

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: La tuit(er)-ficción en el (ciber)espacio literario hispano-americano

AUTHORS: Sarah Lowman & Luis Correa-Díaz

E-MAIL: slowman2@gmail.com / correa@uga.edu

AFFILIATION: University of Georgia; Department of Romance Languages; 137 Gilbert Hall; 210 Herty Dr.; Athens, Georgia, 30602

ABSTRACT: Bronwen has noted that “Twitter Fiction” challenges classical models and concepts of narration, not only due to its 140-character limit, but also for its differences in structure and manner of reaching the reader. Within the Twitter platform, a *tweet* appears in a series of different entries according to the selection of users each reader has decided to follow, which creates a unique context for each reader. Additionally, in regards to serial “Twitter Fiction,” the entries appear in reverse chronological order. As a testament to “Twitter Fiction’s” popularity, various books and digital archives have been published featuring works originally published on Twitter. This article analyzes examples of publications based on “Twitter Fiction,” including the paradigmatic *Twitterature* (2009) and others belonging to the Hispanic geo-literary/ cybernetic context of Spain and Latin America. The analysis also includes examples of digital archives of “Twitter Fiction” that include representations of Hispanic literature. “Twitter Fiction,” whether in a cybernetic platform—Twitter and digital archives—or in print, offers a new literary experience, one in which some have seen the origins of a new narrative genre (Bronwen).

KEYWORDS: Twitter Fiction, Digital Storytelling, Cyberculture, Spain, Latin America

RESUMEN: Bronwen ha comentado que la ‘Twitter Ficción’ desafía los modelos y conceptos clásicos de la narración, no sólo por el límite de 140 caracteres, sino también por las diferencias en su estructura y la manera de llegar al lector. Dentro de la plataforma de Twitter, cada tweet aparece en una serie de entradas diferentes según la selección de usuarios que el lector ha decidido seguir, lo cual crea un contexto único para cada lector. Además, en cuanto a la ‘Twitter Ficción’ serializada, las entradas aparecen en un orden cronológico al revés. Como un testimonio de la popularidad de la ‘Twitter Ficción,’ se han publicado libros impresos y archivos digitales de obras originalmente publicadas en Twitter. El presente trabajo analiza ejemplos de libros publicados basados en la ‘Twitter Ficción,’ como el paradigmático *Twitterature* (2009) y otros propios del contexto geo-literario/cibernético hispanico, ya sea el español o el latinoamericano. También se incluyen ejemplos de archivos digitales destinado a la ‘Twitter Ficción,’ donde se observa la presencia o representación de la literatura hispánica. La ‘Twitter Ficción,’ ya sea en su plataforma ciberespacial—Twitter y archivos digitales—o en su versión impresa, resulta ser otra experiencia literaria de nuestro presente, en la que algunos han querido ver el nacimiento de un nuevo género narrativo (Bronwen).

PALABRAS CLAVE: Twitterficción, la narrativa digital, cibercultura, España, América Latina

BIOGRAPHY: Sarah Lowman is a Ph.D. candidate of Latin American literature in the Department of Romance Languages at the University of Georgia. Her current dissertation research analyzes the representation of the environment as it intersects with identity, cultural activism, and political ecology in Nahuatl literature from Mexico.

Luis Correa-Díaz is Professor of Spanish in the Department of Romance Languages at the University of Georgia, and a member of the Academia Chilena de la Lengua. His current research encompasses, within the realm of Digital Humanities, the intersection between literature and new technologies, particularly digital poetry.

La tuit(er)-ficción en el (ciber)espacio literario hispano-americano

Sarah Lowman, University of Georgia
Luis Correa-Díaz, University of Georgia

Introducción y propósito

Twitter se estrenó en 2006 con la intención de proveer una plataforma para comunicarse con un grupo seleccionado de usuarios con mensajes digitales restringidos a un máximo de 140 caracteres cada uno. Desde entonces, el número de usuarios activos ha alcanzado los 241 millones (Ha), y esta nueva comunidad cibernética incluso ha desarrollado nuevas funciones para el medio.¹ Se ha destacado el papel de Twitter en organizar acciones sociales y políticas y en fomentar una conexión más directa y presente—aunque de manera virtual, se entiende, lo cual es en sí un oxímoron, una de las encrucijadas de esta doble vida que vivimos, según Miller—entre celebridades y sus aficionados.²

El presente trabajo propone analizar otra manifestación del poder creativo (y comunitario) que se encuentra en Twitter. A pesar del límite respecto al número de caracteres, Twitter ha abierto las puertas a un nuevo fenómeno literario dentro de la llamada literatura digital³, la tuit(er)-ficción, que cabría situarla en el campo del ‘new social media/digital story telling,’ aunque aparentemente Twitter pudiera ser “the least likely story telling platform of all,” cosa que ha probado ser exactamente lo contrario (Alexander 61).⁴ Un testimonio de la popularidad de la tuit(er)-ficción está en que se han publicado libros impresos y archivos digitales⁵ a posteriori de obras originalmente publicadas

en Twitter—el que se clasifica dentro de la actividad llamada ‘microblogging.’

Nos proponemos analizar, después de algunas observaciones preliminares que nos son necesarias, ejemplos de libros, e-libros y festivales dedicados a la tuit(er)-ficción en el mundo hispanohablante, esto con el propósito último de indagar en el fenómeno posterior de la publicación de la tuit(er)-ficción fuera de la plataforma de Twitter. En estos ejemplos se encuentra la noción de una revolución literaria que responde a los cambios culturales de la época digital. Sin embargo, se han expresado dudas sobre la legitimidad y la viabilidad del nuevo formato digital en Twitter como vehículo literario, al mismo tiempo que aparecen, como se verá más adelante, preguntas desafiantes que tanto la comunidad lectora como los propios autores se hacen y responden sobre las implicaciones teóricas y prácticas que acarrea la transposición de la tuit(er)-ficción al mundo del libro impreso, o, en algunos casos, al *e-book* en tanto éste imita a aquél en su diseño en el espacio virtual de nuestra ciber-cultura.

Antes de pasar al análisis de los ejemplos de la tuit(er)-ficción publicados fuera de Twitter, cabe atisbar lo que los estudios previos han comentado sobre la naturaleza única y dinámica del proceso de producción, publicación, disseminación y lectura de la tuit(er)-ficción. En cuanto a la publicación, Twitter ha creado un nuevo foro en el que cada persona con conexión a Internet tiene la capacidad de publicar y publicarse. Rudin

resalta este poder para la auto-publicación en su análisis de la ficción digital al colocar un tuit (en captura de pantalla) dentro de su ensayo: “Right now I’m writing and publishing myself. In 140-character hiccups, I can say anything I want, anytime I want, for an enormous audience.” Así, se puede decir que, aunque restringe el número de caracteres que se puede publicar a la vez, Twitter provee una plataforma sin restricciones económicas ni jerárquicas a los nuevos autores. Efectivamente, la auto-publicación en Twitter elimina el paso intermedio que separa a los autores y a los lectores, es decir, las (empresas) editoriales. Por lo tanto queda neutralizado el efecto secundario de la censura (crítica o de otra índole) que inevitablemente acompaña a la industria editorial. Es decir, el autor comparte su obra sin preocuparse de los asuntos que rigen el lado literario-político/económico de la publicación. Una vez que el texto esté publicado en Twitter, son los lectores los que deciden su destino, no sólo al escoger a quién suscribirse, a quién *seguir*, sino también con quién interactuar. Como comenta Thomas, “Twitter Fiction destabilizes the relationship between author and reader” (96). Es decir, la plataforma de Twitter posibilita un nivel de agencia, co-producción y/o interacción entre el autor y el lector sin precedentes. Raguseo propone que estas nuevas posibilidades interactivas nos han llevado a una revolución informática: “These technologies that enable Internet users, not only to access, but also to contribute content, are responsible for a revolution in the way information is created and distributed.” Cabe hacer notar, como veremos más adelante, que se pierde ese aspecto fluido y más igualitario de la relación entre autor y lector cuando se publica la tuit(er)-ficción en una publicación más fija fuera de Twitter.

Thomas ha comentado que la tuit(er)-ficción desafía los modelos y conceptos clásicos de la narración, no sólo por el límite de 140 caracteres, sino también por las diferencias en su estructura y la manera de llegar al lector. Sin embargo, por otro lado, Chimal reconoce una especie de línea derivada a la

tuit(er)-ficción proveniente de la microficción y otras formas breves de escritura, comentando que la restricción a 140 caracteres “es del todo análoga a la del escritor de sonetos o de haikús y funciona como un acicate creativo: el reto de explorar una forma al mismo tiempo que se le utiliza para contar” (Chimal, “Sobre” 4).⁶ Dentro de la plataforma de Twitter, cada tuit aparece en una serie de entradas diferentes según la selección de usuarios que cada lector ha decidido seguir, lo cual crea un contexto único para cada lector de la tuit(er)-ficción. Además, en cuanto a la tuit(er)-ficción serializada, las entradas aparecen en un orden cronológico invertido. Si bien la presentación original de la tuit(er)-ficción se distancia de la recepción más tradicional de la literatura, la publicación impresa de la tuit(er)-ficción la devuelve a ésta. También, sacada del contexto de la página principal personal de cada usuario de Twitter, la tuit(er)-ficción publicada en libros se convierte en el único punto de focalización del lector, a diferencia de lo que le ocurre cuando está leyéndola en el sitio de Twitter. Así, el contexto de la presentación del texto se uniforma. Además, la tuit(er)-ficción serializada aparece en el orden cronológico de la secuencia narrativa, no en el orden de su publicación en Twitter. De este modo, la publicación de la tuit(er)-ficción en libros impresos resulta en otra experiencia literaria, un híbrido entre el tuit y una narrativa más tradicional.

La tui(er) literatura en modo de reinterpretación

Se ha reconocido la capacidad/posibilidad de Twitter como una plataforma para la reinterpretación de los textos clásicos al nuevo medio de la lectura digital.⁷ Sirve de ejemplo el análisis que Thomas ofrece de @epicretold, un proyecto iniciado en 2009 (y que continúa hasta el presente) que re-narra un texto épico-mitológico de la India, el *Mahábhārata*, a través de una serie de *tweets*.

Mientras que @epicretold adapta un texto original de la tradición oral a un formato digital,⁸ dos estudiantes universitarios, Alexander Aciman y Emmett Rensin, abordaron el proyecto de adaptar más de ochenta obras literarias de la tradición escrita al formato de Twitter y con un lenguaje vernacular juvenil de hoy en día. Este proyecto también se estrenó en 2009 bajo el nombre *Twitterature* y el perfil de @AcimanandRensin en Twitter. Aunque se publicó el proyecto inicialmente en *tweets*, también se publicó un libro impreso, *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, bajo el prestigioso sello editorial Penguin Books. Un cotejo inicial entre el formato en Twitter y su adaptación al libro impreso revela el intento de legitimar la tuit(er)-ficción y los nuevos hábitos de lectura digital ante un público de lectores más tradicionales.

La publicación digital en Twitter apareció a lo largo de varios meses desde el 2009 hasta el 2010, incluso con la reinterpretación de una obra en una sola tarde. La re-narración de cada obra está acompañada por un tuit introductorio y uno concluyente, los dos escritos en las voces ingeniosas y sarcásticas de los autores Aciman y Rensin. Considerando que la presentación de los tuits aparece en un orden cronológico invertido e interrumpido por los demás tuits que aparecen en orden impredecible en la página inicial de cada usuario, se pueden interpretar estas introducciones y conclusiones como guías que ayudan al lector a navegar cada serie desde su inicio hasta su final. Además, como introducciones y conclusiones están escritas en las voces de los autores—en contraste con los demás tuits que están narrados en primera persona por los protagonistas de cada obra—e invitan al diálogo entre los autores y su público—cabe por eso volver a mencionar la opción de responder a los tuits. Por otro lado, estos tuits de introducción y conclusión no aparecen en el libro impreso, lo cual refuerza su interpretación como guías a la navegación e interacción únicamente posible en el formato digital. No

obstante, por su parte, en el libro impreso figuran varios elementos que le son únicos.

Mientras que cada apartado del libro impreso carece de una introducción y/o conclusión individual, en este formato sí figura una introducción al libro entero, la cual no aparece en su contraparte en Twitter. La diferencia entre el estilo discursivo de esta introducción y el del resto del libro señala que se dirige a un lector diferente del usuario típico de Twitter. Además, demuestra un intento de legitimarse ante aquel público más tradicional. La abrupta transición entre el primer párrafo y la línea siguiente resalta esta distinción entre estilos desde el principio:

Life can offer us no greater treasure than art. It is all that is beautiful, and all that allows a man's soul to take leave of the quotidian trifles that molest his waking mind, to be lifted to the highest peaks of experience, and to peer briefly into the sublime. It is that which removes man from the static residue of time and casts him into the gentle waters of the eternal. It is to hear and to speak softly in the beauteous tongue of antiquity, and yet to foresee all that will unfold through the illimitably growing passage of our universe.

In short, art is pretty sweet. (xiii)

Esta yuxtaposición entre la retórica osentosa y verbosa del primer párrafo que reflexiona sobre el arte, escrito en un registro literario exagerado y pedante, y la siguiente paráfrasis minimalista de un registro coloquial, refleja y prefigura los ejemplos de *twitterature* que forman parte del cuerpo textual. Además, sirve para demostrar que los autores sí son capaces de escribir en un registro literario, el tradicionalmente prestigioso de la alta cultura, y que cuando escriben en un registro coloquial corresponde a un acto consciente, una decisión literaria válida, que nada tiene que ver con una falta de formación intelectual. Más bien, esta introducción alardea con la destreza con que los autores navegan entre

la literatura clásica y la cultura popular actual. La demostración pomposa del discurso literario de la introducción establece una respuesta desafiante a los críticos que subestiman el valor del habla popular en la literatura y que interpretan la adaptación de los textos clásicos al registro de Twitter como un acto sacrilego y culturalmente dañino.⁹ El glosario que aparece al final del libro, otro componente único del libro impreso, también se puede interpretar como un intento de legitimar la jerga de la cultura popular y las abreviaciones que abundan en Twitter, las cuales son productos del nuevo medio de comunicación digital.

Mientras que esta introducción, respuesta (y propuesta) a los críticos, comienza como una reivindicación de la habilidad literaria de los autores, procede a una justificación del proyecto, la que traza la línea tenue entre el sarcasmo, la exageración y la burla. Después de compararse a Martín Lutero, una comparación que hay que tomar con pinzas, concluyen con una declaración de salvación y revolución: “In brief—and we mean this literally—we have created our generation’s salvation, a new and revolutionary way of facing and understanding the greatest of all arts: Literature” (xvi). Aunque se detecta un toque de ironía en la pomposidad de esta declaración, reivindica la obra como uno de los ejemplares iniciales de la emergente revolución en la publicación literaria digital y el nuevo género de la tuit(er)-ficción.

Ya que hemos cotejado las diferencias entre la publicación digital y la publicación impresa, pasemos al análisis de los textos. Por una parte, ofrecen una reinterpretación de los ejemplos literarios en que se basan en *tweetspeak*, el lenguaje abreviado y coloquial desarrollado en el mundo digital y trasladado al habla popular de la cultura joven. Sin embargo, estas nuevas versiones van más allá de ser una mera transliteración del inglés clásico—y ésta es una expresión vaga de todos modos—al *tweetspeak*. También incorporan una intertextualidad con referencias de la

cultura popular actual que sirven para reubicar los relatos clásicos en el contexto contemporáneo. Por ejemplo, al decir “I’m on a boat,” Eneas, del poema latino de Virgilio, la *Eneida*, bajo el *handle*¹⁰ @Translatiostud, hace referencia a una parodia musical que se estrenó en el programa *Saturday Night Live* en 2009, el mismo año de la publicación de *Twitterature*, y alcanzó más de ochenta millones de vistas en YouTube (151). De manera similar, Sherlock Holmes, más bien @KeepDiggingWatson, hace mención a la adaptación filmica de su novela que también se estrenó en 2009: “Robert Downey Jr playing me in a film? Totally cool. Perfect” (84). El anti-héroe de Lermontov, Pechorin, en *Un héroe de nuestro tiempo*, @BAMEF, se compara al villano, sumamente conocido entre los jóvenes, Vol-demort, de la saga inglesa *Harry Potter*: “And yet, I’m a true monster, a truly sinister man, the worst of them all. I’m like a Russian Vol-demort minus Rasputin” (40). Estas referencias culturales demuestran la adaptabilidad de los relatos, un testimonio al valor del mensaje literario que se encuentra detrás de la forma lingüística fijada por la industria editorial y la crítica, mensajes que siguen vigentes y prueba de ello son sus adaptaciones contemporáneas, aquí en tuits.

No obstante, son las referencias intertextuales de otra índole las que revelan el tipo de lector a quien se dirigen los autores. Aunque la introducción hace el esfuerzo de dirigirse a los críticos y los lectores tradicionales tanto como a la nueva generación de lectores que no han leído los textos originales, pensamos que el verdadero público de *Twitterature*, el que realmente lo disfrutaría, sería el de los intelectuales jóvenes. Es esta generación, la de los autores mismos, la que participó en el desarrollo inicial de Twitter. Estos jóvenes intelectuales, mayormente estudiantes universitarios de licenciatura, de postgrado o recién graduados, están familiarizados tanto con el *tweetspeak* y la cultura popular como con los textos clásicos que estudian. Así, en-

tenderían la conexión entre la historia clásica y la cultura de las fraternidades universitarias a las que alude Eneas, por ejemplo, en su tuit concluyente: “Finally, we have peace. Rome is settled. The great fraternity of civilizations can begin. Pax Bromana” (152); así como la referencia a la filosofía postestructuralista que se esconde en los pensamientos de Alice de Lewis Carroll, “Am I still the same little girl that I was before? I feel like my ‘self’ is being deconstructed. And in HD, to boot” (166). Sólo al poder navegar entre las dos culturas—la cultura intelectual de los textos originales y el lenguaje vernáculo de la cultura popular contemporánea, una navegación de la que los autores ostentan ser capaces en la introducción—se pueden apreciar las ingeniosas adaptaciones que las tuit-ficciones presentan.

Aunque *Twitterature* navega eficazmente entre la cultura popular y la intelectual de los jóvenes (particularmente aquéllos que conocen la literatura clásica), hay una gran ausencia de representatividad en esta obra en cuanto a la literatura y la cultura hispana. Entre la selección de 83 obras clásicas de la literatura universal, sólo aparece un texto representando la literatura hispana, el inmortal *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Como el nombre Quijote es sinónimo de la literatura de la península ibérica, una obra innovadora alabada como la primera novela moderna y fuente sinfín de tropos literarios, no sorprende que esta obra sea incluida en una colección que se empeña en seguir innovando la literatura, como en su momento Cervantes lo hizo en su propio contexto. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿Por qué es *Don Quijote* la única obra hispana en toda la colección? ¿Por qué se ha ignorado toda la literatura hispana del continente americano? ¿Por qué ninguna de ellas calificaría como un clásico? ¿No sería, sólo para citar un caso evidente, muy conocido en el ámbito angloparlante, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982, un clásico por antonomasia de esta literatura?

Resulta que un análisis de la adaptación de *Don Quijote* en *Twitterature* revela la hegemonía total que Cervantes disfruta en la representación de la literatura hispana y, así, de la restringida ‘condensación’ de todo lo ‘hispano.’¹¹ Sin embargo, en un intento contemporáneo de referirse a su leal compañero Sancho Panza, el *Don Quijote* de *Twitterature* se dirige a él de esta manera: “So today Santo Paco, Pablo, Taco Bell—whatever his name is—” (183). Esta reducción de la literatura hispanohablante, actualizada con las imágenes de tacos en la comida rápida y poco auténtica de Taco Bell, un restaurante de cadena estadounidense, representa la literatura y cultura hispana en términos de estereotipos y falsa homogeneidad. ¿Cómo se justifica esta mala representación de la cultura hispana y la negación total de América Latina? ¿Es que el mundo hispano no participa en el medio de Twitter ni en la tuit(er)-ficción de hoy en día?

La tui(er) ficción en el mundo hispano(hablante)

Por el contrario, en el mundo hispano ya se cuenta con numerosos tuit-ficcionistas y partícipes en la comunidad de la tuit(er)-ficción que se identifican con *hashtags* que incluyen #Twitteratura, #Twitterficción, #Microficción, #Minificción y #Micropoesía. A pesar de la relativa ausencia de la mención de autores hispanos en la crítica general sobre la tuit(er)-ficción—la que es principalmente en inglés y sobre el asunto en el ámbito anglosajón—este nuevo género ha ido floreciendo entre autores hispanoparlantes en la plataforma de Twitter. Además del uso de *hashtags* para crear una comunidad de tuit(er)-ficción en español, los festivales ofrecen otra manera de cultivar y de hacer crecer esta comunidad. Igualmente, otros autores hispano(americano)s, del mismo modo que se ha hecho en otras partes del mundo, han creado sus tuit-ficciones primero en el espacio cibernético para luego publicarlas en el

formato más estable del libro impreso, que es a lo que nos abocamos aquí en este trabajo.

Los festivales anuales de tuit(er)-ficción, tales como Ciudad Mínima y el Twitter Fiction Festival, sirven para unir a autores y aficionados para dar a conocer sus obras y promover la publicación y experimentación con nuevas tuit-ficciones. Estos festivales atraen la atención de la prensa, de modo que ganan más reconocimiento e interés para el género y para los autores involucrados. Tal es el caso con estos dos tuit-ficcionistas hispanos, Rosa del Blanco de España y José Luis Zarate de México.

Rosa del Blanco es la única escritora hispanoparlante, entre los veinticinco elegidos anualmente, que ha sido seleccionada como autora destacada en el #TwitterFiction Festival, festival anual desde 2012 patrocinado por Twitter, la Association of American Publishers, Penguin Random House Publishing y el periódico estadounidense *USA Today*¹². Del Blanco participó en el festival de 2013. Esta periodista española señala, “Estoy tratando de implantar en el mercado de la twitteratura: relatos en 140 caracteres” (*About.me*). Publica sus tuit-ficciones entre tuits de contenido variado en su cuenta personal de Twitter, destacándolos con el *hashtag* #Twitteratura no sólo para distinguirlos sino también para facilitar ser pesquisados como tal a través de Internet. Además, esta autora escribe con regularidad un blog sobre comunicación financiera en el que incluye artículos de estrategias para comunicarse eficazmente en el medio de Twitter.

¿Qué distingue las tuit-ficciones de esta periodista para que haya logrado ser la única hispanoparlante seleccionada durante los tres años que ha durado este festival estadounidense? Cabe volver a mencionar que la única obra en lengua hispana que se encuentra en el libro *Twitterature*, publicado por la editorial Penguin, *Don Quijote*, es de origen español también. Aunque las tuit-ficciones de Del Blanco, o sea en este caso sus microrrelatos en formato tuit—si pensamos en el aserto ya mencionado de Chimal

—abarcan un sinfín de temas, en casi todos ellos aparecen la ironía, generalmente con tono entristecido y nostálgico, el anhelo de los sueños y la insatisfacción por la monotonía de la vida, como vemos en las siguientes tuit-ficciones, la primera de corte barroco y la segunda romántica:

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 12
Cuidas tu rosa. La riegas. La besas. Con cuidado de no pincharte. Y a pesar de todo nunca acaba el miedo a que se marchite.
#twitteratura

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 11
¿Por qué no le das cuerda?
Se ha cansado
¿De bailar?
No, de la misma música.
#twitteratura

Así, dentro de los confines de 140 caracteres las tuit-ficciones de Del Blanco solicitan el sentimiento instantáneo de compasión por parte del lector. En efecto, sus obras inyectan un relampagueo de nostalgia directo al corazón.¹³ Varias otras tuit-ficciones de la autora logran comunicar un sentir similar y anhelante—ahora con un elemento sobrenatural, ya sea hacia lo mágico o lo fantástico:

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 4
No me diste tiempo siquiera de pedir un deseo. Lo descubri tarde, cuando el polvo de estrella se deshacía entre mis dedos. #twitteratura

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 13
Llevaba meses pidiendo las zapatillas rojas que todos llevaban en el colegio. Y cuando por fin las tuvo desapareció. #twitteratura

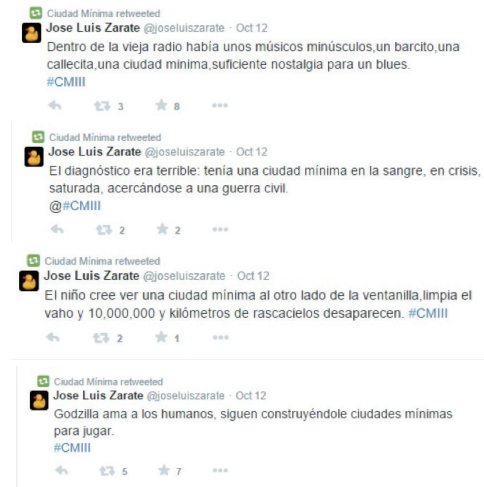
Es probable que este tipo de tuit-ficción, con su miniaturizada intensidad narrativa y emocional, sin olvidar sus finales abiertos a la imaginación, sea la razón de la popularidad obtenida y que ha expuesto de forma masiva toda su amplia carrera como escritora y periodista cibernética, y por ende lo que justificara el haberla elegido y que figure como la única representante hispanohablante en este festival.

Otro caso de relevancia sería el de José Luis Zarate, escritor mexicano de novelas de ciencia ficción que también ha expandido su quehacer literario a la miniatura en el campo de la tuit(er)-ficción. A continuación analizamos la participación, en el 2014, de este autor como invitado distinguido al festival de minificción ecuatoriano Ciudad Mínima. Este festival anual celebra la minificción, incluyendo la tuit(er)-ficción, tanto con actividades cibernéticas como con talleres y lecturas presenciales en Quito, Ecuador, patrocinados por el centro cultural Palabra Lab. Cualquier tuit-ficcionista puede participar en el festival al publicar sus tuit-ficciones con el *hashtag* indicado, que para el festival más reciente de 2014 fue #CMIII. El festival *retuitea* las tuit-ficciones en su propia cuenta de Twitter, @C_Minima, para compartir y difundir las obras. Las obras seleccionadas como ganadoras del festival se publican en una antología anual. Además, la comunidad de artistas y escritores de Ciudad Mínima colaboran para ilustrar las tuit-ficciones audiovisualmente con videos compartidos a través de YouTube. Sirve de ejemplo para esto último el siguiente microcuento de Zarate que luego de su publicación en Twitter fue recreado a través del medio filmico:¹⁴

“Añadió agua a la ciudad mínima, un rascacielos horadó el cielo, una calle se desplegó como una alfombra, diez mil calles surgieron de pronto. El niño rió sin comprender que estaba perdido en una ciudad que seguía creciendo” (“Ciudad Mínima III).

Este ejemplo es uno entre varios en que el autor interpreta el concepto de una “ciudad mínima.” Mientras el arriba mencionado se publica como video con un texto que excede el límite de 140 caracteres de Twitter, Zarate publicó una docena de tuit-ficciones basadas

en el mismo concepto de una “ciudad mínima” en Twitter durante el festival, incluyendo los siguientes:



De este modo el autor juega con el concepto de tamaño (extensión) tanto en el contenido como en el medio en que se presentan sus textos. Por una parte, demuestra que del número finito de dos palabras, “ciudad mínima” y con un límite de 140 caracteres es posible crear un sinfín, en secuencia, de posibles interpretaciones, lo que tradicionalmente podría ser entendido bajo el concepto musical de ‘variaciones.’ Asimismo, el contenido de cada tuit-ficción realiza una operación aparentemente imposible, la de representar o retratar figuras y cantidades enormes, como Godzilla, 10,000,000, kilómetros de rascacielos y una guerra civil en el espacio minúsculo que provee el medio, como por ejemplo la sangre de un hombre o el vaho en una ventanilla funcionando metonímicamente en relación a la guerra o los 10,000,000 de habitantes fantasmales. Con esto, Zarate no hace sino practicar la miniatura/miniaturización como estrategia, en la línea de Bachelard, típica de la microficción en general—según la explican sus críticos más relevantes, como el mismo

Valls, o Lagmanovich. Así, con su diestra experimentación con el nuevo género de la tuit(er)-ficción, Zarate invita a una lectura activa¹⁵ con reflexiones no sólo sobre el desafiante tamaño de los conceptos presentados por sus tuit-ficciones, ya sean estos gigantescos o mínimos, sino también en línea con un análisis metatextual del género celebrado por el festival, especialmente respecto a las posibilidades narrativas que presenta el desafío de la escritura mínima.

La tui(er) ficción: de Twitter al libro impreso

Los escritores hispanos también han empezado a experimentar con la publicación de libros enteros que originalmente habían aparecido como tuits. A continuación nos referiremos, como ejemplo, a dos autores que han pasado de la (supuesta) inestabilidad del mundo cibernético a la estabilidad que se dice ofrece el libro impreso. A la vez que conservan en la vuelta al formato tradicional ciertos aspectos de esta tuit(er)-ficción, la transforman para acomodarla a la cultura literaria dominante en tanto su forma de producción, la cual sigue siendo el libro.

Mientras que José Luis Zarate juega con la paradoja de presentar una narrativa expansiva en miniatura en sus tuit-ficciones, Alberto Chimal juega con la expresión de la subversión del tiempo en su libro *El viajero del tiempo* (2011), una colección de micro-relatos originalmente publicados como tuit-ficciones. Esta obra es la segunda colección de tuit(er)-ficción del autor, después de la publicación del *e-book* titulado *83 novelas* (2010). Además, ya está anunciada la publicación de un tercero, *El gato del viajero del tiempo*. Como Zarate, Alberto Chimal es un autor mexicano conocido por sus exitosos cuentos y novelas de ciencia ficción y también participa en el festival de Ciudad Mínima del 2014. Desde su cuenta en Twitter, @albertochimal, que notablemente cuenta con más de 90.000

seguidores hasta la fecha, Chimal ha experimentado con relatar las aventuras variadas del “Viajero del Tiempo” a través de tuit-ficciones, en todas las cuales figura el nombre “El Viajero del Tiempo” para distinguirlos de los otros tuits de índole diversa que postea el autor. Después de su publicación original en Twitter, Chimal colaboró con la editorial Posdata¹⁶ para publicar el libro impreso *El viajero del tiempo* como parte de la colección Hormiga Iracunda que se centra en publicaciones de escritura mínima. El libro ofrece una recopilación y organización de las tuit-ficciones originales. Apartadas del medio de su publicación original en línea y compuestas en un libro dedicado sólo al tema del Viajero del Tiempo, organizado en secciones bajo diversos subtítulos, adquieren una nueva dimensión al aparecer juntas y secuenciadas, creando una narrativa más amplia y coherente que, evidentemente, una tuit-ficción aislada no puede ofrecer.

El libro comienza con el saludo, “Buenos días, tardes y noches...” así sugiriendo la subversión del tiempo desde el principio con la posibilidad de estar en los tres momentos a la vez (7). A lo largo del texto, marcado por la rítmica repetición del “Viajero del Tiempo” que se encuentra en cada página, casi siempre al inicio del breve texto—algunos de ellos en su forma impresa exceden el número restrictivo propio de Twitter—el lector descubre este tipo de invitación a subvertir los límites de no sólo el tiempo sino también del acto de leer. El libro da pistas de nuevas posibilidades en cuanto a la interacción entre el lector y el texto que se crea en el proceso de leerlo, las cuales resultan en el cuestionamiento de la identidad del protagonista, la identidad del lector y hasta el significado de cada palabra y símbolo que aparecen impresos en las páginas. Como autor pionero del nuevo género de la tuit(er)-ficción, Chimal logra cuestionar no sólo los modos tradicionales de publicar un texto sino también todo lo que viene con la interpretación de ello en el acto de la lectura.

En su blog personal,¹⁷ Chimal revela que la identidad de su protagonista, El Viajero del Tiempo, corresponde a la del protagonista que desaparece al final de la novela *La máquina del tiempo* de H.G. Wells. Aunque este hecho no está explicitado en el libro de Chimal, se alude sin embargo a esta complicidad literaria entre ambos autores y textos en la dedicatoria provocativa del autor mexicano “[...] a H.G. Wells, amigo y compañero de numerosas conversaciones, caminatas y cantinas entre su muerte en 1946 y mi nacimiento en 1970” (6). Con esta dedicatoria Chimal intensifica esa idea presente a lo largo de su obra y crea un tiempo virtual, inexistente en la realidad a secas para Wells y para el propio Chimal por razones opuestas, el uno había muerto y el otro aún no nacía; tiempo que, pese a todo, se presenta cargado de vida y anécdotas personales entre ambos, materiales narrativos potenciales. Sin embargo, una lectura detallada de cada minicuento, ex-tuit-ficción, revela que la identidad del protagonista, pese a aquella primera complicidad establecida por Chimal en su dedicatoria, que sirve como un tributo, y sus acompañantes innominados, es maleable, llegando incluso a la incorporación del lector como uno de estos últimos. Tomemos como ejemplo la siguiente referencia a la futura fama, “El Viajero del Tiempo ha visto varias películas (de eras diversas) que tratan de tu vida. Y ahora ansía conocerte para saber toda la verdad” (18). El uso de los pronombres de segunda persona abre la invitación a una interacción directa con el lector y permite que éste inserte su experiencia dentro del texto. Más adelante, la estrategia de presentar dos perspectivas de un mismo episodio demuestra que la interacción con El Viajero del Tiempo se convierte en un suceso multipersonal:

(a)

El Viajero del Tiempo me lleva con un amigo que murió en 2003. Éste, al verme, se preocupa:—Parece que hubieras envejecido de golpe—dice.

(b)

El Viajero del Tiempo viene con un amigo al que vi ayer y ahora parece 10

años mayor. Entiendo de inmediato.

—¿Por qué vienes hoy?—pregunto, de todos modos. (24)

Al no exponer ninguna identidad específica para las voces de esta interacción misteriosa se sugiere que todos los acompañantes del Viajero podrían tener cualquier identidad. Es más, el siguiente episodio revela que la identidad del mismo Viajero del Tiempo tampoco es fija: “Me quedé dormido. Cuando abrí los ojos el coche en que iba ya estaba en otro sitio. Brevísimamente fui el Viajero del Tiempo” (69). Al hablar en primera persona a la vez que referirse al Viajero del Tiempo en tercera persona, vemos que el rol del Viajero está abierto a cualquier persona que se atreva a implicarse en la textualidad narrativa. Por lo tanto, el Viajero del Tiempo como narrador y personaje resulta ser una entelequia superior y abstracta de la cual todos los personajes, incluido el lector (auto)identificado—e invitado a esto, por cierto—pueden participar. Como tal, tanto en su posición (inestable) de narrador o de referente, oculto en enunciados en tercera persona, el Viajero del Tiempo resulta ser al final una especie de surtidor de avatares que materializan en algún grado esta indeterminación narrativa que Chimal propone como una condición de la vida en Twitter.

Si la experimentación con la identidad indefinida y variable desestabiliza las fronteras entre el autor, el texto y el lector, el siguiente pasaje también pone en tela de juicio el significado de cada palabra y símbolo que el libro contiene: “El Viajero del Tiempo escribe este texto para que lo lean en el siglo 490156673/498+, en el que cada una de sus palabras significa otra cosa” (23). En este pasaje, Chimal lleva el elemento inestable del lenguaje frente al tiempo a un poder exponencial inalcanzable fuera de la literatura ficcional para subvertir los mismos límites expresivos del lenguaje al poner a prueba la relación entre el significante y el significado. Asimismo se alude al cambio semántico/epistemológico/literario que puede implicar la transferencia de las tuit-ficciones a un medio

de publicación diferente. Al abrir el espacio maleable entre el texto y la interpretación de éste, Chimal incluye al lector en la exploración de un nuevo género literario y sus circunstancias crítico-literarias. El libro impreso basado en tuit-ficciones no es simplemente una colección de los mismos tuits presentes en Twitter. Es una transformación intencional que se hace libro, no sólo físicamente, sino por lo que el libro provee a través de la escritura y su formato completo y por lo que significa para la cultura.

Los símbolos que titulan las secciones del libro, a veces letras y a veces no, reflejan esta potencial transformación. La última sección se titula con el símbolo de un sol (97). Como lo previamente analizado indica, este símbolo podría tener un sinfín de significados a lo largo del tiempo. Además, podría referirse a los ciclos del tiempo, denominados, por ejemplo, como soles en la tradición mesoamericana y que señalan el fin de una era y el comienzo de una nueva. Esta sección concluye el libro con la siguiente alusión al final y el poder renovador que se encuentra en ello: “El Viajero del Tiempo va y guarda la última gota de lluvia que caerá en el mundo, dentro de mucho. Luego viene a esta tarde, y abre el frasco, y espera” (130). De esta manera, el libro concluye con una visión, casi apocalíptica, del poder creativo vital a punto de extinción, esa “última gota de lluvia” y con el Viajero situado en ambos extremos del tiempo, en el pasado del futuro, o sea en su presente, y en el futuro mismo. Esta última gota no sólo representa el fin sino también un nuevo principio, representado por el símbolo del sol. La experimentación con la tuit(er)-ficción y nuevas formas de publicación como las que se encuentra en *El viajero del tiempo* presenta posibilidades para un nuevo principio en el mundo de la literatura, una literatura interactiva tan fluida como la lluvia y libre de las limitaciones de los medios de publicación tradicionales.

Mientras que Chimal nos dirige la vista hacia una nueva era de experimentación textual, otra tuit-ficcionista mexicana,

Julia Cuéllar, ofrece una reflexión sobre los experimentos amorosos en esta nueva época de Internet. Su libro, *Amor en presente*, originalmente publicado en tuits y después como un libro electrónico, ofrece una colección de viñetas, todas historias de amor. Cada viñeta se compone de tuit-ficciones en serie, convirtiéndose así en un microcuento, que revierte el orden cronológico invertido y recupera esos tuits del sinfín de tuits distintos que aparecen en las páginas únicas de cada usuario. Los textos exponen una transformación evidente en el *e-book*, dado que la recopilación y organización de ellos en viñetas tituladas produce nuevas secuencias narrativas.¹⁸ En esta nueva forma más cohesiva de la página impresa, las narraciones sobre situaciones amorosas presentan las cualidades atemporales del amor en el nuevo contexto de la interacción social cibernética.

“J y R” contrasta lo público y lo privado, lo superficial y lo profundo, la comunicación virtual y la conexión física, aspectos opuestos de las relaciones amorosas que quedan exagerados cuando se navega en busca del amor en la Red. Los nombres abreviados, J y R, representan el anonimato de la interacción cibernética. El microcuento, ex tuit-ficciones, relata un encuentro amoroso entre dos extraños que se conocieron en Internet. Aun cuando están juntos en el mismo cuarto, se comunican por tuits: “J tuitea: esto debe ser el amor, el silencio que no incomoda” (94). La comunicación cibernética por redes sociales como Twitter permite la expresión pública pero anónima de lo privado e íntimo como el amor¹⁹, que en este caso resulta en una conexión profunda entre dos extraños. En contraste, otra secuencia narrativa presentada en el libro electrónico, “Rutina, el amor,” expone la pérdida del anonimato y cómo el menú de información personal que se exhibe en los perfiles de las redes sociales afecta la dinámica de una aventura de paso. En huida de una relación fracasada, Elena viaja a la playa en busca de un nuevo principio. Sin embargo, su príncipe azul pierde todo el misterio con una revisión instantánea por parte de ella de

sus numerosas cuentas en las redes sociales, lo cual le revelan el compromiso de él para casarse con otra mujer. Además, este encuentro transitorio se prolonga silenciosamente de manera virtual cuando el uno y la otra trazan las huellas cibernéticas del otro: “De vez en cuando espían en las redes sociales el que-hacer del otro” (133). Tomando prestado un término de Lisa Reichelt, la relación de esta aventura amorosa en la playa se prolonga a posteriori, como un triste final, gracias a la “ambient intimacy,” esa oportunidad de mantenerse al tanto de los detalles de la vida de otros que las redes sociales posibilitan. El Internet posibilita nuevas dinámicas dentro de una conexión amorosa. Así, en un libro que experimenta con nuevas formas de publicación y géneros narrativos, Cuéllar también explora/expone lo que esas redes cibernéticas implican en el campo comunicativo, en especial esas prácticas que convierte al usuario en línea—al lector—en un voyeur/espía/detective.

Conclusión y propuesta

Para cerrar estas páginas, nos referiremos a la vuelta de la tuit(er)-literatura al libro impreso. Cuéllar en su página web (tipo blog) justifica ese paso de la tuit-ficción aislada al espacio del libro (electrónico) donde se reúnen todas, o la mayoría de ellas, creando una secuencia que, además de volver al orden cronológico estos textos (a diferencia de lo que el lector experimenta cuando los lee en Twitter, como ya se estableció), permite que ellos adquieran una forma narrativa más amplia, por lo tanto, se conviertan en una historia más compleja. Cuéllar ve la necesidad de recurrir al libro y “buscar a lectores que con mayor detenimiento, como en cualquier libro, lean estas historias que tuvieron ya una vida en el Twitter.”

Sin embargo, es Chimal quien da una justificación más elaborada de este paso de la tuit(er)-ficción al libro impreso. Al reconocer la naturaleza transitoria de las diferentes redes sociales que crecen y decrecen hasta el

olvido en el paso vertiginoso del desarrollo digital, Chimal recurre al libro para preservar sus textos. El autor define a Twitter como “una herramienta más, que influye en lo que escribe, pero jamás lo define por completo: lo mismo que un lápiz o una máquina de escribir” (“Sobre” 6). Como tantas herramientas del pasado, es sumamente posible que Twitter caiga en desuso y se vuelva obsoleto. Por otro lado, el libro se ha resistido al paso del tiempo hasta ahora, pese a ciertas cuestionables/das y alarmantes/das indicaciones sobre su fin inminente (O’Donnell). Así que la estrategia del autor ha sido la de balancear los beneficios de los dos medios de publicación: la perdurabilidad del libro impreso y la facilidad de acceso, diseminación e interacción de la literatura digital. Además, un tercer momento en el proceso en que están algunos escritores, este autor a la vez que publica sus textos digitales de forma impresa, también los distribuye como un *e-book* gratuito “para que los textos encuentren lectores que no habrían encontrado de haberse ceñido al mundo de la imprenta” (Chimal, “Sobre” 8). Chimal resume que la relación entre la publicación impresa y la digital, sea en Twitter, o como un *e-book* o cualquier otra plataforma digital, no es una distinción excluyente sino complementaria, que sirve para asegurar la diseminación y el compartir(se de) la literatura.

Entonces, podemos concluir diciendo que teórica y culturalmente esta operación de devolver las historias narradas en tuit-ficciones al libro impreso—o electrónico—reafirma la percepción de la tecnología como un espacio inestable para archivar/conservar (Hayles) lo textual, asimismo la percibida estabilidad y prestigio del libro y el de su espacio como una experiencia atemporal frente a la de obsolescencia que parecen tener ciertas plataformas digitales/online.

Notas

¹Es importante tener presente el tema de comunidad de usuarios y colocarlo en un contexto más amplio, en el de esas “Comunidades de Lectores” que estudia Chartier.

²Téngase presente el libro de Morozov, aunque no es asunto directo de nuestras páginas, para saber que la ‘Internet life’, la cibervida de nuestra cultura actual, sobre todo en lo referente a su utopismo libertario tiene un “lado oscuro” en su historia que no es para nada menor y por lo cual siempre debe adoptarse una actitud crítica frente a sus supuestas bondades en todas las áreas del quehacer social.

³Para una definición amplia y ya tradicional de e-lit, véase el libro de Hayles.

⁴Véase el apartado de Alexander sobre “Twitter” (61-64) para una lista de posibilidades del medio como plataforma para contar historias.

⁵Véanse los archivos de Nanoism: <http://www.nanoism.net>; la Twitter Fiction Festival: <http://www.twitterfictionfestival.com>, y Ciudad Mínima: <http://ciudadminima.com>.

⁶Esta vertiente, la de la tuit(er) ficción y la de la microficción, no ha sido muy explorada, escasas referencias existen en los estudios sobre esta última a aquella. Sin embargo, dentro de los escritores de micro-relatos se ha dado una línea de experimentación en cuanto a las posibilidades de narrar con menos (palabras); es así que se tiene, en la tradición latinoamericana, el ya brevísimo texto por antonomasia “El dinosaurio” del guatemalteco Augusto Monterroso, el que cuenta con sólo 7 palabras, 47 caracteres sin espacio y 51 con espacios: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” Esta tendencia al nano-relato extremo la han continuado muchos otros con textos de poquísimas palabras, como en el caso del español Juan Pedro Aparicio, con su “Luis XIV,” cuyo texto se reduce al pronombre “Yo.,” y el mexicano Guillermo Samperio, con su “El fantasma,” cuyo texto no contiene palabra o signo alguno. Estos ejemplos y otros se pueden ver en la antología editada por Obligado.

⁷Proyectos similares consisten en contar un gran número de años de historia (mil años, por ejemplo), un período definido, o incluso toda la historia mundial, como se ve en el autoparódico libro *Historical Tweets. The Completely Unabridged and Ridiculously Brief History of the World* de Alan Beard and Alec McNayr (West Sussex, UK: Summerdales, 2010). Prueba de que el tuit como forma de narra y seducir al lector a través (del secreto encanto) de la brevedad, son libros como éste también: *Tweet This Book. The 1,400 Greatest Quotes of All Time in 140 Characters or Less*, compilado y editado por Sayre Van Young y Marin Van Young (Berkeley, CA: Ulysses Press, 2011). Otros casos en Alexander 61-64.

⁸Thomas describe también las semejanzas entre la twit(er) ficción y la tradición oral.

⁹Los autores incluyen estas críticas en la primera página del libro. Tómense como ejemplo dos comentarios críticos: a) el del usuario de Twitter @damig, “Twitterature makes me want to punch someone, preferably the ‘authors.’ They’re in Chicago. I’m gonna take a road trip;” y b) el de Mike C. de grouchyconservativepundits.com, “Just f*%ing shoot me now.”

¹⁰Handle es el término para el nombre de usuario en Twitter, el cual siempre comienza con un arroba.

¹¹Otra adaptación reciente de El Quijote a formas breves, supuestamente favorecidas por nuestra cultura lectora de bajo nivel atencional, es el *Quixotic Haiku* (Delaware: Juan de la Cuesta—Hispanic Monographs, 2014) de Edward Friedman, profesor en la Vanderbilt University, quien se tomó la tarea de capturar en haikus “the spirit of Don Quixote in 130 poems, presented with notes that comment on Don Quixote’s (and Cervantes’s) trajectory.”

¹²Cada año se discontinúa su aparición en línea para ser reemplazado por el festival del año correspondiente. El enlace del 2015 es <http://twitterfictionfestival.com/>

¹³En su definición del microrrelato, Valls incluye este efecto instantáneo como característica definitoria del género. En el nuevo contexto de la tuit(er)-ficción, Del Blanco logra el efecto de relampagueo aún más instantáneamente que el microrrelato tradicional debido a la ausencia de un título y el límite de 140 caracteres.

¹⁴Este video se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=FlwWMIxAp7o>

¹⁵Valls incluye la participación activa por parte del lector como otra característica definitiva del microcuento: “los autores de microrrelatos siguen buscando sus propios lectores, que sólo pueden ser aquellos más exigentes, con capacidad crítica y sentido del humor, amantes de la interpretación, lectores cultos, en suma, dispuestos a adoptar una actitud nueva y distinta ante la ficción” (123).

¹⁶http://www.posdataeditores.com/?page_id=1393

¹⁷<http://www.lashistorias.com.mx/>

¹⁸Aquí se considera este tipo de e-books, aunque electrónicos, como un equivalente al libro impreso puesto que no se trata más que, en estos casos, de una digitalización de un libro impreso. No se trata de un e-book “digitally born” en términos convencionales dentro de la conceptualización sobre e-lit (Hayles); o, si se quiere, se trata de una

de las especies de e-books que se han ido creando dentro de la historia de estos (Drucker), la imitativa del libro tal como lo conocemos.

¹⁹Debido a la maleabilidad del perfil de las redes sociales, tanto la anonimidad como la publicidad de lo privado son posibles, dependiendo de las decisiones de cada usuario en cómo representarse, a lo cual Croxall se refiere como la “publically performed identity” (493).

Obras citadas

- Aciman, Alexander, and Emmett L. Resin. *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*. New York: Penguin Group, 2009. Impreso.
- Alexander, Bryan. *The New Digital StoryTelling. Creating Narratives with New Media*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2011. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Chimal, Alberto. “Sobre 83 novelas.” *Revista Digital Universitaria* 12.12 (2011): 1-11. Web. 8 febrero 2015.
- . *El viajero del tiempo*. Monterrey, México: Posdata Editores, 2011. Impreso.
- . “El viajero del Tiempo.” *Las Historias*, 5 enero 2012. Web. 8 febrero 2015.
- Ciudad Mínima*. Ciudad Mínima. Web. 2014.
- Croxall, Brian. “Twitter, Tumblr, and Microblogging.” *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, and Benjamin Robertson. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015. 492-96. Impreso.
- Cuéllar, Julia. *Amor en presente: Historias contadas en Twitter*. León, México: Ediciones de las Sibilas, 2014. Libro digital.
- . “Publicaciones.” *Julia Cuéllar*. Web. 2015.
- Chartier, Roger. *The Order of the Books*. CA: Stanford University Press, 1992.
- Del Blanco, Rosa. *About.me*. Web. 8 febrero 2015.
- . (rdelblanco). “No me diste tiempo siquiera de pedir un deseo. Lo descubrí tarde, cuando el polvo de estrella se deshacía entre mis dedos. #twitteratura.” 05 noviembre 2014, 07:50 UTC. Tweet.
- . “¿Por qué no le das cuerda? Se ha cansado ¿De bailar? No, de la misma música. #twitteratura.” 11 noviembre 2014, 21:41 UTC. Tweet.
- . “Cuidas tu rosa. La riegas. La besas. Con cuidado de no pincharte. Y a pesar de todo nunca acaba el miedo a que se marchite. #twitteratura.” 12 noviembre 2014, 8:12 UTC. Tweet.
- . “Llevaba meses pidiendo las zapatillas rojas que todos llevaban en el colegio. Y cuando por fin las tuvo desapareció. #twitteratura.” 13 noviembre 2014, 8:07 UTC. Tweet.
- Drucker, Johanna. “E-books.” Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson, eds. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 166-69. Impreso.
- Ha, Anthony. “Twitter Stock Down 18 Percent After Earnings Show Disappointing User Numbers.” *TechCrunch.com.*, 5 febrero 2014. Web. 4 marzo 2014.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2008. Impreso.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006. Impreso.
- Nanoism*. Ben White. Web. 17 marzo 2014.
- Morozov, Evgeny. *The Net Delusion. The Dark Side of Internet Freedom*. NY: PublicAffairs, 2011.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor, sea breve 2: Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- O'Donnell, James J. *Avatars of the Word. From Papyrus to Cyberspace*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. Impreso.
- Raguseo, Carla. “Twitter Fiction: Social Networking and Microfiction in 140 Characters.” *The Electronic Journal for English as a Second Language* 13.4 (2010): n. pag. Web. 3 marzo 2014.
- Reichelt, Lisa. *Disambiguity*. Web. 2015.
- Rudin, Michael. “From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It.” *The Journal of Electronic Publishing* 14.3 (2011): n. pag. Web. 3 marzo 2014.
- Stewart, Matt. *The French Revolution: A Novel*. New York: Soft Skull Publishing, 2010. Impreso.
- Tallerdeliteratura. “Ciudad Mínima III.” *Youtube*. YouTube, LLC, 2 octubre 2014. Web.
- Thomas, Bronwen. “140 Characters in Search of a Story: Twitterfiction as an Emerging Narrative Form.” *Analyzing Digital Fiction*. Ed. Alice Bell, Astrid Ensslin, and Hans Kristian Rustad. New York: Rutledge, 2014. 94-108. Impreso.
- Twitter Fiction Festival 2014*. Penguin Random House Publishing, 2014. Web. 17 marzo 2014.

- Valls, Fernando. "Sobre el microrrelato: Otra filosofía de la composición." *Mundos mínimos: El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón, España: Cátedra Miguel Delibes, 2007. 117-24. Impreso.
- Zárate, José Luis (joseluiszarate). "Dentro de la vieja radio había unos músicos minúsculos, un barcito, una callecita, una ciudad mínima, suficiente nostalgia para un blues. #CMIII." 12 octubre 2014, 18:17 UTC. Tweet.
- . "El diagnóstico era terrible: tenía una ciudad mínima en la sangre, en crisis, saturada, acercándose a una guerra civil. @#CMIII." 12 octubre 2014, 18:39 UTC. Tweet.
- . "Godzilla ama a los humanos, siguen construyéndole ciudades mínimas para jugar. #CMIII." 12 octubre 2014, 18:44 UTC. Tweet.
- . "El niño cree ver una ciudad mínima al otro lado de la ventanilla, limpia el vaho y 10,000,000 y kilómetros de rascacielos desaparecen. #CMIII." 13 octubre 2014, 00:54 UTC. Tweet.