

Ajuar funerario, el cómic: una adaptación intramedial e intermedial entre difuntos, infantes y monstruos

Ajuar funerario, the comic: an intramedial and intermedial adaptation between deceased, infants and monsters



Belén MATEOS BLANCO

Universidad de Valladolid

mariabelen.mateos@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1283-1552>

Microtextualidades

Revista Internacional de microrrelato y minificción

Directora

Ana Calvo Revilla

Editor adjunto

Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Octubre 2019

Artículo aceptado:

Febrero 2020

Número 7 pp. 130-139

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a9>

ISSN: 2530-8297

@ 2020 Microtextualidades

RESUMEN

Ajuar funerario, publicado en 2004 por el peruano Fernando Iwasaki, constituye una de las obras canónicas de la minificción contemporánea. Esta colección de microrrelatos fantásticos insertados en la literatura de terror posee reescrituras de diversa índole a las que se suma en 2018 su adaptación al cómic. Las dieciocho micronarrativas que forman el volumen, seleccionadas por Imanol Ortiz López e ilustradas por Beñat Olea., son el resultado de un proceso de adaptación en el que las transformaciones formales operan en dos niveles, intramedial e intermedial.

El primero, anclado al hipotexto, advierte alteraciones intrínsecas (usos y modos del lenguaje) y extrínsecas (configuración, formato y extensión). Por el contrario, el segundo, centrado en los microcómic que integran las series *Difuntos*, *infantes* y *monstruos*, son el resultado de una metamorfosis intermedial. En este sentido, la implementación de un nuevo código enriquecerá la interacción entre ambos ejes gracias el concepto de narrativa aumentada.

PALABRAS CLAVE: adaptación, *Ajuar funerario*, cómic, intermedial, intramedial, Iwasaki, microrrelato, minificción.

ABSTRACT

Ajuar funerario, published in 2004 by the Peruvian Fernando Iwasaki, is one of the canonical works of contemporary minification. This collection of fantastic short stories inserted in the horror literature has rewrites of various kinds to which in 2018 its adaptation to the comic. The eighteen micronarratives that make up the volume, selected by Imanol Ortiz López and illustrated by Beñat Olea, are the result of an adaptation process in which formal transformations operate on two levels, intramedial and intermedial.

The first, anchored to the hypotext, warns of intrinsic alterations (uses and modes of language) and extrinsic (configuration, format and extension). On the contrary, the second, centered on the microcomics that make up the *Deceased*, *Infants and Monsters* series, are the result of an intermedial metamorphosis. In this sense, the implementation of a new code will enrich the interaction between both axes thanks to the concept of increased narration.

KEYWORDS: adaptation, *Ajuar funerario*, comic, intermedial, intramedial, Iwasaki, short short story, minifiction.

1 Contextualización: Ajuar funerario, un clásico posmoderno

Fernando Iwasaki publica *Ajuar funerario* en 2004. Esta colección de microrrelatos fantásticos enmarcados en la literatura de terror concentra miedo, humor, pánico e ironía para causar un desconcierto absoluto en el lector. Los noventa hiperbreves del compendio recorren los límites de lo extraordinario y juegan con el conocimiento de lo real para justificar lo posible y lo imposible. Los protagonistas de Iwasaki experimentan una ruptura en su equilibrio cotidiano que desestabiliza la diégesis y desencadena las acciones cuya lectura resulta inquietante, desazonadora y adictiva a partes iguales. Tras nueve ediciones y más de cincuenta mil ejemplares vendidos podemos afirmar que *Ajuar funerario* es un clásico de la minificción.

Es precisamente este carácter canónico, el que durante tres lustros ha propiciado sus múltiples reescrituras en diferentes medios y soportes a las que se suma desde 2018 su adaptación al cómic, *Ajuar funerario. Difuntos, infantes y monstruos*, publicada por Páginas de Espuma. La editorial encarga al guionista y cineasta Imanol Ortiz López una selección de las micronarrativas de Iwasaki para reconvertirlas en viñetas ilustradas por Beñat Olea. Este proceso de adaptación exige que las dieciocho minificciones elegidas asuman unas transformaciones formales que se ejecutarán en dos niveles, intramedial e intermedial.

2 Paradigma del estudio: gramática transformacional

Investigar y catalogar estas mutaciones y sus convergencias precisa necesariamente un modelo de análisis capaz de reconocer y organizar el proceso metamórfico del microrrelato al cómic. Anclaremos esta propuesta al estándar planteado por Pedro Javier Pardo García cuyo marco teórico parte de *Palimpsestos* (1982), obra en la que Gerard Genette establece el concepto de transtextualidad y lo define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 10).

Genette categoriza en cinco las fórmulas transtextuales –intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad– pero es esta última la que posee un carácter totalizador que le permite asimilar otras relaciones transtextuales como las intertextuales y las paratextuales. La hipertextualidad describe por tanto una relación de derivación desde el hipotexto, texto original o “texto A”, según el autor, al hipertexto o “texto B” (todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o directa), basada en una operación transformadora y creadora sobre la misma en la que participan dos textos, ambos considerados literarios.

A colación de la relación de derivación inherente al concepto de hipertexto y de las cinco fórmulas transtextuales planteadas por Genette, este establece dos funciones para definir la interrelación entre estas categorías: de transformación, cuyo foco es la semántica del texto, y de imitación, centrada en su estilo y peculiaridades. A partir de la hibridación entre estas y los regímenes serio, lúdico y satírico se obtienen seis formas hipertextuales. Nos interesan expresamente las resultantes de la combinación del régimen serio:

- Simulación, imitación seria o forgerie: contempla la expansión de la obra a través de los fenómenos, analipsis, prolepsis, elipsis y paralipsis.

- Transposición o transformación seria: clasificación de las obras de acuerdo con las modificaciones formales y temáticas experimentadas por el hipotexto. Las transformaciones formales engloban aquellas mutaciones que afectan al formato de la obra (estilo, configuración, extensión...); las temáticas agrupan variaciones diegéticas (circunscritas al eje espacio-temporal); las pragmáticas (ceñidas a la construcción de los personajes) y, por último, las semánticas (consecuencia de las operadas en las dos anteriores, varían la génesis de la obra).

La categorización ideada por Genette resulta compleja y evidencia un carácter poco práctico consecuencia de un dilatado catálogo conceptual. La necesidad de fijar un modelo simple y funcional ensambla con los planteamientos de Lubomir Dolezel en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999) y la posibilidad de sustituir el término hipertextualidad por el de transducción; este último implica la participación directa y necesaria del lector, quien, tras decodificar el mensaje lo transforma y transmite. Dolezel establece dos mecanismos de transducción literaria: la transducción crítica y la metatextual. La primera se produce al transfigurar un texto literario en otro no considerado como tal; la segunda, convierte un texto literario en otro que sí conserva su etiqueta de modalidad literaria. Los metatextos surgen de la adaptación de un género a otro, fenómeno que se acomoda a la concreción de este estudio.

El resultado de la adecuación de la episteme de ambos teóricos se reduce a una metodología de análisis fundada en tres categorías en torno a los aspectos temáticos y formales que permiten la inclusión del fenómeno transmedia. Las transformaciones formales se ejecutan por tanto en dos niveles de acuerdo con su idiosincrasia:

- Transformaciones intramediales: restringidas al ámbito literario descrito por Genette.
- Transformaciones intermediales: atienden a las modificaciones advertidas en el hipotexto tras la inclusión de nuevos códigos y lenguajes. Las variaciones operadas en este eje contemplan la interacción entre literatura y otros medios y, consecuentemente, su metamorfosis en hipertextos de diversa naturaleza.

Finalmente, podemos presentar el esquema de Pardo García cuya metodología organiza el estudio de la gramática transformacional. Este patrón permite identificar las interferencias en tres ámbitos conectados pero autónomos entre sí:

- Adaptación: presentación del texto y su discurso.
- Apropiación: vinculado a la historia o la diégesis.
- Revisión: significado de la diégesis.

En el entorno que nos compete, podemos precisar aún más los parámetros del análisis; *Ajuar funerario. Difuntos, infantes y monstruos* es una adaptación al cómic de los microrrelatos originales de Fernando Iwasaki. Revisar ambos volúmenes nos permite evaluar qué cambios se han producido en el eje intramedial, considerando cuestiones que atañen estrictamente al texto literario en cuanto a su forma y estilo. Por otro lado, la confluencia de los hipotextos con otros códigos narrativos y lenguajes propios del cómic, tales como la ilustración y la secuenciación en viñetas, conectan en el eje intermedial con el concepto de transmedialidad en su sentido más amplio.

Tabla1: Gramática transformacional. Pedro Javier García Pardo (2018)

GRAMÁTICA TRANSFORMACIONAL	
ADAPTACIÓN: TRANSFORMACIONES FORMALES	
Intramedial	Intermedial
- Intrínseca: usos y modos del lenguaje - Extrínseca: configuración del formato	- Verbalización - Ilustración

3 Adaptación formal: difuntos, infantes y monstruos

Antes de describir las transformaciones que experimentan los microrrelatos de *Ajuar funerario* para asumir su condición de hipertexto en el nivel intermedial perfilaremos los rasgos de los dos actores de la adaptación: microrrelato y cómic. En el primero, destacaremos la hiperbrevedad como rasgo discursivo pero no exclusivo; la precisión y concisión de las palabras, entendidas como la eliminación de elementos superfluos que mediatizan el valor de la elipsis y favorecen la intensidad expresiva; su tendencia a la hibridación y, en consecuencia, su querencia hacia el aprovechamiento de los mecanismos intertextuales y autorreferenciales; su constitución por elementos formales (título, trama, personajes, espacio, tiempo, diálogos y final) que recrean mundos ficcionales cuyo proceso de creación, casi virtuoso, requerirá de un lector competente que, inmerso en la posmodernidad, sea capaz de deliberar los entresijos propios del género.

Respecto al cómic, su carácter universal se sustenta en formalismos que dictan convenciones textuales (tipología de los bocadillo o globos y textos descriptivos o cartuchos), símbolos (personajes prototípicos, signos tipificados y función icónica del texto) y relaciones de interacción (paralelismo o redundancia, complementariedad, divergencia y contradicción) cuya función es construir una sintaxis caracterizada por la elipsis a través unidades narrativas denominadas viñetas. La reconstrucción e interpretación de cada uno de estos elementos dota de sentido y completud al relato gracias a la imaginación y destreza del lector en el manejo de los códigos icono-textuales insertados en las historietas.

Tras estas pinceladas sobre la génesis de ambas narrativas, comenzaremos por revisar el armazón del cómic de *Ajuar funerario*, en el que distinguimos una estructura tripartita que divide la edición en tres series de microcómic. El título de cada uno de estos apartados adelanta una categorización de los personajes que protagonizan sus viñetas previamente anunciada en el subtítulo de la obra, *Difuntos, infantes y monstruos*:

- *Difuntos*: “Father and Son”, “El horóscopo”, “Familia numerosa”, “Larga distancia”, “Papillas” y “Última voluntad”.
- *Infantes*: “Peter Pan”, “Dulces de convento”, “El deseo”, “La cueva”, “No hay que hablar con extraños” y “Ya no quiero a mi hermano”.
- *Monstruos*: “Halloween”, “El monstruo de la laguna verde”, “Hambre”, “Kruszwicy, 834 d.C”, “Monsieur le revenant” y “Última escena”.

Esta distribución fija una relación entre las partes y el todo anclada en los paratextos,

que ocupan “lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (Genette, 1989: 11), al establecer un vínculo entre los textos y los elementos que lo preceden, según Genette, esta fórmula

[...] generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto, en sentido estricto establece con lo que no puede sino llamarse su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias; notas marginales, a pie de páginas, [...] epígrafes, ilustraciones [...] y muchos otro tipos de señales accesorias que le dan al texto un entorno (variable) y a veces un comentario oficial u oficioso, que el lector, aún el más purista y menos dado a la erudición externa, no puede ignorar tan fácilmente como quisiera o pretendiera. (Genette, 1989: 11)

Las especificaciones formales y funcionales establecidas por Genette para fijar las relaciones paratextuales se magnifican en el eje intermedial gracias a “la naturaleza verbo-icónica del cómic que nos hace adivinar que la información nos llegará a través de dos caminos: la palabra y la imagen (símbolo, icono o signo, en definitiva, el dibujo)”, (Castillo Vidal, 2004: 249). El abanico de las relaciones icono-textuales se establece a partir del mayor o menor grado de interacción entre ambos códigos; en este sentido, nos circunscribimos por su practicismo a la terminología propuesta por Raymond Colle (1999): paralelismo o redundancia, complementariedad, divergencia y contradicción.

La doble página que precede a los seis microcómicos de las categorías *Difuntos*, *Infantes* y *Monstruos* fijan el esqueleto de la edición. Estas tres secciones ordenan la colección y constituyen el único indicador estructural para el lector, puesto que el volumen carece de indización y paginación. Ambas carillas adoptan la función de paratexto para cada uno de los bloques temáticos mencionados, comportándose como una única viñeta en la que texto e imagen fundan una relación de complementariedad de acuerdo con el siguiente esquema:

Tabla2: Esquema de páginas complementarias. Ajuar funerario. *Difuntos*, *Infantes* y *Monstruos*. Elaboración propia.

<i>Página par</i>	<i>Página impar</i>
<i>Difuntos</i>	<i>La novia cadáver</i> (2005), Tim Burton.
Hay dos tipos de muertos. Los que se fueron para siempre dejándonos llenos de preguntas y los que nunca se van del todo porque regresan en busca de respuestas.	
<i>Infantes</i>	<i>El resplandor</i> (1980), Stanley Kubrik.
Los gemelos se adoran porque sobrevivieron a la aniquilación placentaria. La mayoría de los niños devoramos a nuestros mellizos en el seno materno. Pues antes de nacer éramos legión.	
<i>Dragones y mazmorras</i> (1983), Johnnye Douglas. <i>Strangers Things</i> (2016, 2017, 2019), Matt Duffer, Ross Duffer; Shawn Levy.	<i>Monstruos</i>
	Para no enfrentarnos al monstruo que anida dentro de cada uno aprendemos a comer con cubiertos. Nos vacunan antes de cumplir los quince y nos aseguramos que jamás quede flotando algo en el inodoro.

Las imágenes que presentan cada uno de los capítulos, pertenecen a películas o series de televisión enmarcadas en los géneros de ciencia ficción, fantástico o de terror que resultan fácilmente identificables desde la perspectiva de la posmodernidad. Utilizar referentes reconocibles por el lector a la hora de caracterizar a los personajes de un cómic es una necesidad inherente al soporte, puesto que el espacio está limitado a la economía del medio. Es este aspecto, cómic y microrrelato comparten la necesidad de una narrativa concentrada en la que concisión e intensidad expresiva funcionan de manera simultánea, en la cual “el asunto narrado es siempre de reducidos elementos, de ceñida y comprimida peripecia. La ley de la economía artística preside su estructura y su mensaje” (Andres-Suárez, 1994: 73-74).

Berñat Olea (2018) se sirve de la protagonista de *La novia cadáver*, las gemelas de la película *El resplandor* (1980) de Kubrik y el demogorgon de *Dragones y mazmorras* (1983) popularizado gracias a la serie *Strangers Things* (2016, 2017, 2019) para introducir un estereotipo terrorífico de *Difuntos, infantes y monstruos* respectivamente. Si analizamos este fenómeno desde el punto de vista de la gramática transformacional, el dibujante, a través de estos personajes adaptados a una ilustración icónica, incurre en un fenómeno transmedia. Este fenómeno se repite en otras ocasiones, concretamente en el apartado *Monstruos*, donde “El monstruo de la laguna verde” nos recuerda a *Godzilla* y, dos modelos de Drácula –el de “Nosferatu” de Mouranau (1922) y el de la película homónima de Francis Ford Coppola (1993)– aparecen representados en “Monsieur le revenant”.



Imagen 1: *La novia cadáver* (2005), *El resplandor* (1980) y *Strangers Things* (2016, 2017, 2019) identifican a los *Difuntos, Infantes y Monstruos*. *Ajuar Funerario* (2018). Fernando Iwasaki, Ortiz y Olea

Analizar cómo se produce la metamorfosis de los microtextos de Iwasaki al cómic requiere identificar las simetrías y diferencias entre ambos. Los dos géneros comparten la premisa de la concisión narrativa que favorece la condensación de la acción dotándola de tensión e intensidad. Como apunta Raúl Brasca: “la intensidad expresiva está ligada a la concisión (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr eficacia” (Brasca, 2000: 3) En este sentido, el cómic como relato

visual, debe cumplir unos requisitos propios: “la secuencia de viñetas consecutivas, la permanencia de al menos un personaje estable a lo largo de la serie y los globos o bocadillos con las alocuciones de los personajes inscritas, aunque estos no son imprescindibles” (Gubern, 1992: 217). De acuerdo con estas máximas, adaptar el texto primigenio precisa dividir su narrativa: las viñetas ficción-visual y los bocadillos ficción-textual.

Desde el punto de vista de la transformación del texto, en todos los casos se ha reducido su extensión original, puesto que serán las ilustraciones de las viñetas las encargadas de suplir o ampliar el contenido de la narración. En el cómic, el lenguaje textual está sujeto a dos formalismos: bocadillos (expresión directa de los personajes, diálogo o pensamiento) y textos de apoyo o cartuchos (información ampliada), de acuerdo con esta fórmula, las oraciones del hipotexto se aclimatan a las exigencias del formato.

Esta transformación genera diferentes modelos narrativos que presentaremos a partir de las minificciones que integran la adaptación de *Ajuar funerario*; los microcómicos “Familia numerosa”, “Larga distancia” y “Ya no quiero a mi hermano” reconocemos únicamente bocadillos que delimitan las intervenciones dialógicas de cada uno de los personajes; por el contrario, en “Father and Son”, “Peter Pan”, “Papillas”, “No hay que hablar con extraños”, “Dulces de convento”, “La cueva”, “El deseo”, “Halloween”, “Hambre”, “Kruszwicy, 834 d.C”, “Monsieur le revenant” y “Última escena”, los hiperbreves de Iwasaki conservan su narrador homodiegético cuya voz aparece enmarcada en cartuchos; en “Última voluntad” identificamos una combinación de ambos marcadores –bocadillos y cartuchos– y, por último, “El horóscopo” y “El monstruo de la laguna verde”, donde el código visual asume todo el peso de la narración, especialmente el de los hipotextos en los que prima el carácter descriptivo.

EL MONSTRUO DE LA LAGUNA VERDE

Comenzó con un grano. Me lo reventé, pero al otro día tenía tres. Como no soporto los granos me los reventé también, pero al día siguiente ya eran diez. Y así continué mi labor de autodestrucción. En una semana mi cara era una cordillera de granos, pequeñas montañas nevadas de pus, minúsculos volcanes en podrida erupción. Los granos de los párpados no me dejaban ver y los que tenía dentro de la nariz me dolían al respirar. Pero seguí reventándolos con minuciosa obsesión. No me di cuenta de que me habían saltado a los dedos y a las palmas de las manos hasta que sentí ese dolor penetrante en las yemas. La infección se había esparcido por todo mi cuerpo y los granos crecían como hongos por mi espalda, las ingles y mi pubis. Si cerraba los brazos se reventaban los granos de mis axilas. Un día no pude más. Me miré al espejo por última vez y dejé sobre la mesa del comedor mi carné de identidad.

Después me perdí en la laguna.



Imagen 2: "El monstruo de la laguna verde", *Ajuar Funerario* (2018). Fernando Iwasaki, Ortiz y Olea

Resulta pertinente apuntar que en esta catalogación no se ha valorado el uso de

onomatopeyas por tres motivos: no figuran en el texto original, generalmente no cumplen la convención de los bocadillos y textos de apoyo y, por último, como señala Castillo Vidal, cumplen una función iconográfica: “procedimiento gráfico de refuerzo en la forma de incrustar el texto en la narración: la onomatopeya se utiliza para la inclusión de ruidos y sonidos en las viñetas” (Castillo Vidal, 2004: 258).

Una vez expuestos los elementos del nivel intramedial, evaluaremos los ingredientes que construyen la narrativa visual. No es casualidad que el encargado de seleccionar las micronarrativas que forman parte del cómic de *Ajuar funerario* y su posterior indización en viñetas sea Imanol Ortiz López, guionista que desarrolla su actividad profesional en el mundo del cine. A pesar de que cine y cómic poseen sus propios códigos, es inevitable establecer analogías entre la estructura del plano y la de la viñeta, ya que en los dos “los elementos semánticos se componen de una gramática del encuadre” (Eco, 2001: 57). Sin embargo, no podemos perder de vista que, como consecuencia de su elaboración a partir de imágenes fijas, “el cómic es un medio elíptico que convierte a la viñeta en la unidad básica de la sintaxis de narración alrededor de la cual se articula el relato: la acción pasa dentro de ella, pero también fuera, entre ese pequeño espacio que existe entre una y otra” (Castillo Vidal, 2004: 252). Por tanto, el valor de la elipsis como elemento para construir la narración es otro de los rasgos genéricos que comparten cómic y minificción, puesto que, cada cual, en su código, debe valorar qué argumentos resultan imprescindibles para la construcción de un relato coherente, mediante su jerarquización y priorización y obviando aquellos detalles que no sean indispensables para su comprensión.

Decidir el número de viñetas, así como su composición e interacción entre el lenguaje visual y textual es un proceso artístico de selección y construcción que Panofsky (1924) secuencia en tres fases, de las más general y objetiva, a aquella cuya concreción está ligada a la interpretación del lector:

- Contenido primario: estudio y asimilación de los elementos descriptivos.
- Contenido secundario: identificación y categorización de los motivos exclusivos del relato.
- Contenido intrínseco: valoración subjetiva de los símbolos.

La adaptación al cómic de *Ajuar funerario* constituye un verdadero catálogo de las posibilidades narrativas de la viñeta: la clásica distribución en cuadrados que se reparten el ancho y largo de la página en proporción simple o doble (“No hay que hablar con extraños”, “Halloween”...), la que agita y dota de velocidad a la trama transformando las líneas horizontales y verticales en diagonales (“Peter Pan”, “Dulces de convento”...), la tira gráfica que recuerda a la impresión de las fotografías de un fotomatón y que simula a la perfección la escena de los diálogos de ascensor en “Familia numerosa”, las sinuosas curvas que describen la trayectoria sin retorno de “Father and Son”, la simetría a cuatro columnas y doce viñetas de “Papillas”, páginas completas para incrementar el desasosiego de los finales (“Ya no quiero a mi hermano”, “Ultima escena”...) hasta una distribución que emula la de un códice en “Kruszwicy, 834 d.C”.



Imagen 3: “Kruszwicy, 834 d.C”, *Ajuar Funerario* (2018). Fernando Iwasaki, Ortiz y Olea

La variedad, profusión y autonomía de los recursos visuales dispuestos en cada uno de los dieciocho microcómicos revelan que todos han sido tratados como entidades narrativas independientes. En cualquier caso, la extensión limitada de los microtextos exige unos mecanismos concretos que cabría definir de virtuosos, pues deben proporcionar al lector las herramientas necesarias para que este sea capaz de intuir y, posteriormente, desentrañar los elementos precisos que encierra la elipsis. Imanol Ortiz López y Beñat Olea han traducido los entresijos ficcionales de cada microrrelato a la sintaxis de la viñeta, además de ampliar el escalofriante universo de Fernando Iwasaki a través de la construcción de escenarios y la descripción de los personajes.

4 Narrativa aumentada y reescritura hipermedial

Este estudio, cuya pretensión es identificar los cambios formales operados en la adaptación al cómic de los microrrelatos de *Ajuar funerario*, se asienta en el paradigma de la gramática transformacional de Pardo García por su aclimatación al entorno de análisis. Sin embargo, la presencia hipermedial de estas micronarrativas, abre las puertas a una categorización más exhaustiva de los procesos intermediales que Gil González amplía y especifica en crossmedia, transmedia y multimedia para definir el fenómeno de la narrativa aumentada:

la antigua voz de la ficción, la palabra como vehículo del relato, la pervivencia del texto y de la lectura, e incluso la resistencia del texto impreso a su anunciada extinción, hibridándose, dejándose invadir por o expandiéndose a los nuevos soportes, medios, lenguajes y tecnologías narrativas. Eso, creemos, está siendo la narrativa aumentada de nuestro tiempo. (Gil González, 2015: 72-73)

Un buen ejemplo de este fenómeno es la fonoteca de www.cervantesvirtual.com,

donde podemos encontrar once narraciones en formato audio de las minificciones de Iwasaki, entre ellas, algunas incluidas en *Ajuar funerario. Difuntos, infantes y monstruos*: "Peter Pan", "Dulces de convento", "Ya no quiero a mi hermano" y "El monstruo de la laguna verde". También la versión audiovisual de "Peter Pan" dirigida por el propio Imanol Ortiz López en <https://vimeo.com/67635672> o un sorprendente cortometraje de animación en plastilina, con foto fija de "El álbum" en el siguiente enlace: <https://youtu.be/RLQI7-TirWQ>.

Las especiales características de la minificción referidas a su hiperbrevedad, concisión y grado de la elipsis favorecen un incremento de su espectro narrativo en el eje intermedial; lo cual potenciará la asunción de nuevos lenguajes y códigos del género a nivel intramedial favorecido por su tendencia a la hibridación y carácter proteico.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suarez, Irene. "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo". *Lucanor: creaciones e investigación* 11 (1994): 69-82.
- Brasca, Raúl. "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento". *El cuento en Red. Revista electrónica de Teoría de la ficción breve*, 1 (2000): 3-10. 15 oct 2019.
- Castillo Vidal, Jesús. "Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic". *El profesional de la información* 13 (4). Julio-agosto (2004): 248-271.
- Colle, Raymond. "El contenido de los mensajes icónicos (y 5). Mensajes verbo-icónicos". *Revista latina de comunicación social*. Octubre, 22 (1999). 15 oct 2019.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, Tusquets Ediciones, 2001.
- Gennete, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989)
- Gil-González, Antonio. "Narrativa aumentada". *1616: Anuario de Literatura Comparada*. 1 dic 2015, 5 (0): 45-74. 15 oct 2019.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- Iwasaki, Fernando, Ortiz, Imanol y Beñat Olea. *Ajuar funerario. Difuntos, infantes y monstruos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2018.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1924.
- Pardo García, Pedro Javier. "De la transescritura a la transmedialidad. poética de la ficción transmedial." *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (2018): 41-92.