

El reto ante la literatura japonesa de la revolución digital: Nuevas narrativas y *twitteraturas*

Challenges on Japanese digital revolution's literature: New narratives and *twitterature*

Resumen

La actual explosión digital y la nueva experiencia a nivel de creación literaria y lectora procedentes de Japón plasman una serie de realidades aferradas a la más absoluta modernidad que plantean como necesaria una revisión de los cánones literarios y de género que desde la crítica literaria y académica han servido como referencia a la hora de analizar la creación dentro del mercado editorial tradicional.

Palabras clave: Literatura contemporánea, crítica literaria, literatura y género, literatura japonesa

Abstract

The current Japanese digital explosion and the new literary creation and readers' experience bound to it, show a series of realities clenching to an avant-garde modernity. This structure expresses its need for a renewal of classic literary and gender patterns and topics, which have served to academic scholars and editors from inside and outside the academic world, as a tool for analysis on the traditional book industry market.

Key words: Contemporary literature, literary criticism, literature and gender, Japanese literature

Fuentes Humanísticas > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 169-181.

Fecha de recepción 20/05/2020 > Fecha de aceptación 01/09/2020

raulperezhernandez84@gmail.com

* Universidad de Salamanca (España)

Las nuevas realidades en la producción literaria japonesa hacen necesaria más que nunca una revisión de los patrones clásicos a la hora de analizar las obras. Este enfoque debe darse desde una doble vertiente que tenga en cuenta, por un lado, la evolución del medio y, por el otro, la evolución social que esto implica y que al mismo tiempo representa.¹

Cuando se hace referencia a estas nuevas literaturas existen tres ejes fundamentales y de especial relevancia en cuanto al mercado japonés (aunque no exclusivos del mismo, pese a lo que pudiera parecer por el limitado alcance en otros ámbitos geográficos de algunos de ellos). Específicamente hablando, estas nuevas formas de expresión literaria son la literatura de teléfono móvil (*keitai shōsetsu*), los relatos digitales nacidos en blogs y webs personales (tanto de escritores amateur como profesionales consagrados), y la conocida como *twitteratura*.

Desde un punto de vista técnico, el elemento que define a este tipo de creación literaria como un espacio diferente a los tradicionales es la capacidad de diálogo entre los actantes del mensaje gracias a la inmediatez del medio donde se publica, así como la difusión en términos globales de alcance lector. Del mismo modo, el mundo digital donde se emplazan y la cultura social que los acoge, serán dos características que, en segundo nivel, definirán esta realidad, como se explica más adelante.

Dentro de estos tres tipos principales, la diferenciación entre esta literatura de *Twitter* y las otras dos variantes digitales radica en la capacidad de síntesis y el necesario desarrollo de la trama.

Es cierto que, en un primer acercamiento, parece que tanto la literatura de teléfono móvil como la nacida desde los blogs ofrecen la posibilidad de una materialización narratológica más próxima a lo que se entiende por "tradicional", en la que la principal diferencia con la narrativa impresa es el medio y la difusión, aunque, como se verá más adelante, la realidad de su desarrollo ha sido bien distinta en la mayoría de los casos. En ellas, la síntesis no está obligada por la propia configuración del medio al no existir la limitación de caracteres posibles en cada mensaje, pero sí se emplea como herramienta constructiva del relato y como elemento diferenciador de medio, estilo y género. Se hace necesario aclarar, sin embargo, que el caso de las creaciones basadas en *tweets* no se puede identificar con micro relatos en sí, o al menos no con todas sus características, puesto que existe la posibilidad de encadenar mensajes que se concentran en hilos con un desarrollo común, además de poseer la característica principal de la creación digital en su mayor exponente: la posibilidad de inmediatez de respuesta de la masa lectora en toda su potencialidad, así como una capacidad de difusión sin precedentes.

En un nivel más profundo, existe una diferencia entre ellas en cuanto a su posicionamiento sobre el mercado, lo que conlleva una nueva posibilidad de enfoque hacia el análisis, basado en la interacción, o la ausencia de ella, de la obra mediada a través de una editorial literaria comercial.

¹ El presente texto es resultado de investigación dentro del marco del Proyecto de Investigación "Antropología transversal del conocimiento: Castilla-León y Asia oriental (J-425)" financiado por la Junta de Castilla y León.

También es cierto que la relación entre la creación en blogs y la literatura de teléfono móvil es intrínseca y de un origen común, pero la realidad de sus desarrollos, así como de las técnicas y las expectativas editoriales, las hacen diferenciarse de manera sustancial, y se plantean como dos posiciones paralelas que deben ser analizadas de forma individual, aunque puedan aplicárseles criterios comunes en determinados aspectos.

***Keitai shōsetsu* y la diferenciación cultural frente a la literatura en blog: Del amateurismo de la novela ligera a los grandes estudios**

La explosión digital del siglo XXI ha propiciado, y sigue haciéndolo, una evolución de las comunicaciones a un ritmo desconocido hasta la pasada década. La realidad literaria no ha sido un elemento que se haya quedado aislado de esta vertiginosa evolución, sino que se ha encontrado inmersa en ella desde el mismo inicio, siendo un actante de gran peso, y de una aún mayor potencialidad en cuanto a sus capacidades de adaptación.

La digitalización y las nuevas formas de expresión que conlleva, así como las herramientas derivadas, han transformado la manera en la que la literatura se construye, se distribuye y consume. Pero este proceso se ha realizado de manera muy diferente en cuanto a experiencia de usuario si se tienen en cuenta las publicaciones de los ámbitos occidental y japonés.

No puede obviarse que también en los entornos occidentales, la literatura en blog o Twitter ha tenido un desarrollo de cierta relevancia, pero ha sido en el

mercado japonés donde ha alcanzado un índice de desarrollo y de profusión creativa que la destaca frente a los demás espacios geográficos. La digitalización de la literatura, y el medio a través del que se consume, es un punto diferenciador de la relación con el lector que ha supuesto una realidad de gran éxito en el mercado editorial de Japón. Mientras que en el espacio occidental se ha estandarizado este hecho como una versión digital de producciones impresas, el mercado japonés ha desarrollado un concepto propio, que ha exportado con mayor o menor grado de fortuna, siendo consecuencia del acceso a la telefonía móvil y a las conexiones a internet a través de esa herramienta: la novela de teléfono móvil.

Surgida como una forma gratuita y en cualquier lugar de acceso a la literatura, resultó ser un éxito comercial sin precedentes, en especial entre las mujeres jóvenes y jóvenes adultas (circunstancia muy distante de ser anecdótica), que no resultó de igual manera en otros mercados. La idea de gratuidad de su origen, y de muchas de las producciones posteriores, encaja en la realidad de la producción amateur de una gran parte de la carga creativa en el sistema japonés. De manera análoga, a los dibujantes y guionistas de cómics que generan historias derivadas de sus líneas argumentales comerciales favoritas (*fan fiction*, o *fanfics*²), estas obras

² Producción de cualquier tipo, aunque generalmente usado para la narrativa o el cómic, basada en personajes, mundos o ambientes conocidos del circuito comercial creada por los fans al margen de los resultados canónicos. Suelen implicar los deseos de sus autores en cuanto a tramas, relaciones interpersonales, etcétera. Es uno de los elementos más importantes dentro del esquema cultural en el neopop y la cultura pop y de masas

gratuitas acaban siendo un trampolín para el entramado comercial y la industria editorial para algunos autores. No es fácil distinguir hasta qué punto estos escritores buscan ese éxito editorial o cuándo se realiza la creación por el deseo de expresión literaria, ya que cuentan con todas las herramientas para difundir libremente sus producciones, al margen de la criba de una empresa para decidir qué publicar o no, pero lo que sí es evidente es la repercusión a nivel lector de este tipo de creaciones.

Es importante recordar que, en el momento de su concepción, los teléfonos móviles no tenían la capacidad, ni por interfaz, ni por software, de mostrar la web del mismo modo que un navegador de internet en un ordenador (actual o del momento), por lo que muchos de los elementos que van a caracterizar este tipo de creación literaria deben de entenderse con un origen muy contextualizado, que se ha mantenido durante la evolución del medio.

Así, Hansen expresa que los orígenes de esta forma de creación beben del "lenguaje sms", siendo adoptado en Japón con el auge de los buscapersonas, que irrumpieron en el mundo juvenil en un intento de asimilación de prestigio social, vampirizando la imagen de éxito de los trabajadores de grandes empresas o de rudeza del mundo del hampa, representados en los medios con esta herramienta de comunicación (Hansen, 2016, pp. 303-304). Este tipo de comunicación, con un lenguaje propio, repleto de abreviaturas,

muy onomatopéyico, pasó a un siguiente estado evolutivo con la aparición de los servicios de mensajería para teléfonos móviles, aumentando sus capacidades, con la posibilidad de inclusión de varias líneas de texto (concentradas en un mayor espacio en pantallas mayores y con más resolución), lo que posibilitó la creación de imágenes formadas a partir de elementos tipográficos que se usarían para expresar de manera rápida y muy visual estados de ánimo, actitudes, etcétera, llamadas *kaomoji*³. Estos fueron precursores de los *emoji* que hoy en día se utilizan en todos los medios de comunicación digitales, y que aún se siguen empleando como tales en diversas plataformas de expresión digital. Además, y debido a las ya mencionadas limitaciones tecnológicas, en los inicios de este tipo de expresión se tenía que limitar su lectura a paquetes de descarga de 1500 caracteres. Una limitación que, de forma reducida, se ha visto continuada en otras plataformas, como se expresará más adelante.

En cuanto a su desarrollo temporal, Hansen establece dos momentos clave en el proceso de expansión de estas novelas. Por un lado, está la publicación de la que podría considerarse la primera de ellas. En el año 2000, un autor masculino, que casi con toda seguridad es un alter ego ficticio del autor original, lanza una historia romántica en medios digitales: *Deep love: Ayu no monogatari*. Sin embargo, esta no-

en tanto en cuanto a volumen y punto de partida para la carrera profesional de sus autores y el estudio de mercado de sus guionizaciones.

³ Expresiones faciales construidas a través de caracteres de texto. Especialmente populares en plataformas digitales y producción impresa de comics, con un uso generalizado dentro de la cultura popular japonesa. Término compuesto por *kao* (cara) y *moji* (carácter tipográfico). Ejemplos: ^_^ / (͡° ͜ʖ ͡°).

vela se plantea como un intento de actividad económica, una intencionalidad mercantil directa, que poco tendrá que ver con la búsqueda de la expresividad literaria y de difusión abierta que servirá para definir con posterioridad este tipo de producciones. Del mismo modo, es remarkable que el autor sea, al menos teóricamente, un hombre adulto, mientras que el grueso de la producción que le seguirá será eminentemente femenino, al menos durante la mayor parte de su desarrollo.

No es tan drástica esa diferencia en el caso de la literatura de blogs, en la que la autoría se divide de una forma menos unívoca, tanto en edades, como en género, así como en profesionalidad, existiendo casos de autores reconocidos que deciden abandonar el mercado editorial al uso, pasando a escribir solamente en sus páginas web personales, sin llegar a vender sus obras de manera autoeditada. Aunque no hay que olvidar la constante búsqueda de la industria para comprar las licencias, personajes y obras dentro de estos nichos de creación, para adaptarlos a diferentes medios y difundirlos en el circuito comercial, como se explicará más adelante.

El segundo hito para Hansen, y probablemente el más destacable por su relevancia a nivel literario, será la aparición en 2004 de *Densha otoko*. Esta novela surge como una especie de hilo derivado de un *greentext*⁴ en 2channel,

una de las webs más conocidas en Japón en el espectro de los tableros de texto y los de imágenes (*textboards*⁵ e *imageboards*⁶), muy populares aún hoy en día. Aunque en ese momento aún no se conocía bajo esa denominación, *Densha otoko* sí cumplía con lo esencial para considerarlo uno más de estos textos. En ese mismo formato pasó a su publicación en teléfonos, más allá de poder acceder al contenido a través de los navegadores web. Lo anterior le agregó valor añadido dentro de la creatividad a la hora de desarrollar una narrativa alejada de los estándares que se planteaban hasta el momento.

Se puede establecer una analogía con algunas corrientes contemporáneas dentro de la literatura en lengua hispana. En 2009, César Gutiérrez publica 8oM84RD3Ro, de carácter experimental, con un formato muy similar, basado en entradas de blog, empleando caracteres no habituales, con una altísima referencialidad y un contacto muy directo

(*kaomaji*). Siempre son narrativos y los géneros cubren todo el espectro. Por su sencillez de técnica, así como de lectura, son el tipo de texto más común en cuanto a sistema de viralización de mensajes escritos, favoreciendo no solo la producción literaria, sino una gran expansión de otro tipo de mensajes paraliterarios, en especial las leyendas urbanas.

⁵ Lit. Tableros de texto. Webs similares a los *Imageboards* (ver nota siguiente) en los que el principal medio de difusión del mensaje son textos en lugar de imágenes.

⁶ Lit. Tableros de imágenes. Páginas web donde los usuarios, generalmente de manera anónima, suben principalmente fotografías, ilustraciones, comentarios, textos u otros contenidos, bajo diversos hilos, en diferentes espacios temáticos, organizados a partir de un índice. Altamente autorreferenciales e indivisiblemente ligados a sus propias formas de expresión.

⁴ Tipo de narración en las webs de tableros de imágenes caracterizada por su color principal (texto con tipografía verde), fraseado corto y muy fragmentado en líneas, expresiones muy contextuales y jerga propia de los mismos, así como onomatopeyas e intentos de reproducción de expresiones faciales y gestos a través del uso de la tipografía

con los lectores, incluso antes del salto al soporte físico. Sin embargo, el elemento colaborativo y la importancia de la expresividad de grupo, así como el uso de caracteres no alfabéticos, no plantea los mismos significados ni intenciones por parte del autor. Esta obra es un ejercicio creativo de Gutiérrez que, si bien establece una ilusión de diálogo con el lector final, es más un juego en el que él mismo tiene el discurso único, dejando que el lector se sumerja en la corriente de pensamiento, lo que le permite perderse en un posible extrañamiento durante una conversación en la que no puede tomar parte sino como receptor.

El elemento formal consistente en la sucesión de respuestas encadenadas que generan un corpus homogéneo no es algo exclusivo de este tipo de expresiones. En particular, las materializaciones japonesas recuerdan, de manera muy directa, dos tradiciones clásicas de ese país: la narrativa epistolar y la de los autores de *waka* encadenados, en vigor desde al menos la época Heian, y con la diferencia en la actualidad, de nuevo, de la inmediatez y la concisión.

Le caracteriza también una intención de anonimato típica de estas páginas web, y en las que radica su éxito de visitantes (lectores)⁷: Nakano Hitori se identifica como su autora, seudónimo que puede traducirse como “Uno/a de

entre todos”, estableciendo incluso una intencionada ambigüedad en cuanto al género. Su estructura encaja a la perfección con las características de estos hilos de *greentext* (y con las de la posterior producción de *keitai shōsetsu*) con gran profusión en el uso de estos *emoji* creados a partir de elementos textuales (occidentales y japoneses, especialmente katakana), oraciones en las que se combina indiscriminadamente hiragana y katakana, un gran número de onomatopeyas...

A este respecto, se hace necesario puntualizar que el uso de *kaomoji* no se limita a reforzar una idea expresada a través de palabras, o a indicar un gesto facial. Este tipo de hilos, y los relatos creados a partir de ellos, mantienen en ocasiones la totalidad del discurso narrativo mediante los mismos, dándose sucesiones de respuestas empleando únicamente las imágenes generadas por elementos tipográficos, sin emplear más palabras que onomatopeyas ocasionales. Esto provoca y conlleva una sensación de pertenencia o extrañamiento al grupo, dependiendo de la experiencia del lector, y que determinará totalmente el hecho comunicativo.

Este hecho es el que lo liga de manera intrínseca al siguiente punto, con el que comparte muchas características: algunos rasgos del lenguaje, la capacidad de difusión, la interacción con el lector o el anonimato de al menos una de las partes (Hansen, 2016, p. 306).

Estas producciones serán inicialmente planteadas por la crítica como ejemplo de la decadencia en la literatura contemporánea. Su lenguaje infantil o infantilizado y, en ocasiones, la ausencia de lenguaje escrito como tal, un desarrollo de

⁷ El anonimato en estos portales es clave a la hora de entender tanto su funcionamiento como la interacción de usuarios. Así, las publicaciones de los usuarios no registrados son siempre firmadas con un término análogo a Anónimo como su identificador nominal. Tanto es así que los usuarios se reconocen dentro del ámbito de estos portales bajo el término *Anon(s)*, como identificador social.

tramas estereotipadas y temas excesivamente manidos serán los argumentos que esgriman a la hora de desacreditar un medio de expresión que no llegan a comprender del todo, y para el que no tienen herramientas de análisis que cubran de manera integral el proceso de creación y la multitud de cuestiones referenciales con las que cuentan los autores. Además, existe un segundo problema. La crítica tradicional achaca una falta de criterio a la hora del desarrollo, por estar demasiado ligado a los comentarios y posibles opciones de narrativa que los lectores ofrecen durante el proceso. Sí, es cierto que este método de escritura peca de “*fan service*”⁸ en algunos casos, pero puede generar obras colaborativas de gran calidad. El autor pasa de poseer un único criterio para el desarrollo narratológico y se convierte en una serie de tormentas de ideas ofrecidas por personas con fuertes vínculos emocionales a los personajes, del mismo modo que el autor principal, que siempre será quien redacte el texto, incluso dentro de ese anonimato de todas las partes, se vincula con los lectores, a través del que Tomita Hidenori (2005) expresa como fenómeno del “extraño íntimo”.

⁸ Concepto popularizado por las grandes producciones audiovisuales de las grandes franquicias enmarcadas dentro del mercado enfocado en la explotación del “fenómeno fan”. Se entiende como el desarrollo de líneas de guion, personajes y narrativas que apuestan por agradar al máximo número de fans de la misma, mediante características de personajes e historias sencillas y superficiales, directas, de fácil acceso, basados en los comentarios (complementados con estudios de mercado y encuestas) ofrecidos por los usuarios de manera abierta en redes sociales, con el objetivo de obtener el máximo rendimiento económico, dejando de lado la calidad o la intencionalidad artística.

Las últimas tendencias surgidas en esta evolución muestran un cambio tanto en las autorías como en el público lector objetivo. La tendencia a una idea de colectividad, de unión tan íntima entre los actores del proceso de comunicación, se transforma progresivamente en el sistema estandarizado de publicación. Las editoriales presentan trabajos específicamente creados para el medio, buscando adaptarse a las características del mismo. Así, se encuentran autores profesionales escribiendo narrativa dirigida, de nuevo a mujeres, generalmente heterosexuales, pero esta vez en un rango de edad superior, entre 25 y 35 años. La crítica ve, por este factor entre otros, que el momento actual está suponiendo el declive definitivo de un medio que revolucionó la literatura japonesa y que alcanzó su mayor éxito comercial y de difusión en 2007, dejando el espacio a otras posiciones en la digitalización literaria, con quienes, en algunos casos, compartieron travesía.

La cuestión de género en estas creaciones no es tampoco un elemento desechable, como se expuso al respecto del éxito comercial de la anterior literatura para teléfonos móviles. Por un lado, que la posición de autoría sea netamente femenina en tanto en cuanto la narración es abierta y de acceso gratuito, así como la edad, tanto de autores como lectores, ofrece un elemento de análisis muy interesante como fenómeno en sí, y que debe ser estudiado con más profundidad en otros ámbitos más allá del literario.

Del mismo modo, la cuestión de la elección del público objetivo por parte de las estrategias comerciales se convierte en un elemento que lleva el foco a la situación femenina en el Japón contemporáneo y que plantea una serie de cuestiones

que, junto con lo expresado en el párrafo anterior, serán referidas al final del texto.

La evolución de la narrativa amateur hacia un planteamiento comercial y profesional está íntimamente ligada con lo anterior, y se dibuja como el proceso de paso del blog a otros medios. Estos dos primeros espacios forman un *continuum* en la producción literaria que los desvincula de las concepciones de *twitteratura*. En el caso japonés, la plataforma 2channel será especialmente relevante de nuevo para la creación y difusión de estas narrativas (Saito, 2016, pp. 321-323).

En este proceso, el elemento más característico será la aparición de la conocida como novela ligera. Esto, sin embargo, no debe entenderse como un progreso lineal, en el que primero el texto es creado en espacios digitales y se genera a través de los mismos una expectación comercial, para después pasar a novela ligera y, posteriormente al circuito comercial audiovisual y de entretenimiento. En realidad sus expresiones se interconectan a través de múltiples vías, existiendo casos en los que, efectivamente el proceso es ese, pero, al mismo tiempo, se cuenta con una gran profusión de casos en los que el proceso presenta la vía inversa o está ordenada de cualquier otro modo. Además, pueden vincular otros procesos de otros autores o líneas de guión o universos literarios o de otra índole, marcando referencialidad, transmedialidad, trans textualidad y "translingüicidad" en todos los aspectos del mensaje, que vuelven a unirlos, al menos en lo formal, con las materializaciones de la *twitteratura*.

***Twitteratura* o el regreso a la esencia**

En el tercer espacio de análisis aparece una herramienta y un espacio digital que difiere con los anteriores por sus características, tanto formales como comportamentales a nivel de interacción del usuario, así como de idiosincrasia en el ámbito de la comunicación, ya no solamente a nivel digital, sino humano. Es, con todo ello, un medio que busca legitimarse por sí mismo, en el que la evolución de la realidad textual aparece de manera natural, y no al contrario. Es el medio el que genera esa literatura. No es un medio que recoge expresiones de esos tipos y formas y que fuera creado bajo esas características para adaptarse a ellos, sino que esa expresividad, de corte muy enraizado en los parámetros clásicos, como se verá más adelante, es adaptada para esa plataforma.

Desde un punto de vista de la comunicación interpersonal, Twitter representa un espacio radicalmente diferente a las anteriores muestras de encuentro y de creación colectiva. Forzosamente, en primer lugar, por la reducida extensión de caracteres que todos sus mensajes deben mantener. En un segundo plano, el potencial de difusión es exponencialmente superior, al estar constituida la plataforma como un medio de expansión viral mediante su sistema de relanzamiento del mismo mensaje completo, incluida la cita al autor, y el uso de etiquetas para identificar los hilos que se refieren al mismo tema.

Como ya se comentó en el inicio, esta plataforma mantendrá la limitación de caracteres para plasmar mensajes, de una forma aún más restringida que las

primeras *keitai shōsetsu*. La reducción al limitado número de caracteres que este formato implica (140 en origen, 280 en la actualidad para algunos espacios lingüísticos) lleva a buscar lo más esencial en la literatura, el mensaje más directo hacia lo sensible y a lo emocional. Este tipo de obras son, por así decirlo, una analogía del mensaje dentro de la obra del compositor John Cage, en especial la composición llamada 4'33", en la que juega con lo verdaderamente intrínseco de la música: el silencio, para buscar la sublimación en la experiencia musical llevada por la emocionalidad del espectador. Así, la *twitteratura* busca condensar lo intrínseco del mensaje, la materialización más cruda de la expresividad de las emociones y el hecho de provocarlas en el lector, planteando la limitación de caracteres no como una traba, sino como un juego técnico en el que ser capaz de mantener la experiencia literaria completa con un texto mínimo, de manera funcional, creativa y con valor artístico.

Del mismo modo, la *twitteratura* recoge también a la perfección, como se avanzó anteriormente, el espíritu de dos tradiciones literarias japonesas: el *haiku*, por la brevedad, y el *renga*, por la concatenación (Abel, 2016, p. 329).

Debido al descomunal volumen de la producción en este medio, así como de la grandísima variedad de estilos y géneros, el análisis de las obras de manera individualizada como elementos de un macrogénero (como sería analizar toda la producción novelizada impresa) sería una tarea titánica y con metodología deficiente. El propio Abel planteará una clasificación orgánica de la produc-

ción literaria de Twitter, categorizando las obras individuales, que no sus autores, puesto que estos escribirán en diversos puntos del espectro.

Con ello, presenta siete géneros bastante clásicos, pero que funcionan de manera relativamente precisa para el análisis. Debe hablarse de géneros y no simplemente de tipos, considerándolos como divisiones de macrogéneros, porque poseen una diferenciación en su estructura, desarrollo, modelos alegóricos y formales con diferencias esenciales, y no solo en la superficie. Que compartan un medio de expresión no es elemento suficiente para englobarlos en *twitteratura* como género como única división, al igual que es comprensible que novela, cuento o relato corto son tres géneros literarios dentro de la narrativa, o que no deban entenderse como igual género un poemario y un relato epistolar, simplemente por estar publicados en un soporte físico con forma de libro.

El primero de estos, más que un género en sí, puede considerarse un estilo y una necesidad al mismo tiempo. Enraizado y prácticamente identificado con el *shōto shōto* (el corto corto derivado del *short short* estadounidense y que consiguió un éxito arrollador en Japón inmediatamente después de su concepción) que se desarrolló en Japón en la década de 1920 (si bien su máxima expresión llegaría en la década de 1960 con el género de la ciencia ficción de la mano de Hoshi Shinichi), la práctica totalidad de la *twitteratura* es coincidente con sus características. Frescura de la idea, desarrollo perfectamente condensado y final sorprendente (Ishikawa, 1994) es, junto con la

combinación de abstracción y especificidad (Abel, 2016, p. 332) lo esencial de estas materializaciones.

En segundo lugar, establece las creaciones de contenido genérico. Recoge la mayor parte de las producciones en cuanto a tema, ya que por su definición puede ser aplicado a todo lo que no se plantee en el resto de clasificaciones.

Como tercer tipo de género, clasifica los relatos de historias amorosas. Una forma muy prestigiosa dentro del ámbito, como ejemplifica el hecho de que el ganador del I Premio de Novela de Twitter haya sido un relato de este tipo (Abel, 2016). Lo que la diferencia de la literatura canónica es la frescura que aporta a través del medio y, en muchos casos, su contenido explícito.

En un cuarto lugar, la literatura experimental aparece como otra de las formas narrativas, existiendo múltiples subgéneros, desde el diálogo interior hasta seguidores de la *sekai-kei raito noberu*⁹, en la que las relaciones humanas determinan el mundo, pasando por

las historias de intercambio de líneas temporales.

Relacionado con lo anterior por su forma, Abel se refiere a la literatura intertextual como el quinto género. Su principal característica es la profusión de alusiones a personajes, ambiente y otras referencias a anteriores obras literarias, especialmente de la tradición japonesa y del cuento de hadas y la fábula, generalmente con ese elemento de sorpresa final, aunque existen ejemplos de proponer el extrañamiento en el inicio. Es también destacable el uso satírico de este estilo, multiplicándose su efecto cuando la obra o personaje referenciado es, a su vez, una sátira en sí.

Su sexta apreciación se establece como un paso más allá, construyendo, según mi propia apreciación, una fusión de lo experimental y lo intertextual, planteando una literatura "meta-medial" y autorreferencial. Es una literatura autoconsciente, que se baja en los propios términos que definen el medio y su producción. Abel expone que, de los más de 25000 trabajos indexados, 7% menciona "relato" (*monogatari*); 6%, "personaje(s)" (*moji*); 5%, "novela" (*noberu* o *shōsetsu*); 2%, "novela de twitter" (*tsuinobe*) y otro 2%, "140 caracteres" (*140 moji*); todos con un enorme nivel de alusividad.

Por último, aparece la narrativa considerada como ficción/relato de catástrofes. Es un ejercicio literario de especial interés para el público japonés, no solo en este espacio y su interés radica en servir de herramienta para discernir la diferenciación cultural en un espacio en el que se diluye la diferencia en pos de una universalización de las formas. Así, las reacciones a eventos traumáticos,

⁹ Lit. Novela ligera de tipo "mundo" (*seikai*). Género basado en la relación entre individuos, que se cimienta en el mundo particular creado por su interacción. Un ejemplo prototípico poseería una trama centrada en dos personajes que, conscientes de un mismo fenómeno, desarrollan la acción a su alrededor, con dicho fenómeno enclavado en su visión particular del mundo como motor de la acción.

Es una variante de la *raito noberu* (novela ligera). Novela, generalmente de corta extensión, con ligereza y agilidad de trama y relativa profundidad, destinada mayoritariamente a un público joven y muy relacionada con la producción audiovisual. Uno de los pilares de la cultura pop contemporánea y de masas en la actualidad. Muchas de ellas surgen como *fanfics* para pasar posteriormente al mercado editorial oficial.

con el ejemplo reciente del terremoto del 11 de marzo de 2011 y el drama nuclear subsiguiente, son relatados desde lo más íntimo y dan una ventana a aspectos de organización social y estructuración mental que no serían posible ver de otro modo.

Alejándonos de lo meramente formal y ya desde el análisis textual, en un primer plano, podría parecer que estos elementos y esta diferenciación es la única posición que la distancia de la crítica tradicional. Sin embargo, esto no es correcto.

El mero hecho de cambiar la herramienta de difusión conlleva que el lector objetivo sea radicalmente distinto, así como el entorno, tanto de emisión como de recepción, transformando la cadena de la comunicación del mensaje en todos sus puntos.

Del mismo modo, los objetos a las que referenciase pueden alejar de las narrativas clásicas, en especial por las limitaciones que la plataforma Twitter ofrece, así como por la casi inmediata comunicación con la masa lectora de la literatura en blog y los resultados de retroalimentación que acaban generando obras casi colectivas bajo una misma dirección, pero con perspectivas multifacéticas.

Otro elemento a tener en cuenta para su análisis es el relacionado con las formas de expresión propias. Así, la profusión de onomatopeyas o emociones expresadas a través de imágenes tipográficas se convierte en un punto definitorio, y es analizable tanto a nivel estilístico como de género. Este elemento formal lleva a plantearse si existe una relación causal entre el tipo y la cantidad de expresiones con este formato y la identidad sexual o el rol social con el que el autor o autora se identifica. En el caso de ser así, cabría

profundizar en si esa expresividad es compartida y asimilada como propia por otros usuarios con características similares o, por el contrario, es un elemento diferenciador del creador del texto. De nuevo, se plantean estas cuestiones como propuesta de análisis transdisciplinar bajo unas premisas de hibridación metodológica e ideológica, que deberán ser respondidas en otros estudios.

Dentro de ese mismo aspecto léxico, sí está claro el sentimiento de comunidad que ofrece el uso de jerga propia dentro de los tableros de imágenes, pero, al dar el salto al mercado comercial tradicional, ¿se mantiene ese sentimiento identitario o se pretende que el lector de fuera de ese círculo sienta un extrañamiento que le deje fuera de esa narración para pasar, mediante el contrato tácito con el autor y la editorial, a ser un espectador que se deje llevar por algo que no comprende del todo? Al contrario de lo que ocurre con las novelas pensadas para entrar en el circuito editorial tradicional y que tratan el tema de las nuevas tecnologías y sus métodos de expresión y comunicación¹⁰, los autores de estas nuevas narrativas digitales no modifican su redacción o explican la contextualidad para facilitar el entendimiento ni la experiencia a los lectores desconocedores del marco, sino que esperan que o bien sean ya parte de ese entorno o se zambullan de lleno

¹⁰ Como es el caso de Miyabe Miyuki con su novela de 2001 *R.P.G.*, en la que relata las nuevas tendencias de relaciones sociales a través de internet, usando un estilo en parte adaptado del formato de la comunicación por correo electrónico, que no deja de ser anecdótico por lo atrevido en el momento, pero que no llega a profundizar ni en el auténtico aspecto social ni en el formal de este tipo de interacciones.

en el mismo. Y es también cierto que, cuando estas narrativas pasan por el filtro editorial, tampoco se modifican para ello, pese al reto del acercamiento a un código diferente, como sí ocurre con las reediciones o revisiones de textos clásicos en lenguas antiguas o en desuso.

Desde el punto de vista del análisis de género, existe un importante componente de expresión de lo femenino, como se ha mostrado varias veces a lo largo del texto. Este tipo de lectura debe subyacer y, de hecho, lo hace en cada una de las cuestiones anteriormente expuestas, y presenta un fuerte componente de activismo en la producción. Así, las voces de mujeres jóvenes externas al entramado industrial plantean problemáticas particulares, pero a la vez muy ligadas al mundo en el que sus (principalmente) lectoras deben desenvolverse, y que choca en no pocas ocasiones con los plasmados por los autores profesionales, hombres o mujeres, del circuito comercial oficial. Sexualidad, identidad y posición en la sociedad, perspectivas de futuro en un entorno hostil para la mujer, serán temas que entren también en el mercado comercial. La voz de esta autoría ajena al espacio mercantil oficialista comparte estos elementos, pero bajo una visión más crítica, más ácida y cercana al mundo, incluso en las historias románticas más tópicas y cercanas al desenlace del cuento de hadas. Las autoras escriben y son respondidos con inmediatez desde y hacia la realidad más cotidiana, compartiendo experiencias con los lectores, lo que afianza aún más el sentimiento de grupo, la idea de pertenencia y la consciencia de existir en un espacio en lo social, tanto de la masa lectora como de los emisores de la obra.

No es tampoco irrelevante que las editoriales centren sus esfuerzos en un público femenino, ya de edad más adulta. La población femenina de entre 25 y 40 años con un aceptable poder adquisitivo ha crecido en los últimos 15 años (Goy Yamamoto, 2004; 2009; 2008; 2011). Cuestión que ha transformado la sociedad japonesa y ha puesto de manifiesto la problemática de la posición de la mujer dentro de las políticas económicas y sociales japonesas. Estas "mujeres de las Abenomics" tratan de verse identificadas en la ficción, no solo como válvula de escape, sino como medio para descubrir nuevos puntos de vista o ejemplos de situaciones similares que les acompañen en un momento de búsqueda de espacio social. En este proceso, que podría plantearse como análogo al desarrollado por la población masculina que se dio con el desarrollo y auge de *la novela del yo* a finales del siglo XIX y principios del XX, las editoriales han encontrado una excelente plataforma sobre la cual afianzar su mercado en una población femenina que busca su espacio también en lo literario.

Bibliografía

- Abel, J. (2016). Japanese twitterature. Global media, formal innovation, cultural difference. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.
- Goy Yamamoto, A. M. (2002). Del Japón corporativo al de la información: un nuevo protagonismo para la mujer. (From Japan Inc. to Japan.com: a new role for women). En Antón Burgos, F.J. y Ramos Alonso, L.O. (comps.)

- Traspasandofronteras: el reto de Asia y el Pacífico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Goy Yamamoto, A. M. (2008). Torendoriida: Estilos de vida de la mujer japonesa contemporánea. (Torendoriida: Contemporary Japan Women Lifestyles). En Barlés, E. y Almazán, D. (comps.) *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hansen, K. (2016). Electronic literature and youth culture. The rise of the Japanese cell phone novel. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.
- Ishikawa T. (1994). Shōto shōto, Shinchō nihon bungaku jiten". En *Shinchō bungaku kurabu CD-ROM maruchimedia bungaku jiten*. Tōkyo: Shinchōsha.
- Nakano H. *Train man (Densha Otoko)* (2006). Bonnie Elliot (trad). London: Constable & Robinson.
- Tomita H. (2005). Keitai and the Intimate Stranger. En Ito M., Matsuda M. y Okabe D. (comps.) *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. Cambridge MA: Cambridge MA. MIT Press.
- Saito S. (2016). Narrative in the Digital Age. From light novels to web serials. En Hutchinson, R. y Morton, L. (comps.) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.

Hemerografía

- Goy Yamamoto, A. M. (2009). Retos de la situación actual del mercado laboral en Japón. (Challenges of the Japanese labour market today). *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental*. 2009 vol. 2.
- Goy Yamamoto, A. M. (2011). Balance económico de Asia Oriental en el 2010. *Anuario Asia Pacífico 2010* (6).

