

TRES PROYECTOS NOVELÍSTICOS EN TWITTER

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ETNOGRAFÍA DIGITAL*

Three Novelistic Projects on Twitter

An approach from Digital Ethnography

PAULO VERDÍN**

RESUMEN

El presente artículo versa sobre la escritura del género literario novela en la plataforma Twitter. La investigación toma como objeto de estudio tres proyectos novelísticos escritos en español: *El hombre de tweed*, de Mauricio Montiel Figueiras; *Los mil trinos y un trino*, de Héctor Abad, y *El año de la profecía*, una novela de carácter colectivo. La línea teórica para el abordamiento se basó en la teoría hipertextual y el método utilizado es la etnografía digital. Se encontró que estas obras están condicionadas en extremo por el soporte digital y que constituyen actos únicos e irrepetibles. Por lo tanto, se propone el término *novelas evento* para nombrar este tipo de obras narrativas.

PALABRAS CLAVE: EVENTO, HIPERTEXTUALIDAD, NOVELA, TUITERATURA, TWITTER.

* Este artículo está basado en la tesis doctoral inédita, de fecha 26 de noviembre de 2020, titulada *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento*, dirigida por el doctor Jorge Martín Gómez Bocanegra.

** Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de los Valles. Correo electrónico: cesar.verdin@academicos.udg.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0203-1180>

ABSTRACT

This article focuses on the act of writing the novelistic literary genre using the Twitter platform. The subject matter of the research project consists of three novelistic projects written in Spanish: *El hombre de tweed* written by author Mauricio Montiel Figueiras, *Los mil trinos y un trino* written by author Héctor Abad and *El año de la profecía*, a collective novel. The theoretical approach was based on hypertextual theory and the methodology used was digital ethnography. The outcome was that these works are strongly conditioned by the digital platform and that they constitute unique and unrepeatable acts. Therefore, the term *event novels* is proposed to designate these types of narrative works.

KEYWORDS: EVENT, HYPERTEXTUALITY, NOVEL, TWITTERATURE, TWITTER.

Fecha de recepción: 23 de enero de 2023.

Dictamen 1: 9 de marzo de 2023.

Dictamen 2: 7 de abril de 2023.

Dictamen 3: 28 de abril de 2023.

<https://doi.org/10.21696/rcsl132420231530>

LA LITERATURA EN TWITTER

Twitter¹ es un servicio de mensajería pública e instantánea de contenidos breves limitados a un cierto número de caracteres, 280 en la actualidad.² La plataforma, hospedada en el sitio web de internet twitter.com, no tiene una finalidad definida o, como explica Orihuela (2011), cada usuario tiene la libertad de descubrir o inventar el modo de utilizarla, puesto que su idea rectora es dejar que las personas cuenten lo que sucede, tal como lo indica la pregunta “¿Qué está pasando?” que aparece siempre en un rectángulo ubicado en la parte superior de la pantalla para redactar tuits y que interpela constantemente a los usuarios.

Orihuela (2011) ha señalado también algunas funciones básicas en respuesta a la pregunta ¿para qué sirve Twitter? Entre éstas se encuentran la familiaridad ambiental, compartir experiencias y opiniones, detector de tendencias, noticias de último momento y como canal de negocios. Además, el mismo autor (Orihuela, 2011) explica con detenimiento la carencia de un fin predeterminado en la plataforma:

Al igual que ocurre con los blogs (y con las revistas, los libros, la televisión y la radio), tampoco en Twitter existe una predeterminación acerca del tipo de contenido publicable o de su género. Ni siquiera la ofrecen las preguntas con las que desde la plataforma se orienta la participación de los usuarios: inicialmente *What are you doing?* (¿Qué estás haciendo?) y desde noviembre de 2009 *What's Happening?* (¿Qué está pasando?).

Ante este vacío, Orihuela (2011) agrega que tanto los desarrolladores como los usuarios innovan constantemente en aplicaciones y en las formas de utilizar esta herramienta digital, a la que califica como “extraordinariamente flexible”. En este contexto, los usuarios utilizan la red social, en muchas ocasiones, como una plataforma de escritura y experimentación literaria.

López Zapico y Tascón (2013) explican de una manera simple cómo funciona la plataforma Twitter:

¹ Desde julio de 2023 la empresa de microblogueo cambió de nombre y logotipo. Ahora la plataforma se denomina únicamente con la consonante X. Este rediseño de la marca ha implicado también modificaciones en la terminología usada en la plataforma, por ejemplo, los tuits ahora son nombrados como *posts*.

² Originalmente el límite de cada mensaje era 140 caracteres. A finales de 2017, la empresa que ofrece el servicio decidió duplicar la medida a 280.

La clave de su éxito radica en su sencillo funcionamiento. Los usuarios registrados en Twitter tienen un perfil personal desde el que pueden enviar mensajes (*tweets*) siempre que estos no superen el límite impuesto de 140 caracteres. Dichos mensajes aparecerán en la pantalla (*timeline*) de aquellos usuarios que sean nuestros seguidores, pero igualmente también podrán ser vistos por el resto de la comunidad si los localizan mediante el motor de búsqueda de la plataforma. De ahí la importancia de que los *tweets* contengan alguna clase de etiqueta que los haga fácilmente identificable. Son los denominados *hashtags*, un recurso no previsto inicialmente por los fundadores del servicio y que se basa en marcar alguna palabra clave, término o frase escribiéndolo precedido del símbolo # (2013, p. 322).

Un acercamiento reflexivo al fenómeno literario en esta red lo hacen los propios escritores que la utilizan para crear y difundir su producción literaria. Por ejemplo, el conocido escritor mexicano Alberto Chimal adopta el neologismo “tuitertura”³ para designar el fenómeno, y lo define como “un momento o una etapa del desarrollo temprano de la escritura digital, en el que las nuevas tecnologías disponibles permiten justamente una nueva explosión de formas de escritura” (2014, p. 158).

Además, señala una serie de rasgos que lo particularizan: la escritura y la lectura comunales, la interacción instantánea y diversa, la mutación de géneros preexistentes, la aparición de prácticas nuevas y la erosión de los conceptos de texto definitivo y de la permanencia. Estas características “podrían extrapolarse al espectro completo de toda la creación digital, aunque con algunas precisiones” (García Cote, 2020, p. 8).

En una entrevista con la investigadora Susana Patricia Ruiz (2016), Chimal afirmó que Twitter era un medio ideal para la creación de minificciones; incluso manifestó que la práctica de la escritura breve en línea permite “cierto acercamiento novelesco para la escritura”. Un ejemplo de ello es su conocida obra *83 novelas*, surgida de una selección y edición de tuits que son un conjunto de minificciones que “convirtió en novelas (potenciales) de apenas dos o tres líneas” (Ruiz, 2016).

Por su parte, el escritor mexicano Mauricio Montiel Figueiras (2016) reflexiona, de igual modo, acerca del quehacer literario dentro de la red, un fenómeno que él denomina con un neologismo distinto: “tuitficción”. Una palabra compuesta que alude, por un lado, de forma sinecdótica a la plataforma y, por el otro, al término *ficción*. En una serie de cinco tuits explica cuáles características implican hablar de esta modalidad de escritura. Entre éstas destacan la concisión, la precisión, la

³ La palabra fue registrada por primera vez en *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, publicación impresa de Alexander Aciman y Emmett Rensin (2009) (Chimal, 2013).

brevedad, el carácter episódico, la planificación, la capacidad de asombro del lector y la estructura básica del relato.

IMAGEN 1. PRINCIPIOS DE LA TUITIFICIÓN



Montiel Figueras, 2016, diciembre 30.

Además de lo anterior, del mismo modo planteó un decálogo en el que resume su concepción respecto a la plataforma. En él reitera su postura de concebir Twitter no como una red social, sino como una plataforma de escritura, lectura y experimentación, siempre en constante cambio, cuyas ventajas son la interacción inmediata con los lectores y la visibilización inmediata de la escritura. Desde esta perspectiva, no tienen cabida sólo los autores que utilizan la red para promover su propia imagen, ni tiene sentido la publicación de contenidos espontáneos; al contrario, la escritura en la red presupone una actividad de planificación, según su percepción (Montiel, 2014).

Por su parte, el investigador Francys Zambrano (2015) estudia el concepto de “tuitatura narrativa”, que asocia con el género literario minificción. De este modo, vincula a los tweets literarios características propias de este género como la brevedad, la intertextualidad, el carácter proteico, la parodia e ironía. Analiza también publicaciones impresas frente a las publicaciones en línea. Sobre estas

últimas concluye que los textos tienen el carácter de mutables y que los vínculos entre lectores y autores son más estrechos. Incluso, en la plataforma digital, el autor es además receptor y su propio editor. En las conclusiones, vislumbra Twitter como una plataforma en consolidación literaria.

Por otra parte, el investigador Paulo Antonio Gatica (2015) reflexiona acerca del estatuto artístico y la circulación de los productos culturales como la literatura en Twitter. Estudia los mecanismos de legitimación otorgados a la producción literaria y establece una importante tipología de productores artístico-literarios: artista legitimado *off-line*, artista legitimado *off-line* y *online* y, por último, comunidades de prosumidores (consumidores y productores) *online*. En las conclusiones, termina calificando ciertas producciones de Twitter como artísticas y poco o nada relacionadas con los itinerarios tradicionales. En un artículo más reciente, el investigador reflexiona sobre la tuitatura, en el que afirma que:

El límite del tuit ejerce de estímulo para la práctica de géneros como el microrrelato o el aforismo, que tienen en la condensación y en la brevedad sus principales características. Además, la práctica de la brevedad en las redes sociales ha sometido una actividad comunicativa a continuas evaluaciones y reevaluaciones comunitarias de la literariedad/tuitaturiedad de los contenidos (Gatica, 2020, p. 10).

Por lo que respecta a los estudios relacionados con la novela en la red social, se encuentran las aportaciones de Concepción Torres (2015). Esta académica lleva a cabo un estudio descriptivo del género literario en la red. Sus contribuciones son importantes porque rescata elementos comunes que comparten estas publicaciones; por ejemplo, las recomendaciones para escribir novelas en Twitter de Brandon J. Mendelson como la seriación, la planificación, la programación temporal de contenidos, los recursos multimedia, entre otras, y las características del género que señala Carla Raguseo como la naturaleza comprimida, la ausencia de título, la lectura de orden inverso, la marca temporal y la interacción.

Otro aspecto importante aportado por esta investigadora (Torres, 2015) es una clasificación que ella realizó a propósito de las novelas en Twitter, que incluye tres categorías. En la primera se encuentran aquellas obras que se originaron a partir de la recopilación de tuits a través del tiempo. En la segunda están las que fueron escritas previamente en medios impresos y posteriormente se convirtieron en tuits. Por último, se hallan las novelas que fueron escritas directamente en Twitter. Dentro de este grupo, además, se distinguen obras de carácter individual y colectivo.

En su análisis, Torres (2015) incluye un compendio de novelas y autores para cada categoría. Por ejemplo, en la última, correspondiente a las obras publicadas por un solo autor, incorpora la primera novela publicada en Twitter en 2009, *Gatubellísima*, del autor venezolano Luis Alejandro Ordóñez, en su cuenta @laosven, que narra las aventuras de Elyuska, una manicurista.

Llama la atención en este estudio que en el repertorio de novelas que conforman la tercera categoría no se señale el proyecto novelístico *El hombre de tweed* (2011), de Mauricio Montiel Figueiras, y que se clasifique la obra *Los mil trinos y un trino* (2012), de Héctor Abad, en la primera categoría, puesto que esta obra fue escrita especialmente para Twitter, y, por lo tanto, la plataforma constituye su formato primigenio. En este sentido, la taxonomía correspondiente para la obra sería la tercera categoría.

Ruiz (2016), por su parte, afirma que todos los acercamientos teóricos a los “fenómenos escriturales digitales”, incluido Twitter, se pueden reunir bajo la categoría “Teoría para la literatura digital”, con independencia de su enfoque. En este sentido, respecto a la red social de microblogueo, apunta que es necesario describir a fondo su materialidad, puesto que su naturaleza determinará ciertos parámetros de análisis como “la extensión, la presentación, el tipo de interacción con el lector, entre otros”. La investigadora destaca los géneros literarios que se practican en la red y el nombre con el que se ha designado esta práctica de escritura literaria en línea:

Además de las formas literarias que de manera natural podrían adaptarse a los 140 caracteres, como los haikús, la micropoesía y los microrrelatos, existen incluso trabajos individuales o colaborativos que pretenden crear una historia, como si fuese una novela dividida en fragmentos. En algunos casos se ha dado por llamar *twitteratura* a la creación literaria realizada en esta plataforma, que se encuentra disponible no sólo en web sino también en aplicaciones para dispositivos móviles como teléfonos celulares y *tablets* (Ruiz, 2016).

Es necesario advertir que Twitter tiene como una de sus características principales ser un modelo comunicativo de carácter hipertextual (Orihuela, 2011) y que los proyectos novelísticos analizados en este artículo fueron concebidos desde sus inicios como obras escritas exclusivamente en ese ambiente. Es decir, no se trata, como menciona Borrás (2011, cit. en Mendoza, 2012), de “literatura digitalizada” (literatura impresa llevada a la pantalla), sino de literatura digital, “que nace y se crea mediante procedimientos electrónicos para ser leída y consumida también en este medio, de modo que la condiciona tanto en su creación como en su recepción” (2012, p. 14).

METODOLOGÍA

Esta investigación es de tipo cualitativo, y utiliza como método la denominada etnografía digital o virtual. Hine (2004, p. 13) afirma que “una etnografía de Internet puede observar con detalle las formas en que se experimenta el uso de una tecnología”, mientras Pink *et al.* (2019, p. 19) advierten que “las nuevas tecnologías ofrecen nuevas formas de participar en los entornos de investigación emergentes”. Por lo tanto, las prácticas etnográficas, al redefinirse y evolucionar, se vuelven indispensables para acercarse a los nuevos fenómenos digitales, como lo son las publicaciones de tipo literario en las redes sociales, en el caso particular, la novela en Twitter.

Los proyectos novelísticos analizados son *El hombre de tweed* (2011), del mexicano Mauricio Montiel Figueiras; *Los mil trinos y un trino* (2012), del colombiano Héctor Abad, y *El año de la profecía* (2016), novela colectiva escrita por usuarios de Twitter de varias nacionalidades. Estas tres obras seleccionadas presentan diversas singularidades que otorgan una idea integral de lo que significa la escritura de largo aliento en Twitter.

Sin embargo, es preciso advertir que esta investigación no se centra en los autores que producen las obras literarias en la red ni en la manera en que construyen comunidades virtuales. El foco de atención está en sus producciones y la relación que guardan con el soporte digital de éstas. De este modo, no ocupa un lugar predominante la materialidad de la plataforma, sino que lo digital se toma en cuenta “como parte de algo mayor, en vez de situarlo en el centro” (Pink *et al.*, 2019, p. 27), atendiendo al principio de “el no digital-centrismo” de la práctica etnográfica digital que especifica que en la “etnografía digital lo digital no es central” (2019, p. 26).

Por consecuencia, fue necesario crear un andamiaje teórico y analítico que otorgara una aproximación de cada una de las novelas seleccionadas que tomara en cuenta la naturaleza hipertextual de la plataforma Twitter. Landow (1997) ofrece una definición de hipertexto: “Una tecnología informática que consiste en bloques individuales, las lexías, con enlaces electrónicos que los enlazan entre ellos, presenta muchos puntos en común con la teoría literaria y crítica más reciente” (1997, p. 17).

Así, el método de análisis elegido tiene como fundamento teórico la hipertextualidad. Dicho método fue tomado de la investigadora Susana Pajares (2004), que propone el examen de cuatro factores básicos: material, humano, estructural y conceptual. En el primer factor, se examinaron los elementos sistema, soporte, lenguaje informático, modo de almacenamiento, lenguajes utilizados y factores

espacio-temporales. En el segundo, se revisó el tipo de autoría de las obras, es decir, si fueron escritas de forma individual o colectiva. En el tercero, se analizaron los siguientes aspectos: grado de apertura (facilidad que tiene el usuario para modificar el sistema), caracterización y funcionamiento de los enlaces, interfaz, estructura y grado de linealidad, grado de terminación y, finalmente, procedencia del contenido (originalidad). Por último, en el cuarto factor, el conceptual, se analizó si las obras son de ficción/no ficción, el género, así como el propósito o la intención comunicativa de éstas.

Cabe aclarar que el método de análisis presentó algunas limitaciones. La más importante fue la fecha de su creación, 2004, es decir, dos años antes de la aparición de la plataforma Twitter en 2006. Por tal motivo, el método no contempla algunos elementos muy particulares de la plataforma. Esto se complementó con los estudios específicos de Orihuela (2011) sobre esta red social. Su investigación ayudó a revisar en particular los elementos de la interfaz en lo relativo a las funciones y usos de éstos. Se sumaron a la metodología dos categorías del modelo de análisis propuesto por Ruiz en 2016, que está formado a partir de teorías postestructuralistas, hipertextuales y de la concepción de Umberto Eco en torno a la obra abierta; estas categorías son la materialidad y la estructura.

Las técnicas de recolección de información fueron, principalmente, la observación no participativa e indirecta y la documentación. La primera fue posible debido a que soy usuario de Twitter y seguidor de cada una de las cuentas. Esto me permitió observar los contenidos publicados en tiempo real y diferido en el período de 2016 a 2020. Lo anterior derivó en pequeñas bitácoras en las que iba anotando observaciones acerca de los cambios notorios en las cuentas en el transcurso de los años.

La observación indirecta se llevó a cabo mediante la recopilación documental de entrevistas, noticias, páginas webs, consultas de blogs personales y otras cuentas de Twitter que tuvieran relación con los objetos de estudio. Además, se tomó en cuenta las opiniones o declaraciones de los autores hechas en distintos medios sobre sus propias obras. Toda esta información fue registrada y analizada para relacionarla con cada uno de los proyectos narrativos. Al respecto, Pink *et al.* (2012, p. 182) apuntan que “el etnógrafo digital observa a las personas, las cosas y los procesos en su actuación *on-line/offline* [ya que] esto facilita la comprensión de las relaciones digitales, materiales, afectivas y sociales de los eventos”.

La documentación se realizó a través de capturas de pantallas de los tuits que quedaron registrados en las respectivas líneas de tiempo. Se inició este proceso durante los primeros meses de 2019, ante la inesperada eliminación de la cuenta

@MicroProfecía y el anuncio del cierre próximo de la cuenta @Elhombredetweed por su creador ese mismo año. Esto posibilitó, a su vez, que la información recabada adquiriera una cierta estabilidad y exactitud, lo que dio como resultado que pudieran ser revisadas repetidamente mediante el acceso a datos exactos como el nombre de usuario, el contenido del tuit y la fecha de publicación.

Cabe mencionar que no se respaldaron todos los contenidos de las cuentas. De @Microprofecía se conservan sólo unas cuantas imágenes porque la administradora cerró la cuenta de manera inesperada. La cuenta @Elhombredetweed, hasta antes de su cierre, reunía más de 82 000 tuits, por lo que se decidió conformar una muestra más pequeña, equivalente a unos cientos de tuits que se clasificaron anualmente. Por último, de la cuenta que contiene la obra *Los mil trinos y un trino*, @AbadFaciolince, aunque sigue vigente, se respaldaron sus 268 tuits, por la volatilidad de los objetos de estudio.

Parte de estas capturas de pantalla se incluyen en este texto para conformar lo que Pink *et al.* (2012) han denominado etnografía visual digital, puesto que las imágenes “no sólo sirven como ilustraciones, sino también como modos de evocar los sentimientos, las relaciones, las materialidades, las actividades y las configuraciones de estas cosas que formaron parte del contexto de investigación” (2012, p. 30). Esto también en consonancia con el principio de heterodoxia que exige a la etnografía digital atender formas alternativas de comunicarse (Pink *et al.*, 2012).

El primer objeto de estudio es el proyecto novelístico en Twitter del escritor Mauricio Montiel Figueiras, *El hombre de tweed*, publicado en la cuenta @Elhombredetweed. El argumento de la historia se reduce a la breve frase que el escritor publicó en la biografía de la cuenta de su propio personaje: “No estoy donde debería estar”, puesto que el protagonista, un hombre con “gafas enormes y saco de tweed”, aparece en una ciudad extraña y tiene que reubicarse mediante diversos mapas para volver a su lugar de origen. De ahí también la curiosa nota en el perfil de la cuenta, en el apartado ubicación: “Necesito un mapa”.

Este proyecto inició previamente en una cuenta personal del autor, que más tarde decidió borrar para crear, en 2011, otra con el nombre del protagonista de su novela (@Elhombredetweed) con objeto de albergar una bitácora literaria de su personaje y hospedar allí la novela. Esta obra está vinculada estrechamente con el factor tiempo, pues sus contenidos, después de ser publicados en la red, eran borrados periódicamente por el autor, en una lógica de creación y eliminación constante, una técnica que acentuaba el carácter fugaz de la obra en un medio que también se distingue por lo efímero de sus contenidos. Esta manera de proceder,

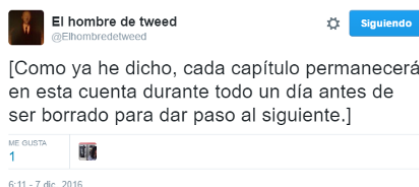
IMAGEN 2. PERFIL DE LA CUENTA EN TWITTER DE EL HOMBRE DE TWEED



Montiel Figueiras, 2011, marzo.

según el autor mexicano, le fue inspirada por William Gibson, en particular por su escrito poético de 1992, *Aggripa. A book of the Dead*, diseñado para ser ilegible después de la primera lectura.

IMAGEN 3. TUIT CON INFORMACIÓN DE LA LOGÍSTICA DE PUBLICACIÓN DE LA NOVELA



Montiel Figueiras, 2016, diciembre 7.

Sin embargo, esta cuenta, con el paso del tiempo, fue introduciendo todo tipo de contenidos, la mayoría de las veces relacionados con la literatura y la escritura en general, y en algunos otros casos los tuits eran de carácter personal. La cuenta estuvo vigente desde el 20 de marzo de 2011 hasta el 8 de abril de 2019. El proyecto novelístico fue publicado a manera de novela de entregas y hasta el 11 de junio de 2020 constaba de tres partes. También fue publicada en la aplicación Twitlogger en 2016. Esta herramienta ofrecía a los usuarios la posibilidad de leer de corrido los contenidos sin las limitaciones espaciales impuestas por el tuit.

Mauricio Montiel Figueiras es un escritor mexicano legitimado *off-line* y *online*, puesto que es ampliamente reconocido en el mundo de las publicaciones impresas y digitales. Entre su narrativa impresa se encuentran obras como *Donde la piel es un*

tibio silencio (1992), *La penumbra inconveniente* (2001), *La piel insomne* (2002), *Ciudad tomada* (2013), *Los que hablan. Fotorrelatos* (2016), *El funeral* (2023), por mencionar algunas.

En Twitter, además del proyecto novelístico de *El hombre de Tweed*, escribió *La mujer de M*, una novela que también tuvo sus orígenes en la cuenta @Elhombredetweed y que se independizó posteriormente para formar un proyecto alterno en la cuenta @LamujerdeM, en julio de 2013. Montiel Figueiras siempre consideró estos proyectos como complementarios, y guardan una estrecha relación, ya que sus protagonistas participan en ambas historias. En la actualidad, el escritor gestiona la cuenta MMFigueiras en @LitPerdida, en la que tiene mas de 50 000 seguidores.

El segundo objeto de estudio es la novela inconclusa titulada *Los mil trinos y un trino*. Ésta fue escrita por Héctor Abad en la cuenta @AbadFaciolince, que hasta el 27 de octubre de 2023 se encontraba activa. La novela plantea una serie de juegos metaficcionales en los que intervienen un famoso escritor y su propia creación, el protagonista de su novela, Martín Múnera. El proyecto inició el 20 de julio de 2012 con la publicación del primer tuit, y el último tuit fue escrito el 25 de marzo de 2014.

La novela fue pensada por el autor como un proyecto temporal que consistía en la publicación de un tuit diario hasta alcanzar los 1001 tuits, pero el objetivo inicial no se cumplió y la obra contiene, hasta octubre de 2023, sólo 268 tuits. La obra se vincula con una cuenta secundaria, @MartinTuits, también en Twitter, relativa a uno de los protagonistas de la novela, Martín Múnera, que en la actualidad se limita a 16 publicaciones.

IMAGEN 4. TUIT INICIAL DEL PROYECTO NOVELÍSTICO DE HÉCTOR ABAD



2012, julio 20.

Héctor Abad es un famoso escritor colombiano. La mayoría de su producción literaria se encuentra situada en la esfera de las publicaciones impresas. Por lo tanto,

es un autor que encaja predominantemente en la categoría de artistas legitimados *off-line*⁴ de la tipología hecha por Gatica (2015). Dentro de su novelística se encuentran las obras *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000), *Angosta* (2003), *El olvido que seremos* (2006), *El amanecer de un marido* (2008), *La Oculta* (2014) y *Salvo mi corazón, todo está bien* (2022). En este sentido, la publicación en Twitter de *Los mil trinos y un trino* aparece como una obra excepcional en su trayectoria literaria. Sin embargo, es preciso mencionar que la cuenta tiene bastante visibilidad, ya que reúne a más de 20 000 seguidores.

El tercer objeto de estudio es la novela colectiva titulada *El año de la profecía*, escrita por tuiteros de diversas nacionalidades, españoles, argentinos y mexicanos, durante todo el año 2016 en la cuenta @Microprofecía. Esta peculiaridad en la escritura de la historia ubica a los creadores, según la tipología de productores artístico-literarios establecida por Gatica (2015), como una comunidad de prosumidores *online*. La historia tiene un carácter fantástico y narra las aventuras de dos protagonistas, El caballero y Ainara, quienes tienen que cumplir doce designios proféticos para liberar a las almas de la Ciudad de Tenebria.

IMAGEN 5. TUIT INICIAL DE LA OBRA *EL AÑO DE LA PROFECÍA* PUBLICADO DESDE LA CUENTA PERSONAL DE PATRICIA RICHMOND



2016, enero 1.

Los contenidos de la obra se fueron integrando paulatinamente a través del *hashtag* #MicroProfecía. Cada participante podía contribuir cada día con un tuit para que, en caso de ser seleccionado, formara parte de la historia mediante la herramienta

⁴ Sin embargo, también el escritor es reconocido ampliamente en Twitter en su faceta periodística en la cuenta @hectorabadf, que tiene más de 600 000 seguidores.

retuit.⁵ La administradora de la cuenta y seleccionadora de los tuits participantes fue la escritora española Patricia Richmond, quien asimismo formó parte de la construcción de la historia desde su cuenta personal de Twitter, @PatriciaRich_. La historia se compone de 366 tuits, uno por cada día del año 2016, que fue bisiesto. La cuenta fue desactivada en enero de 2019 por la administradora porque algunos participantes fueron cancelando sus respectivas cuentas, lo que afectó la unidad de la obra, pues al mismo tiempo se eliminaban los tuits que componían la novela.⁶

IMAGEN 6. LISTA DE PARTICIPANTES Y CUENTAS DE TWITTER QUE INTERVINIERON EN LA HISTORIA COLECTIVA

Colectivo @MicroProfecía

Aventura escrita en Twitter: un tuit diario, del 1 de enero al 31 de diciembre de 2016

Participantes

ElAñoDeLaProfecía - @MicroProfecía
 Argueta - @ArguetaSele
 Carmen - @Canocs19
 George Kaplan - @monel555
 Hector - @hector0119
 Javier - @xokotonto
 John Doe - @UnTalJohnDoe
 Juan Nueve - @JuanNueve09
 Kathy Norris - @kathybiosca
 La Dama - @damarisgasson
 Leire Frex - @marconpi66
 Manolo - @_artillero
 ObservandoelParaíso - @ObservaParaíso
 Patricia Richmond - @PatriciaRichm_
 Pilar - @1961_pilar
 Plinio el Bizco - @PBizco
 Ricardo Rodríguez - @pinguscat
 Roman Raskolnikov - @raskolnik68
 Silvina - @lacontaok

Colectivo Microprofecía, 2016.⁷

⁵ Una de las características fundamentales que distingue a la obra es que fue escrita de manera colectiva. Pajares (2004) refiere que ésta es una de las formas más frecuentes en la escritura desarrollada en internet: “los autores se agrupan en ‘anillos’ temáticos por medio de enlaces entre páginas web, o se crean auténticas comunidades de lectores-escritores”. Los autores se autonombroaron Colectivo Microprofecía, una comunidad de usuarios compuesta por un total de 18 personas de diversos países, España, México, Venezuela y Argentina, según lo indicó la organizadora de la cuenta en el prólogo del libro digital.

⁶ Esta información se obtuvo en comunicación personal en Twitter con la creadora del proyecto, la escritora Patricia Richmond.

⁷ La imagen fue tomada del sistema de publicación ISSUU, donde fue publicada la totalidad de los tuits en forma de libro digital. En la actualidad, el link ya no está disponible.

La naturaleza fugaz y efímera de Twitter, la inestabilidad que ofrece el soporte digital y el estado en que cada novela se encontraba, proyecto novelístico, novela inconclusa y novela terminada, hicieron que la investigación tuviera, en particular, un perfil dinámico y variable que se fue ajustando según lo requiriera la situación.

Las categorías de análisis utilizadas para describir los objetos de estudio son estatuto genérico y extensión. La primera se refiere a la naturaleza genérica que los propios autores asignan a sus obras. Todos, por ejemplo, coinciden en llamar novelas a sus textos producidos en Twitter. Esta indicación genérica se señala de forma paratextual en las mismas cuentas en que se encontraban o encuentran almacenadas las obras de forma *online*.

La segunda categoría está relacionada con el formato de los textos en cuanto a magnitud y correspondencia con el género asignado. Por un lado, la plataforma se distinguía, en el momento en que se escribieron las obras, por manejar un formato de mensajes que tenían un límite preciso de no más de 140 caracteres y, por el otro, los autores, en aras de lograr mayor extensión para crear novelas, sortearon las barreras limitantes que imponía Twitter a los usuarios por medio de la seriación de tuits para crear una narrativa que superara la fragmentación y la brevedad.

Estas dos categorías fueron elegidas para considerar estas obras como “novelas evento”. La categoría evento, dicen Pink *et al.* (2012, p. 178), ha sido “fundamental en la investigación de las ciencias sociales” y advierten que el concepto se define de modo distinto en las humanidades. En el caso concreto, se parte de las reflexiones del historiador francés Roger Chartier (2000a) en torno a este concepto, que ubica dentro de los estudios de literatura antigua de Florence Dupont.

EL ESTATUTO GENÉRICO DE LAS OBRAS

La era digital ha otorgado un nuevo significado a una multitud de términos que antes parecían tener un significado fijo y unívoco: “a partir de la revolución tecnológica han tomado nueva significación los términos de ventana, escritorio, portal, página, navegador, carpeta, archivo, papelería, basura, menú, etc.” (Contreras, 2012, p. 38). Alrededor de las prácticas de escritura se han creado también neologismos que comenzaron a utilizarse con el fin de nombrar el fenómeno literario que acontece en Twitter: poetuits, tuitpoesía, cuentuitos, tuit novela, folletuits, entre otros.

El término novela no ha escapado a este influjo transformador y hace preciso cuestionarse cuáles elementos del género definen a estos textos en Twitter. También

es necesario advertir que la novela por sí misma, como género literario, ha experimentado transformación y que la institución literaria que ha determinado lo que debe entenderse por este género ha cambiado también según la época; como lo expresa Bajtín (1989, p. 7), “la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado [...], su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades [...] sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon literario como tal”.

El escritor español Camilo José Cela⁸ (1969, cit. en Platas, 2012) sostenía que novela es todo libro que así lo indique. Desde esta visión simplista, todos los autores estudiados otorgan de forma directa este estatus a sus obras escritas en Twitter. No obstante, aun cuando se ha hecho esta indicación acerca de la pertenencia taxonómica por parte de los escritores, “en último término, la determinación de estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”, como señaló Genette (1989, p. 11) a propósito de la transtextualidad.

En esta tesitura, es necesario indagar la naturaleza genérica de estos textos producidos en Twitter y reflexionar si se pueden reducir a o contener en los esquemas histórico-literarios que han definido el fenómeno novela. También es preciso destacar que el análisis de la materialidad o del soporte digital en que los textos se inscriben adquiere una importancia fundamental, ya que este aspecto incide en el significado de las obras, tal como lo advierte Chartier (2000b):

La primera limitación que presenta es el hecho de que (las más de las veces) consideren que los textos existen por sí mismos, independientemente de las materialidades (del tipo que fueren) que constituyen sus soportes y sus vehículos. Contra esta “abstracción” de los textos, debemos recordar que las formas que permiten leerlos, escucharlos o verlos, participan a su vez de la construcción de su significación. El “mismo” texto, fijado en la letra, no es el “mismo” si cambian los dispositivos de su inscripción o su comunicación (2000b, p. 170).

En este orden de ideas, la primera denominación genérica que analizar es la designación que realiza Montiel Figueiras de su proyecto novelístico. El escritor nombra su obra como una “novela de folletuit”. Lo que llama la atención de este nombre es el epíteto que añade al sustantivo novela. Se trata de un neologismo, formado a

⁸ “Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que ‘novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela.’” (Cela, 1969, cit. en Platas, 2012).

partir de los términos folletín y tuit, con los que constituye una palabra compuesta.

La primera palabra con la que se acuña el término proviene de *folletín*, que alude a un género que surgió en Francia y que estuvo muy en boga en el siglo XIX. Su peculiaridad, además de aludir al medio de transmisión, es que se publicaba de forma periódica en la parte inferior de un diario (Ferrerías, 2013). El vocablo francés tiene su origen en *feuilleton*, diminutivo de *feuille*, ‘hoja’, página de un libro. Esta modalidad de publicación está a su vez relacionada profundamente con la novela por entregas, una forma de publicación también periódica decimonónica constituida por cuadernillos o fascículos.

Por lo tanto, el folletín era la forma en que se publicaban las novelas por entregas en un periódico, ya sea a diario o cada semana. Mientras el término tuit (versión castellanizada de la palabra tweet) se refiere al “mensaje que se publica en Twitter y la acción de publicarlo” (Orihuela, 2011). Así, la expresión alude sinécdoticamente a la plataforma Twitter y resalta que la novela en construcción presenta el rasgo más característico de la plataforma regido por el principio de brevedad, es decir, la publicación de mensajes instantáneos delimitados a 140 caracteres (actualmente, 280).

Cabe mencionar que la novela de folletín y la novela de *folletuit* guardan una cierta relación en los modelos discursivos de éstas. Por ejemplo, el nombre y la definición genérica son dados por el medio en el cual se originan; utilizan la temporalidad como un elemento clave para dar a conocer la historia; ambas se presentan de manera fragmentada; la producción de sentido se da en forma seriada; hacen uso estratégico del suspenso para mantener cautivo al lector; existe un proceso continuo de creación de la obra; poseen una gran extensión, y, por último, contienen la nota distintiva de la novela, la narrativa (Verdín, 2020).

Por otra parte, respecto a *Los mil trinos y un trino*, Héctor Abad se refirió al estatuto genérico de su obra con el término “novela”. Así lo anunció desde su cuenta personal @hectorabadf el mismo día que inició el proyecto literario, el 20 de julio de 2012. Además, indicó el modo en que se publicarían los tuits que la compondrían.

Por otro lado, en el apartado de la biografía de la cuenta en que se encuentra almacenada la novela, @AbadFaciolince, especificó que se trata de una “Noveleta por tuits”, es decir, utiliza una denominación genérica que cabalga entre el cuento y la novela y que es definida generalmente por su longitud. En el caso particular, el autor hace alusión, de manera sinécdotica e indirecta, a la plataforma, Twitter, y a la medida de los tuits en ese momento, 140 caracteres.

El escritor Jorge Volpi (2017, p. 10) define la noveleta como “una novela que no alcanzó la madurez. Un feto prematuro”. Añade que la introducción de este término

IMAGEN 7. ANUNCIO DESDE LA CUENTA PERSONAL DEL AUTOR
DEL INICIO DEL PROYECTO NOVELÍSTICO



Abad, 2012, julio 20.

en el español no ha tenido mucho éxito. La expresión noveleta es equivalente a otras expresiones genéricas que exaltan la brevedad de las obras como *short novel*, en inglés; *nouvelle*, en francés; *novella*, en italiano, entre otras. La más común en español es “novela corta”, una denominación que también utilizó Héctor Abad al hablar de su obra en una entrevista sobre su proyecto novelístico (Eusse, s/f).

En el interior de la obra, el escritor colombiano se refiere, en la trama de carácter metaficcional, a su propia creación como novela; pero llama la atención que durante el desarrollo aparece de modo intertextual una referencia indirecta a la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno (1914), pues aparece el término “nivola”, que es una denominación genérica que inventó este escritor español para diferenciar su obra de la concepción tradicional de novela. Algunas características que perfilan a las nivolas, según el personaje Víctor de la propia historia, son la falta de argumento, mucho diálogo y pocas descripciones. Abad toma éstas para crear su historia, sobre todo la falta de un plan predeterminado para construir la historia.

IMAGEN 8. TUIT CON INTERTEXTO DE *NIEBLA*, DE UNAMUNO



Abad, 2012, septiembre 30.

Por otro lado, en la cuenta secundaria, relativa a su protagonista, Martín Múnera, Héctor Abad utiliza un neologismo para referirse a su obra en la plataforma. En

la biografía del personaje se puede leer: “Soy el protagonista de la tuitovela⁹ [*sic*] *Los mil trinos y un trino* que escribe un tal @AbadFaciolince” (Abad, 2013). Este neologismo integra las palabras tuit y novela, tuitnovela. Como señala Orihuela (2011), “Twitter es un caso más de este proceso de enriquecimiento y transformación del lenguaje al haber adoptado como marcas metáforas relacionadas con el gorjeo de los pájaros (Twitter: trinar, tweet: trino, chirp: gorjeo)”. Además, resalta que en el último tuit publicado en esa cuenta el protagonista alude a las novelas del siglo XIX, época en la que surgió la novela por entregas.

IMAGEN 9. PERFIL DE LA CUENTA @MARTINTUITS



Abad, 2013.

Por último, por lo que se refiere a la obra colectiva *El año de la profecía*, durante el inicio y el desarrollo de la escritura de ésta no se señaló una denominación genérica para clasificarla. En la imagen que aparecía como encabezado en la interfaz había una pequeña leyenda dentro de una libreta en la que se nombraba el proyecto como una “historia en construcción”. No fue hasta el final del proyecto de escritura, el 31

⁹ La palabra contiene un error de dedo; el neologismo correcto es tuitnovela. En una entrevista, Héctor Abad expresó que su obra tenía un estatus de borrador público y que, por lo tanto, no corregía a la par lo que iba escribiendo (Rozo, 2013).

de diciembre de 2016, cuando la administradora del proyecto se refirió al producto final, en un tweet fijado en la cuenta, como novela.

Por otro lado, algunos elementos en la construcción identitaria de los protagonistas de la historia de *El año de la profecía* remiten al modelo literario del caballero medieval, dato que ofrece pistas sobre el modelo genérico al que se vincula esta obra. La investigadora Lucila Lobato (2008) afirma que este modelo está constituido de dos formas: social y literaria. Advierte, además, que se configura mediante dos procesos: la teorización y la idealización. En el primer caso, la figura del caballero se abstrae de una realidad histórico-social (feudalismo y vida cortesana) y posteriormente se le idealiza, se le añade un “carácter elevado y ejemplar”, es decir, “se le convierte en un héroe encaminado hacia lo noble” (2008, p. 69).

Estos elementos presentes en *El año de la profecía* remiten, por lo tanto, a los relatos medievales de extensión breve conocidos en Francia como *roman*, que son el fundamento de libros de caballerías como *Amadís de Gaula* y *Tirante el Blanco*. No obstante, apuntan García Berrio y Huerta (1995), siguiendo las ideas de teóricos como Northrop Frye, que un sector de la crítica adscribe estas obras narrativas al género romance, “dado el esquema clásico de tratado didáctico que observan” (1995, p. 181).

LA EXTENSIÓN COMO NOTA DISTINTIVA DE LA NOVELA EN TWITTER

Beltrán (2021), en su estudio sobre la novela corta, indica que la extensión es un criterio formal que resulta insuficiente para definir el género novela. En sus palabras, “el criterio de extensión es tautológico. Tanto el término *novella* como su equivalente novela corta ya contienen la referencia a la extensión, casi como único criterio. Cualquier aproximación en esa dirección no puede salir de los estrechos límites del formalismo” (2021, p. 15). Sin embargo, las novelas en Twitter han vuelto a poner sobre la mesa de discusión el criterio de extensión.

Este ambiente hipertextual establece, por ende, una enorme posibilidad de conectarlas con otros textos y, además, formula una nueva textualidad, una especial forma de leer y de practicar la escritura. Todas las novelas de Twitter se presentan de manera fragmentaria, tienen como base el tuit (una división que establece la propia plataforma digital en relación con un número determinado de caracteres en la escritura). Es decir, escritores y lectores no se enfrentan ya a una página, sino a una pantalla, una interfaz, un espacio; como afirma Moreno (2012):

Hay que acostumbrarse a pensar que la pantalla de una hipertexto siempre es un espacio, incluso cuando se utiliza para plantear unas opciones exclusivamente tipográficas. La interfaz es un espacio de selección, no una página, aunque sigamos hablando de “páginas webs.” Espacio de selección que redirige a un espacio de representación donde se desarrolla la opción elegida (2012, p. 28).

Esto es así porque, primeramente, el modelo comunicativo de Twitter tiene como uno de sus principios básicos la brevedad, que en el tiempo en que fueron escritas las tres obras se reducía a un formato de escritura de 140 caracteres por tuit. En segundo lugar, introducir el género dentro de la plataforma implicó para los escritores transgredir esta limitación para marcar sus historias con la nota distintiva de la extensión que se suele relacionar con las novelas.

La fragmentación del medio aparece, entonces, como una limitación a la hora de practicar en la red la escritura de géneros literarios de largo aliento, como lo es la novela. Para resolver esta situación, los escritores publicaban tuits de manera consecutiva con el propósito de establecer una continuidad y seriación entre una publicación y otra.

Por lo tanto, los autores concibieron Twitter como un espacio de enfrentamiento, de resistencia a las condiciones que la plataforma impone a los usuarios. Se trata de someter la tecnología y no ser sometidos. En esta batalla, los escritores luchan contra la fragmentariedad al establecer una unidad de tipo textual en sus proyectos novelísticos, mediante un continuum narrativo en los tuits que permite rebasar la limitante relativa al número de caracteres. Esta escritura de largo aliento en un espacio destinado a la escritura breve es un desafío y una reivindicación de lo extenso. Scolari comenta acerca del prestigio atribuido al tamaño de los textos:

En nuestra cultura parece que lo extenso tuviera más prestigio que lo breve. Los textos breves son criaturas salvajes, bastardas, difíciles de atrapar. Por más que en la cultura popular proliferen refranes y aforismos, al texto largo se le da un valor y goza de un prestigio que no tiene el texto corto. Quizá ahora esa diferencia está cambiando (Chartier y Scolari, 2019).

Esta práctica de hilar tuits modificó no sólo la forma de narrar, sino también la de leer, pues la lectura tiene que hacerse de un modo inverso, de abajo hacia arriba. Esta característica, junto con la fragmentación, perfiló los textos como no lineales, un rasgo frecuente en el hipertexto. En este sentido, la no linealidad de los textos literarios está marcada por las condiciones estructurales del soporte, pues en un

principio la plataforma no fue pensada para textos de larga extensión como las novelas. Moradan (2020) refiere la manera en que se acometía esta práctica en la plataforma; por ejemplo, acerca del escritor de *La reina del sur*:

El caso es que Pérez-Reverte desde el principio ha usado Twitter como una navaja suiza de más de una utilidad, en lugar de dejar que fuera Twitter quien lo usara a él. Si no te cabe una frase en un tuit, usas dos en lugar de recortar las palabras. Si quieres decir algo largo, usas diez tuitos seguidos o veinte (Moradan, 2020).

Por otra parte, el peso que tiene el modelo del libro impreso y la noción del género novela en los autores se vuelven un factor determinante en la extensión de las obras. Por ejemplo, Mauricio Montiel Figueiras, para calcular la extensión de su novela, no parte de tuits, sino del término páginas, como se observa en un tuit que publicó el 26 de enero de 2012.

IMAGEN 10. TUIT CON INFORMACIÓN EN TORNO A LA EXTENSIÓN DE LA NOVELA



Montiel Figueiras, 2012, enero 26.

Cabe destacar que, de los tres objetos de estudio, la obra de Montiel es la más extensa, ya que el equivalente de esos cientos de páginas es alrededor de más de 2 000 tuits; esto, considerando que sólo se publicaron tres partes de la novela en Twitter, y no las cuatro que finalmente la compondrían. La razón principal de esta voluminosidad es que el autor, como ya se mencionó anteriormente, trató de emular el modelo decimonónico de la novela por entregas, género que se destaca por su gran extensión.

Cabe destacar que la cohesión entre los tuits se logró mediante la repetición constante del nombre del personaje, la continuidad en las acciones y el desarrollo

estructurado del hilo narrativo. También es preciso apuntar que cada tuit contenía una idea completa, es decir, no estaba entrecortado, y mediante la concatenación de cada publicación se lograba la unidad de la historia dentro de la línea de tiempo de la cuenta respectiva (Verdín, 2018).

Por otro lado, la tabularidad visual del sitio web y sus aspectos funcionales no eran suficientes para ayudar al lector a identificar cómo se organizaban los contenidos a lo largo de la historia. Para ayudarlo, el autor creó una elaborada serie de indicios tabulares que acomodan la obra de modo jerárquico en apartados y capítulos.

Este aparato de lectura presenta algunas características específicas que lo diferencian de los demás contenidos publicados en la cuenta y que ayudaban en gran medida a no extraviar al lector en el proceso de lectura. En general, los indicios tabulares estaban escritos en mayúsculas y entre corchetes. Las partes de la obra eran señaladas con números romanos, mientras los capítulos con números arábigos. El uso de estos recursos se debe, en parte, a que la plataforma no permite utilizar otros recursos tipográficos como las negritas o cursivas, por lo que los títulos de los apartados estaban escritos entre comillas, como se observa en la imagen 11.

IMAGEN 11. TUIT QUE EJEMPLIFICA LA TABULARIDAD UTILIZADA EN LA OBRA



Montiel Figueras, 2017, enero 5.

El autor también creó una tabularidad funcional específica regida por el tiempo para facilitar el contenido del texto y la lectura de éste. “Una obra es tabular cuando permite el despliegue en el espacio y la manifestación simultánea de diversos elementos susceptibles de ayudar al lector a identificar sus articulaciones y encontrar lo más rápidamente posible afirmaciones que le interesan” (Vandendorpe, 2003, p. 55).

Esta ordenación temporal se efectuaba mediante la publicación de tuits que indicaban el turno respectivo en que sería publicado un capítulo de la novela:

matutino o vespertino. Además, se señalaba el tiempo en que estaría disponible y, lo que es muy importante, un tiempo estándar basado en la zona horaria de la Ciudad de México, puesto que los seguidores de la cuenta son de distintas partes de México y del mundo y los husos horarios son distintos. Todas estas indicaciones se señalaban entre corchetes.

IMAGEN 12. TUIT CON INFORMACIÓN EN TORNO
A LA ORGANIZACIÓN DE LA OBRA EN EL TIEMPO



Montiel Figueiras, 2015, diciembre 14.

Por lo que respecta al proyecto novelístico *Los mil trinos y un trino*, su autor, antes de iniciar la escritura, hizo un cálculo matemático para saber cuántos tuits serían necesarios para tener el número de páginas para completar una noveleta o novela corta.

Cuando llegué a los mil tuits en mi cuenta de Twitter habitual (@hectorabadf) hice una simple multiplicación: $140 \times 1000 = 140$ mil caracteres. Ese número de caracteres, con espacios, son unas 70 u 80 páginas tamaño carta. Eso es lo que habitualmente mide una *nouvelle*, una novela corta. Entonces pensé: si en vez de haber estado aquí perdiendo el tiempo en tonterías de Twitter hubiera escrito una frase de 140 caracteres cada día, ya hoy tendría una noveleta de 70 páginas (Eusse, s/f).

Sin embargo, y pese a estas reflexiones del autor, el proyecto novelístico nunca se concluyó y no se llegó a la meta de escribir los 1 001 un tuits que se prometió desde sus inicios. Es preciso anotar que la obra no cuenta con un aparato de lectura creado especialmente para ordenar los contenidos publicados, es decir, carece de tabularidad. No hay títulos, subtítulos, señalización de apartados o capítulos que indiquen un orden. Vandendorpe (2003, p. 58) advierte que “el mayor o menor grado de tabularidad de un libro también dependerá de su contenido y uso”.

En este sentido, al tratarse de una obra relativamente breve que requiere una

lectura continuada, se hacen prescindibles las referencias tabulares. “En cuanto a la novela, que deriva del antiguo arte del narrador, la más de las veces exige una lectura continuada y por ello no requiere un juego elaborado sobre los indicios tabulares” (Vandendorpe, 2003, p. 58). La asociación de esta escritura digital con el género novela quizás explique también la falta de elementos tabulares.

Sin embargo, la estrategia serial para lograr mayor extensión difiere en la forma en que se concatenaron y segmentaron las ideas relativas a cada tuit con respecto de las otras novelas. En la obra de Héctor Abad ningún tuit comparte una idea íntegra, cerrada con un punto y aparte, sino que las ideas aparecen entrecortadas y se les da continuidad en tuits posteriores como si no importara la ruptura que se establece por la naturaleza del tuit.

IMAGEN 13. EJEMPLO DE LECTURA INVERSA TIPO ENCABALGAMIENTO



Abad, 2012, septiembre-octubre.

Esta última estrategia de escritura en la red puede equipararse a la figura del encabalgamiento en la poesía. Esta figura retórica “consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico/rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente” (Beristáin, 2001, p. 169). Así pues, si comparamos el límite de un tuit con el de un verso, el encabalgamiento daría lugar a una prolongación sintáctica y semántica de un tuit a otro para crear la sensación de unidad de la obra mediante tuits que carecen de autonomía propia, pues son del todo dependientes entre unos y otros.

Un caso distinto a los anteriores es el de la obra colectiva *El año de la profecía*, cuya extensión se limita a 366 tuits, extensión planeada desde un inicio y acorde con la modalidad de escritura programada: un tuit por día, durante 2016, que fue bisiesto. Las participaciones se efectuaron a través del *hashtag* o etiqueta #MicroProfecía, las que eran administradas desde la cuenta @Microprofecía, en la que se encontraba hospedada la obra.

La administradora elegía cada día un tuit que a su juicio continuaba mejor la historia y lo publicaba mediante la herramienta retweet. No tenía la posibilidad de modificar o editar los tuits; su única facultad al respecto se limitaba a la selección de los contenidos o a la creación de éstos cuando no había participaciones. En el *hashtag* aparecían 770 tuits, de los que sólo 366 fueron seleccionados y retuiteados para formar parte de la novela.

Esta obra muestra una tabularidad muy simple, ya que el único indicio de ésta, aparte del título, apareció en el penúltimo tuit, fechado el 31 de diciembre de 2016, que contenía la palabra “FIN”, en mayúsculas, marcando el término de la obra. Por lo demás, la tabularidad se rige por los principios de la dialéctica de la interactividad señalados por Scolari (2008), basado en Marshall: tecnología cibernética y adaptación tecnológica. La primera “obliga al usuario a interactuar en los términos de la máquina”; la segunda obliga a los usuarios a “ambientarse a cada nueva tecnología, modificar sus cuerpos y su cognición a la forma de la interfaz” (2008, p. 99).

En cuanto a la extensión, una de las preguntas que surgen, desde una concepción formalista, es si estas obras pueden ser consideradas novelas. El escritor mexicano Jorge Volpi, en el prólogo a uno de sus libros diserta sobre la extensión del cuento y la novela: “¿Qué tan largo puede ser un cuento o un relato? Cuarenta, acaso cincuenta páginas como máximo. ¿Y qué tan corta puede ser una novela? Siendo benévolo, no menos de ochenta” (2017, p. 9). Desde este criterio formal, la única novela que traducida en páginas lo cumple es la de Montiel Figueiras, *El hombre de tweed*.

Sin embargo, las novelas en Twitter utilizan el criterio de la concisión para condensar el significado de su escritura. Este efecto se potencia, además, al inscribir sus

IMAGEN 14. ÚLTIMO TUIT DE *EL AÑO DE LA PROFECÍA* PUBLICADO
EN LA CUENTA PERSONAL DE PATRICIA RICHMOND



discursos al género novelesco. Como afirma Lagmanovich (2009, cit. en Gatica, 2020, p. 7), habría que distinguir lo conciso de lo breve, ya que la concisión apela justamente a esa condensación o, en términos de Julio Peñate, a la “lógica del máximo de densidad” (2016, cit. en Gatica, 2020, p. 7).

Los análisis hipertextuales tanto de *El año de la profecía* como de *Los mil trinos y un trino* revelan que son obras altamente complejas y que su significado es potencial. La primera obra, por ejemplo, al trabajar con intertextos bíblicos y novelas de caballería, dota de una gran profundidad a la obra en muchos sentidos: personajes, espacio, tiempo, acciones, entre otros. Además, es la única cuya construcción trabaja con un *hashtag*, #Microprofecía. Esto es importante porque contribuye a la dimensión interpretativa de la obra: “el *hashtag* puede ofrecer una referencia ‘libresca’, una clave interpretativa a partir de la cual el lector familiarizado con los códigos pueda situar el tuit dentro de una serie genérica conocida” (Gatica, 2020, p. 7).

La segunda obra, *Los mil trinos y un trino*, a pesar de su corta extensión, adquiere una gran complejidad a través de difíciles juegos metaficcionales, que dan testimonio de la destreza de Abad para trabajar la brevedad y la concisión desde dos mundos, el diegético y el metadiegético, a lo que se le puede sumar la realidad virtual, al interactuar desde varias cuentas de Twitter e incluir la participación de los usuarios en la construcción de la historia.

Además, la lógica de construcción y difusión que siguen las novelas en Twitter difiere notoriamente de la de otras novelas. En ellas hay una relación estrecha entre lo micro y lo macro. Sus contenidos, por lo tanto, tienen una naturaleza ambivalente; por una parte, se publican como tuits y aparecen en las líneas temporales de los seguidores de forma yuxtapuesta con otras publicaciones de distintos usuarios. Esto los

configura como unidades autónomas a la hora de su publicación. Mientras, por otra parte, quedan almacenados en las cuentas de origen y, entonces, ahí aparecen como dependientes y relacionados con una serie de tuits que propiamente forman la novela.

Por ejemplo, el primer tuit de *El año de la profecía* aparece con una etiqueta (*hashtag*) que apela genéricamente al microcuento. Este etiquetado posibilita la lectura autónoma del tuit y condiciona la lectura de éste de un modo distinto: “Las etiquetas #aforismos, #cuentuitos, #palíndromos o #poetuits van a orientar la lectura dentro de un ‘horizonte genérico’ [...] que, evidentemente, puede —o no— manipularse” (Gatica, 2020, p. 7).

Este modo de contar historias es lo que Chimal (2013) denomina “colecciones mutantes”, que son:

[...] varias formas de narración en serie que se empiezan a producir en la red, Twitter incluido. Todas son conjuntos de narraciones brevísimas (minificciones, cuando se les considera separadamente, y casi siempre capaces de ser leídas como unidades independientes, si el lector así lo desea) pero a la vez, cuando se les lee una tras otra, permiten ver la continuidad no de una serie de acciones, pero sí, en cambio, de imágenes, personajes icónicos, símbolos, etcétera. Estos elementos aparecen de manera constante, pero siempre en nuevas combinaciones y relacionados de diferente manera entre sí. El lector no percibe una sola historia, que en las novelas se construye mediante el recuerdo de lo ya contado, sino numerosas historias, cada una de las cuales señala una posibilidad distinta de contar que, para su comprensión, también dependen de la memoria, pero de otra forma: la tarea del lector no es ensamblar sino comparar, contrastar, equiparar y diferenciar los textos de la serie, y las diferencias, evidentes o sutiles, entre ellos (Chimal, 2013, p. 28).

Las obras literarias publicadas en Twitter no pueden juzgarse bajo parámetros estrictamente dictaminados tradicionalmente por el canon y la teoría literarios. Aunque mucha de la jerga que rodea a estas obras proviene de la tradición, en especial su denominación genérica como “novelas”, el empleo de estos términos debe entenderse como mera guía de interpretación y, también, como estrategia de posicionamiento de los autores y lectores que tratan de integrarlas a un campo intelectual, desde el que intentan redirigir y desviar los significados tradicionales hacia prácticas de escritura novedosas y distintas posibilidades que ofrece la tecnología.

De ahí la constante alusión a la plataforma en los neologismos como tuitnovela que marcan estas transformaciones. “La historia demuestra que la literatura se adapta a medida que pasa el tiempo, y va utilizando todas las tecnologías que están a su

disposición desde la escritura, la imprenta y ahora con las herramientas digitales” (*La Jornada*, 2013, p. 12), comenta el escritor Alberto Chimal a propósito de la escritura en Twitter.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES: LA NOVELA EVENTO

El soporte en el que se inscriben las novelas es fundamental para entender el significado de éstas. Las obras dependen de un entorno fugaz que está en transformación constantemente. El tiempo es un factor clave que debe considerarse en los análisis y que está estrechamente ligado a la forma de construcción de estas narrativas.

Las novelas en Twitter no pueden definirse simplemente con elementos como la concisión, la seriación, la lectura inversa, el tiempo, la naturaleza hipertextual, la presentación de contenidos *online*, entre otros. La complejidad de éstas comienza desde la propia creación de la cuenta y la manera en que esos contenidos serán sistematizados y presentados al público lector. La creación de estas novelas demanda conocimientos no sólo de tipo literario, sino también de tipo técnico relacionados con las condiciones determinadas por la plataforma Twitter, que conjuntamente ayudan a superar la fragmentación y el límite de caracteres.

Asimismo, la enorme facilidad que tienen los escritores para desvincular su texto de la plataforma, ya sea eliminándolo o desactivando la cuenta, hace pensar que no es posible hablar plenamente de la presencia del género literario novela en Twitter, o al menos no como se entiende éste dentro del paradigma de la literatura impresa, sino más bien de un “evento”, un concepto que utilizó Chartier (2000a) contrapuesto al de “monumento”.

Chartier (2000a) tomó este par de conceptos de los estudios de la historiadora de literatura antigua Florence Dupont, en cuyo libro *La invención de la literatura* utilizó un método pragmático para analizar obras clásicas grecolatinas. Menor (2002, p. 36) resume la postura teórica de la historiadora en un artículo¹⁰ en el que rebate su propuesta de la siguiente manera: “La autora secunda la visión pragmática

¹⁰ Se trata del artículo “Subversión pragmática”, en el que Menor hace una crítica severa de la perspectiva teórica de Dupont, en particular de su concepto de ilegibilidad y de su visión de la literatura: “Mantener la ilegibilidad de un texto por el mero hecho de no poder reconstruir con exactitud su proceso comunicativo, significa sencillamente —si no estamos ante una pura provocación ingenua— negar la dimensión elocutiva de toda la literatura. Conviene añadir, además, que un concepto que se prolonga en el tiempo, como es el término literatura, es necesariamente polisémico para poder adaptarse a la dinámica y metamorfosis de las producciones de las distintas épocas. Su naturaleza y su función cambian. Medir la literatura clásica con el rasero de las categorías actuales están anacrónico como inapropiado” (Menor, 2002, p. 36).

de la literatura según la cual el contexto enunciativo es fundamental para recuperar el sentido de un texto literario”.

El ejemplo utilizado por Chartier (2000a) para entender la distinción entre los términos evento y monumento es la oda, surgida en la antigüedad griega, pues ésta “no debe pensarse como un género ‘literario’, sino como un acto de habla ritual, que ocupa su lugar en una forma de sociabilidad religiosa esencial de la Grecia arcaica” (2000a, p. 111). Desde esta perspectiva, el canto es un acto “irreductiblemente singular [ya que] no puede ser redactado, ni repetido. Es surgimiento, misterio, evento” (2000a, p. 112). Por lo tanto, es más tarde cuando la oda se convierte en un “monumento”, es decir, en una “institución literaria”, cuyas características clave son “la identificación de un texto con un escrito fijado, estabilizado, manipulable gracias a su permanencia” (2000a, p. 111), y por las cuales “se transforma en un género que tiene sus reglas y cuyas producciones pueden clasificarse y jerarquizarse” (2000a, p. 112).

Así pues, estableciendo una vinculación de las novelas de Twitter con el razonamiento anterior, más que entender las obras publicadas en la plataforma como novelas plenamente consolidadas, debemos pensarlas como hechos pragmáticos, es decir, utilizando el concepto de Dupont, como “eventos”. Si bien estas obras no se reducen a actos de habla, sino que son, en su mayor parte, contenidos escritos, también por las propiedades de la plataforma, en especial su carácter efímero, el acto de la escritura se vuelve un hecho evanescente, una característica similar a los signos lingüísticos orales, pues al ser producidos “desaparecen con gran rapidez” (Yule, 2004, p. 38).

Dicho de otra manera, jamás se repetirán las circunstancias de enunciación en que se originaron los tuits que componen todos estos proyectos novelísticos. Los operadores de lectura que se utilizaron, los comentarios que se escribieron, los horarios en que se publicaron, las imágenes de perfil con que contaban las cuentas en ese momento, la yuxtaposición con otros tuits en la línea del tiempo, la publicidad y la normativa que regía la interfaz, entre otros aspectos, hacen de la publicación y la lectura de los textos en la red una experiencia única e irrepetible: una eventualidad.

El evento, entonces, está condicionado por el soporte mediático y los factores espacio- temporales que no volverán a tener lugar. En este sentido, la investigación de la que se da cuenta en este artículo se perfila, de algún modo, como una especie de arqueología porque conserva las huellas o vestigios de ese evento mediático y establece una re-construcción limitada de los objetos de estudio.

La circulación de las obras y las relaciones que mantienen con el soporte en el que están inscritas modifican, de algún modo, el estatuto genérico, la función y el uso de éstas al cambiar su materialidad y modelo editorial. Es aquí donde entran en crisis

los antiguos conceptos relativos a la novela escrita para un soporte impreso, pues ya no se trata simplemente de fijar un texto en un soporte que asegure su permanencia.

Estas novelas se colocan en un punto intermedio entre dos extremos: la nostalgia y la novedad, la obsolescencia y la conservación, la fugacidad y la permanencia, lo antiguo y lo nuevo; un punto que marca un sentimiento de desorientación y el entrecruce de dos paradigmas. Percibir las novelas producidas en Twitter desde sus circunstancias de enunciación hace de las obras modelos únicos o *sui generis*, toda vez que se trata de modelos eventuales que no pueden ser repetidos debido a su carácter fugaz y a su relación estrecha con el soporte electrónico. La experiencia de escritura y lectura del contenido no puede ser experimentada de la misma manera en otros soportes distintos, pues su contexto tampoco puede ser reiterado en otros medios. De ahí que se proponga categorizar estas obras como novelas evento.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Héctor [@MartinTuits]. (2013, febrero). Martín Múnera [cuenta]. Twitter. https://twitter.com/MartinTuits?t=fOIaZ07I29WbyZv_XrhhA&s=08
- ABAD, Héctor [@hectorabadf]. (2012, julio 20). *Pienso escribir una novela por tuits: Los mil trinos y un trino. Uno al día durante mil y un días. En esta cuenta @AbadFaciolince* [tuit]. Twitter. <https://twitter.com/hectorabadf?t=ZT0HipzqxqCkwGzB245siuQ&s=08>
- ABAD, Héctor [@AbadFaciolince]. (2010, octubre). *Los mil trinos y un trino* [cuenta]. Twitter. <https://twitter.com/AbadFaciolince?t=sZwj7pnLLuRRDn7mvBTNAw&s=08>
- BAJTÍN, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Altea, Taurus, Alfaguara.
- BELTRÁN, Luis. (2021). Novela corta, protonovela y paranovela. En Luis Beltrán, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion (coords.), *Novela corta. Teoría e historia* (pp. 11-25). Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- BERISTÁIN, Helena. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- CHARTIER, Roger. (2000a). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Cátedra.
- CHARTIER, Roger. (2000b). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Gedisa.
- CHARTIER, Roger, y Scolari, Carlos A. (2019). *Cultura escrita y textos en red*. Gedisa.

- CHIMAL, Alberto. (2013). La historia mutante. Tuitertura y otras formas de escritura digital. En Alberto Constante (coord.), *Arte en las redes sociales* (pp. 15-32). Estudio Paraíso, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4944/01_A_Chimal_Hist_mutante_Tuitertura_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CHIMAL, Alberto. (2014). De tuitertura. *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, 1(7), 157-161. https://revistaplesiosaurio.files.wordpress.com/2022/06/plesiosaurio07-1_alberto-chimal.pdf
- Colectivo Microprofecía en Twitter [@Microprofecía]. (2016). El año de la profecía.
- EUSSE, Tatiana. (s/f). Héctor Abad Faciolince y su experimento de la “tuiternovela” [entrevista]. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/literatura_twitter_hector_abad_faciolince_y_su_experimento_de_la_tuiternovela-ggrec_213467
- FERRERAS, Juan Ignacio. (2013). *La novela en el siglo XIX*. ACVF Editorial.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Huerta, Javier. (1995). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra.
- GATICA, Paulo Antonio. (2020). De tuitertura: una aproximación (y algunas reflexiones desde la tuitertura mexicana). *ILCEA. Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* (41), 1-14. <https://doi.org/10.4000/ilcea.11357>
- GATICA, Paulo Antonio. (2015). La obra de arte en la época de la retuiteabilidad. *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, 3(2), 81-98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4952007>
- GENETTE, Gérard. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- HINE, Christine. (2004). *Etnografía virtual*. Editorial UOC (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad). <https://www.uoc.edu/dt/esp/hine0604/hine0604.pdf>
- La Jornada*. (2013, abril 1). Escribir en Twitter es como hacer un misil: debe llevar potencia y puntería. <https://www.jornada.com.mx/2013/04/01/espectaculos/a12n1esp>
- LAMARCA, María Jesús. (2007). Estructura de un hipertexto. En María Jesús Lamarca (autora), *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen* (Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid). <http://www.hipertexto.info/documentos/estructura.htm>
- LANDOW, George P. (comp.). (1997). *Teoría del hipertexto*. Paidós.
- LANDOW, George P. (1995). *Hipertexto*. Paidós.

- LOBATO, Lucila. (2006). Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico. *Tirant* (11), 67-88. https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.4_Lobato_Ejes.pdf
- LÓPEZ ZAPICO, Misael Arturo, y Tascón, Julio. (2013). El uso de Twitter como herramienta para la enseñanza universitaria en el ámbito de las ciencias sociales. Un estudio de caso desde la historia económica. *Education in the Knowledge Society (EKS)*, 14(2), 316-345. <https://doi.org/10.14201/eks.10233>
- MENDOZA, Antonio. (2012). *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Octaedro.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio [@Elhombredetweed]. (2011). *El hombre de tweed* [cuenta inactiva]. Twitter.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio [@Elhombredetweed]. (2014, febrero 14). *1. Twitter me ha dejado de interesar como red social. Lo considero antes que nada una plataforma de escritura* [tuit]. Twitter.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio [@Elhombredetweed]. (2016, diciembre 30). *La tuitficción no tiene que ver con cortar en pequeñas partes un relato escrito convencionalmente. Implica concisión y precisión* [tuit]. Twitter.
- MORADAN, Rogorn. (2020). Prólogo. En Arturo Pérez-Reverte (autor), *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*. Alfaguara.
- MORENO, Isidro. (2012). Narrativa hipermedia y transmedia. En Verónica Perales (coord.), *Creatividad y discursos hipermedia* (pp. 21-40). Universidad de Murcia. <https://eprints.ucm.es/45471/1/NarrativaHyT-Isidro%20Moreno.pdf>
- ORIHUELA, José Luis. (2011). *Mundo Twitter*. Alienta Editorial.
- PAJARES, Susana. (2004). *Literatura digital. El paradigma hipertextual*. Universidad de Extremadura.
- PINK, Sarah; Horst, Heather; Postill, John; Hjorth, Larissa; Lewis, Tania, y Tacchi, Jo. (2016). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Ediciones Morata.
- PISCITELLI, Alejandro. (2008). Hipertexto, definición y características. *Educ.ar Portal*. <https://www.educ.ar/recursos/92605/hipertexto-definicion-y-caracteristicas>
- PLATAS, Ana Ma. (2012). Camilo José Cela y su arte de novelar. *Anuario de Estudios Ce-
lianos* 2011 (1), 9-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4794798>
- RICHMOND, Patricia (admr.). [@MicroProfecía]. (2016). *El año de la profecía* [cuenta inactiva] Twitter.
- RICHMOND, Patricia [@PatriciaRich_]. (2012, septiembre). Perfil [Twitter]. https://twitter.com/PatriciaRichm_?t=LGIKrPSalR5NUX4It9LVhA&s=08

- RICHMOND, Patricia. (2017, enero 4). El año de la profecía. *La Puerta de la Esperanza* (blog). <https://patriciarichmond.blogspot.com/2017/01/el-ano-de-la-profesia.html?sref=tw>
- ROZO, Eduardo. (2013, enero 16). Los mil trinos y un trino de Héctor Abad [entrevista]. *La Patria*. <https://archivo.lapatria.com/cultural/los-mil-y-un-trino-de-hector-abad-23978>
- RUIZ, Susana Patricia. (2016). *La obra literaria abierta: del soporte digital al impreso*. Bonilla Artigas Editores.
- SCOLARI, Carlos. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa.
- TORRES, Concepción. (2015). Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (54), 208-220. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4973851>
- VANDENDORPE, Christian. (2003). *Del papiro al intertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Fondo de Cultura Económica.
- VERDÍN, Paulo. (2020a). Tradiciones discursivas en Twitter: de la novela por entregas a la novela de folletuit. *Revista Digital Universitaria*, 21(3), 1-10. <http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2020.v21n3.a3>
- VERDÍN, Paulo. (2020b). *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento* (Tesis de Doctorado inédita). Universidad de Guadalajara.
- VERDÍN, Paulo. (2018). El hombre de tweet: un proyecto literario en Twitter. En Karina Rengifo y Marco Aurelio Larios (coords.), *Lenguaje y pensamiento. Diversos ensayos*. Universidad de Guadalajara.
- VOLPI, Jorge. (2017). *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. Debolsillo.
- ZAMBRANO, Francys. (2015). La creación literaria en 140 caracteres. *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua 130 años. Dossier: Escritura analógica y digital*. <https://docplayer.es/66774831-Dossier-escritura-analogica-y-escritura-digital-avance-marzo-2015.html>