creaciones binarias, ya que los microrrelatos aparecen emparejados y unidos en una doble página mediante una ilustración. Es más, esa doble página del libro en papel se convierte en una única pantalla si se disfruta de la obra en formato de libro electrónico, como también lo distribuye la editorial. Veamos un ejemplo de este proceso:

8 de septiembre de 2012

#CuentoPB El niño leía en el parque. El viento arrancó las palabras del libro y, de pronto, la anciana que pasaba cerca se puso a contar 1 cuento.

20 de febrero de 2013

#CuentoPB La muerte se sentó a mi lado en el parque. Estoy vieja y cansada, me dijo. ¡Yo no!, contesté y me puse a dar saltos, por si las dudas.

Así aparecen en el libro:



Imagen 2

La ilustración no solo otorga unidad y consigue secuenciar los dos relatos, sino que modifica su sentido original. Cuando no había ilustración, el primer relato remitía a la tradición literaria oral y escrita, al imaginario colectivo; y el segundo trataba burlonamente de la amenaza de la muerte y los intentos de los humanos por “despistarla”. Sin embargo, al aparecer al pie de una única imagen y siguiendo la dirección habitual de la sintaxis visual, el lector identifica a esa “anciana” con la “Muerte” a la que llegan las palabras mediante un símbolo de mal agüero (el cuervo de la ilustración, que connota proximidad de la muerte) y cuyo mango de la guadaña es el marcador del “libro”. Esta interpretación no sería posible sin la ilustración, que toma el “parque” —término común a los dos nanorrelatos— como espacio común del que surgen el resto de asociaciones e indicios de continuidad.

De este modo, un fenómeno que parecía solo *reescritura literal* y *cross-media*, porque se contaban las mismas historias, pero en un medio diferente, se convierte en *transmedia*, ya que esas historias se transforman. Es decir, la conversión de tuits

dispersos en un microrrelato bímembre ilustrado conlleva hibridación de códigos y, en este caso, *reescritura estilística*, ya que su transformación atañe al plano compositivo y estético.

Es necesario tener en cuenta que se traspasa la frontera genérica y nos encontramos con algo más que un libro con ilustraciones: se puede considerar que *Cuentos mínimos* es un álbum ilustrado, género que se ha consolidado según los criterios de la episteme posmoderna y que ha alcanzado una extraordinaria relevancia en la literatura infantil y juvenil. En él se incluyen obras multimodales en que lenguaje verbal escrito e imagen establecen diversos tipos de diálogo o relación sinérgica; de modo que ambos códigos contribuyen a crear el relato, ya que la imagen no es una mera ilustración, sino que crea un mundo ficcional y cuenta una historia. Las relaciones entre discurso verbal y discurso icónico serán de redundancia, complementariedad, ampliación, contrapunto... (Silva-Díez). Pero, como se ha analizado en este caso, lo más interesante se produce en los procesos de recepción, ya que el discurso textual exige una lectura lineal, mientras que el discurso icónico exige de una mirada espacial, por lo que el lector vuelve a mirar, vuelve a leer y, en consecuencia, reinterpreta.

3. “Versiones” y transmedia

En este recorrido por las diferentes “vidas” que puede tener un microrrelato no podían faltar las versiones sonoras, los montajes audiovisuales y las denominadas adaptaciones cinematográficas, que nos sitúan en una reconocible tradición. Así, los microrrelatos sonoros se relacionan con las novelas radiadas, los relatos radiofónicos o, más recientemente, los *podcast* con piezas literarias de todo tipo, incluidos los microrrelatos. Es frecuente que en todos ellos intervengan diversos elementos del código sonoro, como la palabra hablada, la música, los efectos especiales y los silencios. Podemos identificar el montaje audiovisual con la sucesión de imágenes en la novela gráfica y el cómic, pero también en la fotonovela. Y, desde el nacimiento del cine, hemos asistido a la práctica de la adaptación de cuentos y novelas en cortometrajes y largometrajes.

3.1. Microrrelatos sonoros: “Trilogía de difuntos”, de Fernando Iwasaki

Son varias las cadenas radiofónicas en las que podemos escuchar microrrelatos, ya sea porque se está llevando a cabo alguna iniciativa de creación colectiva –un concurso, por ejemplo– o porque, cada vez con más frecuencia, se presentan libros de microrrelatos con lecturas radiadas. Pero lo que nos interesa aquí es la remediación artística del microrrelato que ya ha sido publicado previamente en algún otro medio. Es lo que hace Javier Marchante en *El maestro cuenta cuentos* (<http://elmaestrocuentacuentos.wikispaces.com>), para adultos y niños, y en *La taberna del Callao* (<http://latabernadelcallao.blogspot.com>), para adultos. En este blog, encontramos secciones dedicadas a “Relatos largos”, “Relatos breves” y “Microrrelatos”. En esta última sección se reúnen más de veinte audios, cada uno con su ficha literaria y técnica.

Una de las entradas más conseguidas es “Trilogía de difuntos”, un archivo de audio con tres piezas de *Ajuar Funerario* (2004), de Fernando Iwasaki, obra de referencia en el microrrelato hispánico. Precede al archivo una sugerente y apropiada imagen de Laurie Lipton, artista conocida por sus tétricos dibujos, y un fragmento del prólogo de Iwasaki a su volumen. Todo ello predispone al oyente para escuchar las tres inquietantes piezas –“Día de difuntos”, “La habitación maldita” y “Que nadie las

despierte”–, narradas por Pilar Valdés y Javier Merchante, con efectos sonoros y música de Zero-Project. Recordemos el texto del primer microrrelato:

DÍA DE DIFUNTOS

Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

–Pero mamá, tú estás muerta.

–Tú también, mi niño.

Y nos abrazamos desconsolados.

Al leer el relato, se aprecia que en veintiocho palabras se ha conseguido expresar una historia plagada de vacíos e incertidumbres y un discurso en que sobresale la relevancia del título y la estructura de una escena. Tal vez, lo que más valora el lector es la sugerencia del lenguaje, su poder de connotación, capaz de aunar muerte y ternura.

Ahora, escuchemos el archivo sonoro:

<http://latabernadelcallao.blogspot.com.es/2015/11/trilogia-de-difuntos.html>

Hipervínculo 2

En la versión multimedia, el dibujo de Laurie Lipton, los efectos sonoros y la música consiguen incrementar las expectativas del oyente, elevar el clima de tensión, recrear ese mundo fantástico de Iwasaki, que irrumpe en la realidad cotidiana y se mezcla con ella. Si en la versión escrita el léxico del título y de la primera línea posee claras connotaciones –difuntos, tanatorio, enlutada–, esta impresión resulta mucho más desasosegante en la versión sonora, ya que la vida se hace presente con elementos naturales –pájaros, agua– cuyo sonido vivificante es interrumpido por campanas de muerte, que dan paso al breve diálogo entre madre e hijo. Este discurre sobre un fondo sonoro que asociamos a legendarios cantos litúrgicos. La percusión con que se cierra el relato es el colofón sonoro perfecto para este microrrelato. Es decir, en esta versión el oyente percibe con mayor naturalidad la recreación de un mundo referencial complejo en que tienen cabida vivos y muertos, porque el universo fantástico tan característico de Iwasaki llega por la vía de la sensación y la emoción.

3.2. El diaporama: “Blanco y negro”, de Ernesto Ortega, en *Micros con micro*

Recientemente, el periodista y escritor Manu Espada ha abierto un canal en Youtube, *Micros con micro* (<https://www.youtube.com/channel/UCvFPEygRTx8vBPWjH5KG1pw>), donde hasta el momento se exhiben once diaporamas, cuya duración oscila entre cincuenta segundos y dos minutos y medio, dependiendo de la extensión discursiva del relato y también de las diapositivas incluidas en el montaje. Los microrrelatos *remediados* son los siguientes: “Blanco y negro” y “Bibliografía”, de Ernesto Ortega; “La bala (agujero de gusano)” y “El cazador de leyendas urbanas”, de Manu Espada; “Amor circular”, de Miguel Ángel Molina López; “De raíz”, de Miguel Mena; “Lágrimas”, de Ana Grandal; “Obsesión”, de Eva Díaz Riobello, “Melomanía”, de Manuel Moyano; “Filminas”, de Arantza Portabales; y “Tres hombres cavando en la nieve”, de David Mena.

Es necesario precisar que Manu Espada es un gran conocedor del microrrelato, ya que, además de otros volúmenes de cuentos, ha escrito dos libros pertenecientes al género, *Zoom. Ciento y pico novelas a escala* (2011 y 2017) y *Personajes secundarios* (2015). Además, se pueden encontrar sus microrrelatos en las antologías más prestigiosas y él mismo, junto a Rosana Alonso, ha sido editor y compilador en *De antología. La logia del microrrelato* (2013). Mantiene activo su blog *La espada*

oxidada, ha impartido numerosos talleres y acaba de publicar *Las herramientas del microrrelato* (2017).

Puede considerarse que el diaporama, también denominado “montaje audiovisual”, es uno de los más tradicionales productos multimedia, ya que es algo más que una sucesión de diapositivas sonorizadas. En el diaporama se integran varios códigos para conseguir unidad estética y significativa: el sonoro, con el que se consigue la creación física del ambiente, del movimiento y del ritmo; el discurso verbal oral, ya que la historia se va a relatar mediante la palabra; y el de la imagen, que además de concretar referencias, ha de evocar y sugerir. Aunque ya tuvo bastante popularidad a mediados del siglo XX, en la actualidad ha recibido un nuevo impulso debido, en gran medida, a las innovaciones tecnológicas que facilitan su creación y a las redes de información y comunicación, que propician su difusión. Por otro lado, estos montajes han demostrado su utilidad didáctica, especialmente en el tratamiento de trastornos de audición y lenguaje (Aedo, 30-31).

Para analizar el “reciclaje” de microrrelatos en montajes audiovisuales, nada mejor que tomar un ejemplo y cotejar ambos formatos: “Blanco y negro”, perteneciente al volumen *Microenciclopedia ilustrada del amor y el desamor* (2016), escrito por Ernesto Ortega e ilustrado por Nacho Gallego:

BLANCO Y NEGRO

El día que repusieron *Casablanca* en el cine de verano hacía tanto viento que a Humphrey Bogart se le voló el sombrero y fue a parar a la fila siete, justo en mis rodillas. No pude evitar ponérmelo. Cuando terminó la película el cielo se había vuelto gris. Un hombre que se ocultaba entre las sombras me sonrió. Llovía y por alguna ventana se escapaban las notas de un piano. Una chica me pidió fuego. Yo no fumaba, pero me entraron unas ganas irresistibles de encenderme un pitillo y llamarla muñeca. Desapareció en un Austin blanco. Paré un taxi y dije: “Rápido. ¡Siga a ese coche!”, pero la perdí. Al llegar a casa una mujer me esperaba sentada en el sofá con un vestido negro. Me quité el sombrero y lo dejé sobre la mesa. Cuando iba a besarla, me dijo: “Venga, cámbiate, que llegamos tarde a la cena”, y todo recuperó su aburrido color original. (29)

Esta obra contiene más de cien microrrelatos ordenados alfabéticamente según su título y más de veinticinco ilustraciones. El texto está acompañado por una imagen en blanco y negro en que se reconoce a Bogart, aunque una cinta de celuloide lo envuelve y le tapa los ojos, dejando a la vista rasgos tan identificativos como el sombrero y el cigarrillo, que además están señalados en el relato. En este, el tema de la necesidad de evasión se aborda desde la técnica de la “ruptura de la cuarta pared”, de modo que el mundo de ficción traspasa la pantalla y entra a formar parte de la vida del personaje protagonista. Este sufre una despersonalización al identificarse con el personaje interpretado por Humphrey Bogart y proyecta el mundo de *Casablanca* en su entorno, hasta que se rompe ese “hechizo” al final del relato. La estructura narrativa es clásica y los colores –el “Blanco y negro” del título para el mundo de ficción y el “color original” para la realidad– funcionan como claros indicadores de esos dos mundos. Múltiples imágenes relacionadas con los sentidos nos llevan a compartir esa ficción con el narrador protagonista: “*Casablanca*”, “gris”, “un piano”, “un pitillo”, “Austin blanco”, “vestido negro”, “cena”, “color original”...

Precisamente, las alusiones a la ficción cinematográfica, así como el planteamiento tan sencillo y sensorial, facilitan la remediación de este microrrelato en este formato multimedia:

<https://www.youtube.com/watch?v=nkHRp4vDB3Q>

Hipervínculo 3

Con una música-ambiente propia del género negro, el propio Manu Espada realiza una lectura del microrrelato acompañada con la sucesión de casi veinte imágenes: fotogramas de la película *Casablanca*, sombrero, cine, cielo de tormenta, hombre entre sombras, piano, etc. Todas ellas en blanco y negro, excepto la última, que representa una concurrida reunión –una cena–, aunque se muestra significativamente borrosa. El incremento del montaje respecto al texto escrito e ilustrado radica en que se enfatizan todos los aspectos sensoriales que connota el léxico. El relato se hace más vívido porque se nos muestra: lo vemos, lo escuchamos e incluso parece que lo pudiéramos tocar, oler y degustar.

3.3. El salto al cine: “Papiroflexia”, de Beatriz Alonso Aranzábal

La adaptación al cine de obras pertenecientes a géneros literarios narrativos y dramáticos es un procedimiento habitual desde que nació el séptimo arte. Era de esperar, por tanto, que el microrrelato, cuarto género narrativo, siguiera esta senda. Sin embargo, el cortometraje y más aún el micrometraje se sitúan fuera de los circuitos comerciales, por lo que tienden a considerarse productos de aficionados, propios de concursos o de prácticas académicas. Internet vive actualmente una auténtica explosión de este fenómeno, lo que se puede comprobar fácilmente si escribimos en cualquier buscador de vídeo el término “micrometraje”.

No parece haber problemas en torno al término “cortometraje”, perfectamente asentado en nuestra cultura cinematográfica, pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de micrometraje? Aunque resulta un tanto absurdo volver sobre los asuntos de la medida y la nomenclatura, que tantos vanos esfuerzos supusieron para los investigadores del microrrelato, se puede afirmar que se considera micrometraje –videominutos, minipelículas, micropelículas, cine comprimido, cine relámpago, microcine...– a las películas con duración entre 90 segundos y tres minutos y medio (Malaver). Aunque, como ocurría en el caso del microrrelato, estas delimitaciones cuantitativas son más propias de las bases en certámenes que de una conceptualización seria, ya que resulta más riguroso un enfoque cualitativo sobre qué se cuenta y cómo se cuenta.

Las piezas breves audiovisuales han recibido la atención de la crítica en el marco de las microformas (Guarinos y Gordillo). Nos interesa analizar la remediación de microrrelatos publicados previamente. Algunas piezas que nos pueden dar pistas de este fenómeno son las pertenecientes al libro *Hacerse el muerto* (2011), de Andrés Neuman, que han sido transformados en micrometrajes por la productora granadina Zebra Audiovisual, con la colaboración del autor: “El fusilado”, “Un suicida risueño” y “Las cosas que no hacemos”. Y estamos expectantes para conocer el cortometraje “Cosas que hacer”, dirigido por Alicia Presencio, sobre el microrrelato homónimo de Raquel Lozano, finalista en el célebre concurso IX *Relatos en cadena* (2016) organizado por la Cadena Ser y la Escuela de Escritores, que fue publicado en su día en la revista *Cuentos para el andén* y actualmente se encuentra probando suerte en varios festivales, por lo que solo conocemos el tráiler.

Para analizar los mecanismos *transmediáticos* en estas piezas de microficción hemos elegido el microrrelato “Papiroflexia”, de Beatriz Alonso Aranzábal, ya que ambas microformas, la literaria y la cinematográfica, cumplen con los estándares de

calidad necesarios, la escritora es también la directora y productora de la película y, además, posee una reconocida trayectoria en ambos campos. Como desvela la propia autora en su blog *Cartas sin sellos* (<https://cartas-sin-sellos.blogspot.com.es/>), activo desde 2007, escribió este relato en noviembre de 2005 para presentarlo a un concurso mensual de la web *Ventanianos*, que ganó. Rodó el cortometraje tres años después, en noviembre de 2008, y en 2009 ya estaba listo en DVD para empezar su andadura por festivales y certámenes. En varios de ellos quedó finalista, se estrenó el cuatro de diciembre en los Cines Verdi (Madrid) y se ha exhibido en salas públicas y centros culturales de Italia, México, Portugal, Suiza, Barcelona, Tetuán, además de dos veces en TVE. Más tarde, el 8 de agosto de 2010 publicó el microrrelato en su blog, que también fue vehículo de su adaptación filmica. Años después, en 2014, esta pieza formaría parte de su volumen *La vida es una palabra muy corta* (2014) y ha continuado su periplo por otros blogs y antologías. Una vez realizado este repaso cronológico, conozcamos el relato de tan larga y accidentada vida:

PAPIROFLEXIA

Las nubes amenazaban tormenta. La librería estaba vacía. Entré discretamente en aquel pequeño establecimiento, con estanterías hasta el techo, donde un empleado se dedicaba a forrar libros de texto. Tenía ganas de leer una novela romántica, una novela que me tuviera entretenida las tardes oscuras del otoño, que ya se anunciaban.

Solo los tijeretazos del atareado dependiente rasgaban el silencio.

Empecé a curiosear, pero al estirarme para alcanzar un volumen noté el dolor. Una lesión en la espalda me había obligado a abandonar mis clases de yoga, a las que acudía al salir del instituto. Cuando el médico me mandó reposo no repliqué. Tampoco había replicado cuando mi novio me dijo que no habría boda. Nunca busqué a nadie más. Mi casa, mi gato, mis alumnos y mis libros. Y ahora tenía a Ana Karenina para hacerme compañía.

Al acercarme al mostrador, no sé por qué pedí que me envolviera el libro para regalo.

Me quedé mirando sus manos largas y suaves que manipulaban el papel tornasolado, recortando, doblando las esquinas con suavidad, pegando el celo con cuidado. Miré su rostro concentrado, sus ojos castaños atentos, y su labio inferior, que se le quedaba ligeramente caído. Me gustaba cómo lo hacía. Y me lo estaba haciendo a mí. Deseé que no acabara nunca, y sin embargo lo hizo muy rápido. Le pregunté qué le debía.

Entonces él, con una sonrisa, me preguntó si tenía prisa.

Me quedé azorada, miré por el escaparate y vi que la tormenta ya había estallado. Dijo que mi regalo quedaría estupendo si le añadía un ornamento de papel. Sonreí. De un cajón extrajo hojas de papel de seda y empezó a decirme que le encantaba la papiroflexia, y que me iba a hacer unas mariposas de papel para acompañar al libro. “Te voy a hacer unas mariposas...” fue una frase que agitó mi estómago, no estaba acostumbrada a tantas atenciones. Y sus dedos hicieron un trabajo minucioso, confeccionando pequeños insectos que iba pegando en el lomo del libro. “Y para terminar te voy a hacer una rosa”. Ahora tenía yo el labio inferior entreabierto.

Las yemas de sus dedos ejercieron una ligera presión sobre cada pétalo.

Súbitamente se abrió la puerta del establecimiento. Entró una mujer muy elegante que le preguntó si ya le había forrado los libros. El chico le sonrió mucho más ampliamente que a mí, iniciando una animada conversación con ella. Me apresuré a abrir el monedero para pagarle, mis dedos estaban torpes. Me sentí muy poca cosa. Lamenté mi pelo descuidado, mi falta de maquillaje. Protegí el paquete bajo mi gabardina y al traspasar el umbral de la puerta pude oír como la clienta le reprochaba que a ella nunca le

había hecho un paquete tan bonito. (91-92)

El despertar inesperado del deseo se encarna en la protagonista de este relato, una profesora solitaria y conformista. Pero el mundo exterior, con esa tormenta que acecha y luego estalla, se proyectará en ella misma. El ambiente de la librería es de una sensualidad envolvente: la referencia intertextual a *Ana Karenina*, la prosopografía que se hace del dependiente y, sobre todo, el protocolo de papiroflexia para envolver el libro que se describe. Esa magia se rompe cuando entra otra clienta y se desatan algunos fantasmas de la protagonista, “Me sentí muy poca cosa”. Son muchos los detalles de calidad en este microrrelato: la creación de ambientes (exterior amenazante / interior como refugio); la narradora en primera persona que introduce escaso diálogo y casi siempre en estilo indirecto, con lo que apenas rompe el silencio; la cuidada selección léxica con adjetivos –“largas y suaves”, “entreabierto”, “ligera”...– que refuerzan la sensualidad contenida; o el rotundo adverbio por el que se produce un corte abrupto y se precipita el final –“Súbitamente”–; las imágenes líricas, sobre las que destaca “Solo los tijeretazos del atareado dependiente rasgaban el silencio”... remiten a esa relevancia de lo sensorial. Todo en el discurso de este microrrelato de escasa fábula resulta sugerente. De ahí su paradójica dificultad para llevarla al lenguaje cinematográfico:

<http://www.cartas-sin-sellos.com/papiro1.htm>

Hipervínculo 4

Lo que hace Beatriz Alonso en su cortometraje no es solo aprovechar e intensificar las posibilidades de sugerencia que tiene el microrrelato, ya que modifica algunos elementos, con resultados muy interesantes. La fugaz referencia a *Ana Karenina* es sustituida por los guiños intertextuales a *Cuentos reunidos* (2002), de Clarice Lispector, que es el volumen que la protagonista toma de la estantería (en la imagen), y del que, al hojearlo, la protagonista lee interiormente los bellísimos comienzos de los relatos “Perdonando a Dios” y “Ruido de pasos”, que funcionan como indicios, ya que tratan precisamente de la libertad y el deseo. En el cortometraje no hay diálogo, solo sonidos –la puerta, las tijeras, el papel...–, que consiguen crear un sutil ambiente. A partir de la mitad, el fondo sonoro cambia y escuchamos el tema musical “En el campanario”, de Sergio Makaroff, en cuyo libreto se habla de los fantasmas que nos acechan, es decir, una forma anticipada de conocer los de la protagonista. Solo oímos palabra hablada cuando irrumpe una clienta preguntando por su encargo y el dependiente responde, de modo que se consigue romper la magia que envolvía la escena. A modo de epílogo, la protagonista camina abrazada a su libro y sonríe.

El argumento no ha cambiado, pero sería poco riguroso aplicar a esta obra criterios contenidistas exclusivamente. Con este ejemplo, parece claro que sería preferible sustituir el término adaptación por los de reescritura y recreación, ya que estamos ante una forma de hipertextualidad en que un texto se traspone en otro, que lo repite y transforma, sin que haya una relación de superioridad de uno respecto a otro, sino que el paso de una forma de expresión a otra, de un significante a otro, implica que también se modifiquen ciertos aspectos de su significación (Pérez Bowie).

4. Algunas conclusiones posibles de un fenómeno “multi”, “re” y “trans”

Multiplataforma, multimedia, remediación, reescritura, transmediático, transgenérico... Si conseguimos no quedar atrapados en la red de denominaciones y

conceptos, llegaremos a conclusiones interesantes, que ya se apuntaban al principio. Conclusiones que no pueden ser definitivas, puesto que se trata de un fenómeno en constante cambio y que pide una investigación más amplia y profunda y el establecimiento de un modelo de análisis detallado de estos procesos.⁴

La naturaleza proteica del microrrelato, que favorece la intertextualidad y la architextualidad, que lo ha hecho difícilmente clasificable, que contradice los intentos de establecer tipologías, propicia también las combinaciones de códigos y la intermediación.

El provechoso hermanamiento entre las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y la microficción ha facilitado la proliferación de remediaciones y su difusión. Como es lógico, las creaciones resultantes están sometidas a las mismas amenazas de simplificación y banalización que el microrrelato en la red.

Los rasgos definidores del microrrelato, su propia esencia, hacen que su reescritura multimedia sea casi siempre enriquecedora, es decir, que se provoque un proceso cuyo resultado sea narración aumentada porque en todos sus planos los vacíos se llenan de sentido. Ese procedimiento de dotar de sentido al vacío y expresarlo con códigos diversos constituye un acto de co-creación del que se obtiene una obra distinta, aunque se han apreciado distintos grados de autonomía respecto al texto original: reescritura, recreación y creación.

El hipertexto resultante de un proceso de *transmediación* mantiene las exigencias propias del microrrelato escrito: profundización en su historia y en su mundo ficcional – fuerza centrípeta–, y aprovechamiento de las sugerencias presentes en el discurso o fuerza centrífuga. Pero la nueva combinación de códigos, la recontextualización y la difusión en otro medio suponen una expansión, porque abrirá nuevas posibilidades interpretativas. En los relatos que hemos analizado, las imágenes encerraban gran significado conceptual, que incrementaba el peso de los planos más profundos del relato; el código sonoro apelaba sobre todo a las sensaciones, al ambiente creado; mientras que el lenguaje audiovisual se mostraba muy propicio no solo para recrear sensaciones, sino sobre todo para indagar en las emociones.

Efectivamente, el microrrelato se alimenta de todo lo que encuentra...

5. Bibliografía citada

- Aedo Cuevas, Ignacio, Paloma Díaz Pérez, Miguel Ángel Sicilia Urban. *Sistemas multimedia: análisis, diseño y evaluación*. Madrid: UNED, 2004.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. “Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación”. *Actas Digitales del III Congreso online del observatorio para la cibersociedad “Conocimiento abierto, Sociedad libre”*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante (2009). <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-tecnologa-digital-produccion-mediacion-interpretacion-0/>. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Alonso Aranzábal, Beatriz. *La vida es una palabra muy corta*. Granada: Nazarí, 2014.
- Aparicio Maydeu, Javier. *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra, 2015.

⁴ Calos Scolari establece un modelo que puede servir como punto de partida (2012, 79-89). Esos serán nuestros próximos pasos en esta línea de investigación.

- Bustamante Valbuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012a.
- Bustamante Valbuena, Leticia. “De cómo el microrrelato se ha convertido en un fenómeno cultural”. *Fábula. Revista literaria*, nº 33 (2012b): 62-68.
- Bustamante Valbuena, Leticia. “La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización”. *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, nº 5, vol. 1 (2013): 44-61.
- Bustamante Valbuena, Leticia. “La contaminación como recurso creativo en el microrrelato”. *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Eds. Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2016. 151-168
- Bruno, Pep, y Goyo González (ilustrador). *Cuentos mínimos*. Madrid: Anaya, 2015.
- Calvo Revilla, Ana. “Cartografía del microrrelato en la red. Nuevos circuitos literarios (200-2015)”. *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Eds. Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2016. 55-94.
- Delafosse, Émilie. “Internet y el microrrelato español contemporáneo”. *Letral. Revista electrónica de Estudios Trasatlánticos*, vol.6, n°2 (2013): 70-81.
- Esteban Erlés, Patricia, y Sara Morante (ilustradora). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- Espada, Manu, y Rosana Alonso (Eds). *De antología. La logia del microrrelato*. Madrid: Talentura, 2013.
- Espada, Manu. *Personajes secundarios*. Palencia: Menoscuarto, 2015.
- Espada, Manu. Zoom. *Ciento y pico novelas a escala*. Madrid: Talentura, 2017.
- Espada, Manu. Las herramientas del microrrelato. Madrid: Talentura, 2017.
- Ferreira, Ana Sofia Marques Viana. “Potencialidades del microrrelato en Internet”. *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Vol. 4, Nº 2 (2016): 206-231. https://digitalis.uc.pt/es/artigo/potencialidades_del_microrrelato_en_internet. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Gil González, Antonio J. “Narrativa aumentada”. *Anuario de Literatura Comparada*, 5 (2015): 45-74.
- Gil González, Antonio J. +Narrativa(s). *Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Guarinos, Virginia; Inmaculada Gordillo Álvarez. “El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria”. *IX Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática* (2010). Depósito de Investigación. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/25627>. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar Funerario*. Madrid: Páginas de Espuma (edición digital: 2016).
- Lispector, Clarice. *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Lorenzo Cinca, Víctor. *Cambio de rasante*. Valencia: Enkuadres, 2015
- Lozano Calleja, Raquel. “Cosas que hacer”. *Cuentos para el andén*, nº 46 (2016): 25. https://issuu.com/cuentosparaelanden/docs/ctos_anden_46_web. Fecha de acceso: 12 de marzo de 2017.
- Malaver Copara, Ary E. *Microrrelato y micrometrage: paradigmas contemporáneos de la brevedad en la literatura y el cine latinoamericano y español*. Tesis doctoral. Georgia: The University of Georgia, 2015.
- Martínez García, Susana. “Microrrelato audiovisual: la estética de la brevedad como

- ‘snack’ cultural”. *Actas II Congreso Internacional Sociedad Digital: espacios para la interactividad y la inmersión*. Vol. 2, 2011. 945-957.
- Martínez García, Susana. “De bitácoras y redes. La literatura en el océano transmediático”. *Dialogía*, nº 9 (2015): 288-303.
- Mora, Vicente Luis. “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, nº 1 (2014): 11-41. <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia/>. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Navarro Romero, Rosa María. “Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático”. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, nº 27 (2014). <http://www.um.es/tonosdigital/znum32/00index.htm>. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Neuman, Andrés. *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Ortega, Ernesto, y Nacho Gallego (ilustrador). *Microenciclopedia ilustrada del amor y el desamor*. Madrid: Talentura, 2016.
- Pérez Bowie, José Antonio. “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 13 (2004): 277-300.
- Scolari, Carlos A. y otros. “Narrativas transmediáticas. convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación”. *Cuadernos del CAC*, nº 38, vol. 15 (2012): 79-89.
- Scolari, Carlos A. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.
- Silva-Díez, Cecilia. “La función de la imagen en el álbum”. *Peonza. Revista de literatura infantil y juvenil*. Nº 75-76 (2006): 23-33. En <http://www.cervantesvirtual.com/portales/peonza/obra-visor-din/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/>. Fecha de acceso: 3 de mayo de 2017.
- Tomassini, Graciela S. “Los litblogs de microficción: un universo rizomático en la red”. *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle, Fernando Valls. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 265-280.