

225402

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
IZTAPALAPA**

CSH



**COORDINACIÓN DE SERVICIOS  
DOCUMENTALES - BIBLIOTECA**

*DIÁLOGO ENTRE LIBROS VARIOS Y LECTORES POCOS.  
EL LECTOR EN EL MINITEXTO LITERARIO METAFICCIONAL LATINOAMERICANO.*

**KARLA SEIDY ROJAS HERNÁNDEZ**

**COMUNICACIÓN IDÓNEA DE RESULTADOS.  
MAESTRÍA DEL POSGRADO EN HUMANIDADES  
AREA DE CONCENTRACIÓN EN TEORÍA LITERARIA**

**ASESORA: MTRA. LAURA CÁZARES HERNÁNDEZ**

**FEBRERO DE 2001**

*Para Carlos, Yola, Atziri y Jessai,  
por el apoyo.*

*Para Alberto, por la paciencia.*

*Para Soco, por la culpa literaria.*

*Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito.*

**Ana María Shua, "El respeto por los géneros",  
Casa de geishas.**

*El libro es nuevo, desconocido, sin importancia; hay que entrar en él sin guía; tal vez pasemos por alto sin advertirlas las cualidades más raras; tal vez, por el contrario, nos dejemos engañar por un brillo superficial. Tal vez encontremos en las últimas líneas de una página, negligentemente expuesta, una de esas ideas que aceleran los latidos del corazón y esclarecen toda una vida...*

**Jean Paul Sartre, ¿Qué es la literatura?**

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como punto de partida el interés en la literatura vista como un proceso de comunicación. El minitexto literario, objeto de estudio de este trabajo, formula un problema en la comunicación literaria: el mensaje, que es el texto, puede no tener una recepción clara al contener un mínimo de elementos para la interpretación. Sin embargo, un minitexto literario metaficcional —que hace referencia a otras obras de la tradición universal y tematiza los actos de la creación y la recepción literarias—, al poseer un cúmulo de información mucho más amplio que el mensaje mismo, propone al lector real un reto, un juego muchas veces difícil para el lector común, es decir, exige una actitud creativa en el acto interpretativo para realizar los sentidos que parece no tener el texto en la literalidad.

Este problema literario llamó especialmente mi atención, pues me formé en el campo de la comunicación. La inclinación por este tema, fundamentalmente por la literatura breve y su recepción creativa, se hace patente en mis estudios de licenciatura, Comunicación Social, etapa en la que realicé una investigación en equipo titulada *Estrategias de intertextualidad en la literatura contemporánea: ironía, parodia y metaficción*.<sup>1</sup> Este trabajo tenía como marco teórico algunas teorías sobre la intertextualidad y la

---

<sup>1</sup> Adriana Guzmán, Andrés Piedragil, Socorro Venegas y Karla Seidy Rojas, UAM Xochimilco, inédito, julio de 1995. Trabajo terminal del área de especialización *Intertextualidad en la cultura contemporánea*, dirigida por Lauro Zavala. En esta investigación, Guzmán y Piedragil analizaron la parodia en cinco cuentos de ciencia ficción norteamericana; Venegas estudió la metaficción en algunos cuentos de Salvador Elizondo y Oscar de la Borbolla; y yo analicé la ironía en algunos textos breves de Augusto Monterroso.

posmodernidad, así como una fundamentación en las áreas de semiótica y recepción de Iuri Lotman y Umberto Eco, lo cual nos condujo a describir la ironía, la parodia y la metaficción como estrategias de intertextualidad posmoderna, siguiendo la línea que planteaba el asesor.

De esa investigación surge el interés por el acto de lectura, por las estrategias que posibilitan la interpretación en el lector a partir de textos mínimos. El característico ludismo que proponían los minitextos de Augusto Monterroso, así como la aguda ironía sobre los actos humanos y la crítica hacia la vida cultural y literaria —incluso hacia él mismo—, hicieron que la curiosidad sobre este tipo de textos fuera aumentando a medida que leía más minitextos de otros autores de diversas generaciones y nacionalidades. El estudio sobre la ironía en los minitextos de Monterroso, ensayo de mi autoría en *Estrategias...*, fue publicado por primera vez, por recomendación de Lauro Zavala, en una revista literaria de la Universidad del Estado de México.<sup>2</sup> En el mismo año de su publicación, este trabajo fue presentado en una conferencia titulada “La ironía en los minicuentos de Augusto Monterroso”, dictada en el *Primer Coloquio Internacional de Minificción*, durante la mesa *Poéticas de la minificción*.<sup>3</sup>

En ese tiempo, apenas tenía un año de haberme integrado a la especialización en Teoría Literaria del Posgrado en Humanidades de esta universidad, pero ya empezaba a esbozar, en ensayos para los primeros cursos,

---

<sup>2</sup> Karla Seidy Rojas Hernández, “Ironía e inestabilidad. Reconstruir las historias de Augusto Monterroso”, en *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, no. 19, julio-septiembre 1998, pp. 73-88.

<sup>3</sup> Casa Universitaria del Libro de la Universidad Nacional Autónoma de México, 18 y 19 de agosto de 1998. Este mismo trabajo, con algunas modificaciones para ponencia, aparece también en *El cuento en red. La minificción en Hispanoamérica II*, vol. 1, no. 2, invierno 2001, página de internet: [http://www.cuentoenred.org/cer/vol1\\_no.2.rojas.html](http://www.cuentoenred.org/cer/vol1_no.2.rojas.html)

algunas ideas que me llevarían a formular el proyecto de investigación de esta tesis. “El lector: un problema en la comunicación literaria” (1997) contiene una primera revisión de las formulaciones que hacen algunos teóricos de la recepción alemana y formula la instancia del lector como un problema de sumo interés en la transmisión de mensajes literarios. En “Marxismo y literatura” (1997), a partir de la teoría de Anatoli V. Lunacharski, hago una reflexión sobre la literatura como hecho de comunicación y la importancia de observar las tres instancias de ese hecho —autor, obra y lector— sobre la base de la historia como explicación. “Literatura como proceso de comunicación. Participación del lector: necesidad y problema del texto literario” (1998) es la segunda aproximación y la ampliación más detallada de lo estudiado en “El lector...” un año atrás; aquí incluyo la historia del estudio de la recepción (desde Heidegger y Husserl) como un elemento indispensable para la comprensión de la teoría de la recepción, y fundamento la pertinencia del estudio del lector en la teoría literaria. Este ensayo, más tarde, tuvo ampliaciones, sufrió correcciones y orientaciones hacia el tema de esta investigación, y fue la base para el primer capítulo de esta tesis.

En los ensayos mencionados empecé a encontrar la dirección teórica para mi proyecto de investigación: la teoría de la recepción alemana. De hecho, la primera aplicación de los estudios hechos sobre esta vertiente teórica la llevé a cabo en otro ensayo: “De sabios Sabines y locos todos su lectores tenemos un poco... y también de amorosos. (Lectura de ‘Los amorosos’),”<sup>4</sup> publicado como un homenaje al poeta fallecido y elaborado para un curso del

---

<sup>4</sup> Publicado en *La colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, nos.22-23, abril-septiembre de 1999, pp. 65-73. Y también un resumen de este trabajo, en *Cemanáhuac*, Boletín informativo, Suplemento Espacio Académico, Vol. IV, Año X, marzo de 2000, UAM, Iztapalapa, pp. 1-4.

posgrado, el *Seminario de poesía barroca y neobarroca*, dirigido por Samuel Gordon. El acercamiento a la poesía a través de la teoría de la recepción (Wolfgang Iser) me ayudó a comprender, en primera instancia, la magnitud del potencial de sentidos contenidos en un lenguaje condensado y metafórico. El juego con el lenguaje y los sentidos posibles, con la elipsis, con las referencias extratextuales, y el juego de la labor interpretativa, fueron una buena base para reforzar la actividad de análisis de minitextos literarios y elaborar formalmente un trabajo al respecto.

Posteriormente, a la vez que avanzaba en la elaboración de esta tesis, se me presentó la oportunidad de participar en el *XI Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano*,<sup>5</sup> en el que presenté un trabajo sobre *Las vocales malditas*,<sup>6</sup> de Oscar de la Borbolla: “Curiosidades literarias en Oscar de la Borbolla”,<sup>7</sup> análisis elaborado, nuevamente, bajo la óptica de la teoría de la recepción. Al mismo tiempo, como resultado de la atención a este tipo de textos, se me hizo la invitación para presentar el libro *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, de Lauro Zavala.<sup>8</sup> Estas actividades fueron de suma utilidad para reflexionar sobre la investigación del minitexto literario y su relación con otros campos, como el de la didáctica de la lengua y la literatura.<sup>9</sup> Tales reflexiones fueron presentadas a manera de avances de investigación un par de ocasiones: en el

---

<sup>5</sup> Universidad Autónoma de Tlaxcala, Facultad de Filosofía y Letras, 26 al 28 de mayo de 1999.

<sup>6</sup> Oscar de la Borbolla, *Las vocales malditas*, Joaquín Mortiz, México, 1991.

<sup>7</sup> Alfredo Pavón [ed.], *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)*, UAT-INBA-CNCA, México, 2000, (Serie Destino Arbitrario, no. 18), pp. 61-74.

<sup>8</sup> “Diálogo entre la lengua, la literatura y el mundo”. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2 de julio de 1999.

<sup>9</sup> En esa misma época recibí otra invitación para participar en el *Primer Encuentro de Maestros Lectores* Organizado por PRONALES (Programa Nacional de Promoción de la Lectura, de la SEP), realizado en la Escuela Primaria David Alfaro Siqueiros, el 1 de julio de 1999, donde presenté la ponencia: “En el principio fue la palabra, después la escritura y, por ende, la lectura: la importancia del cuento en el salón de clases”.

*Tercer Encuentro de Trabajo de Investigadores y Estudiantes: Teoría Literaria Contemporánea*<sup>10</sup> y en el *Primer Congreso de Investigación Académica*.<sup>11</sup>

En el proyecto inicial de esta tesis aún comprendía a los textos brevísimos como *minicuentos* —textos con las características narrativas del cuento, pero de menor extensión— y el corpus inicial sólo consideraba la producción de Augusto Monterroso como una manera de continuar la línea de investigación ya iniciada en la licenciatura. Sin embargo, luego de numerosas revisiones y enriquecedoras discusiones con mi asesora, Laura Cázares, consideramos que esa delimitación podría correr el riesgo de convertirse en una poética de Monterroso, planteamiento que no era incorrecto, pero en el proyecto se dejaban ver otras preocupaciones de mayor relevancia para la teoría literaria, como los problemas de la nominación, del género y del lector. Después el corpus se amplió, sobre la base de estas preocupaciones, a textos breves de Julio Torri y Juan José Arreola, pero ya existía un trabajo doctoral sobre estos tres autores, el de Dolores Koch.<sup>12</sup> En el camino de la lectura para la elección del corpus fui encontrando a más escritores contemporáneos que también tenían producción de este tipo de textos. Así, entonces, me di cuenta de que mi interés fundamental era, de nuevo, el problema de la comunicación literaria, substancialmente las estrategias que posibilitan la lectura y la interpretación de los textos de mínima extensión.

La bibliografía de estudio sobre este tema, la recepción de los minitextos literarios, era prácticamente nula. Tuve conocimiento de que el

---

<sup>10</sup> “La minificación: un reto para el lector”. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 6 al 8 de julio de 1999.

<sup>11</sup> “Minitexto literario: un problema de comunicación literaria”. Universidad del Valle de México, Campus Tlalpan, 20 de octubre de 2000.

<sup>12</sup> Dolores M. Koch, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, City University of New York, Ph. D. Dissertation, 1986.



análisis de este tipo de textos tenía una antigüedad menor de diez años, los estudios se centraban en discutir asuntos como el nombramiento, el género y los temas, pero hasta el momento en que inicié esta investigación nadie se había concentrado puntualmente en el problema del lector. Encontré en ello un campo fértil para la investigación de un problema literario prácticamente nuevo. Quise delimitar como objeto de estudio sólo los minitextos metaficcionales, pues eran los que me ofrecían mayor material de análisis dadas sus características de difícil lectura, intertextualidad y exigencia de la participación de un lector activo, creativo y, hasta cierto punto, culto. Así elegí al azar diez minitextos literarios metaficcionales, y uno no metaficcional, que formaran parte de la producción de escritores latinoamericanos, para poder encontrar algunas estrategias de lectura comunes en los minitextos literarios metaficcionales latinoamericanos. El resultado de esta investigación sobre el proceso de lectura de los minitextos literarios metaficcionales, se presenta en este informe organizado en tres partes.

La primera parte, “Pertinencia del lector en el estudio literario”, es el marco teórico de la investigación; consiste en una breve exposición de la historia de la teoría de la recepción, a partir de la fenomenología de Edmund Husserl, y es también una revisión de las principales propuestas de esta corriente teórica sobre la instancia del lector.

La segunda parte, “¿Qué podría ser un minitexto literario?”, expone la discusión actual sobre este tema abordando los problemas principales a los que se enfrentan los estudiosos de los textos brevísimos y fundamenta nuestra categoría de análisis: *minitexto literario*. También expone algunas de las características que podrían considerarse comunes a este corpus: brevedad, hibridez, intensidad del efecto y algunas estrategias de lectura fundamentales:

elipsis, parodia e ironía. Y, finalmente, describe lo que aquí se entiende como minitexto literario metaficcional.

La tercera parte, “El lector implícito en la metaficcionalidad del minitexto literario”, explica los problemas fundamentales para el proceso de comunicación de los minitextos literarios: la ruptura de la expectativa de lectura, y propiamente de los metaficcionales: el desconocimiento de la información propuesta y el leer más allá de los límites del minitexto. El trabajo de análisis textual de los once minitextos literarios que son objeto de estudio de la investigación, también aparece en esta parte y evidencia las estrategias de lectura más frecuentes para la interpretación de este tipo de textos.

Debo señalar que en el transcurso de la elaboración del presente trabajo me introduje en un delicioso juego de conocimientos literarios que, por mi formación en la comunicación, no eran parte fundamental de mi competencia cultural. Esta reflexión la expongo, finalmente, en las “Conclusiones” donde, además, planteo algunas líneas de investigación posibles para dar continuidad a esta investigación.

No puedo dejar de mencionar que es paradójico, y claramente irónico, elaborar una tesis de casi doscientas páginas sobre un objeto de estudio de mínima extensión. Esta situación ha provocado diversión en muchos, pero es justamente el carácter lúdico del minitexto literario lo que provoca que uno sea capaz de escribir —pensar, interpretar— con amplios discursos el potencial significativo de textos tan grandiosamente pequeños.

Febrero de 2001

***DIÁLOGO ENTRE LIBROS VARIOS Y LECTORES POCOS.***  
***EL LECTOR EN EL MINITEXTO LITERARIO METAFICCIONAL LATINOAMERICANO.***

## **PRIMERA PARTE**

### **PERTINENCIA DEL LECTOR EN EL ESTUDIO LITERARIO**

En esta primera parte de la investigación se presenta el marco teórico que establecerá la perspectiva desde la cual se lleva a cabo este trabajo. Es la teoría del efecto estético, propuesta por Wolfgang Iser, la que constituye la base teórica para el estudio literario. A continuación se observará, primero, una breve justificación sobre el estudio de la literatura como un proceso de comunicación y, segundo, una revisión histórica de algunas ideas y teorías que dieron la pauta para estudiar la recepción, concretamente la instancia del lector, a partir de los textos literarios sin necesidad de tratarse de un estudio sociológico o de campo, sino desde el interior de la misma literatura.

#### **1. LA LITERATURA COMO PROCESO COMUNICATIVO**

El estudio literario se ha caracterizado por otorgar mayor atención a aspectos como el autor y el texto, ya sea cada uno de manera aislada, ya sea a ambos en una relación de dependencia; sin embargo, durante mucho tiempo no se ha tomado en cuenta o se ha dejado de lado una instancia dentro de la comunicación literaria que, para este trabajo, es de suma importancia: el lector; es hasta la década de los años sesenta cuando esta instancia de la comunicación literaria comienza a llamar la atención del estudio literario. Las razones de que el lector, y los procesos de lectura que éste representa, no hayan sido considerados como un problema específico en el estudio literario, seguramente tienen relación con la sospecha del carácter sociológico que revestiría un estudio de tipo receptivo, además de que elementos como el autor y el texto siempre se han entendido como los más asequibles para el estudio, a diferencia

del lector que, a primera vista, parecería inaprehensible. En la presente investigación no se pretende dejar de lado al autor y al texto, sino, tomando como punto de partida al lector, incluirlos dentro de esta perspectiva en la que, sin el trabajo del lector, tanto la dimensión del autor como la del texto no adquirirían sentido.

La literatura es un proceso comunicativo en tanto que, para su existencia, depende de otros elementos que la hacen posible. La literatura es arte y, como tal, tiene la virtud de comunicar diversos mensajes. Esa comunicación es posible según tres instancias o componentes necesarios. El primero, desde donde se construye, es el *autor*; éste elabora un mensaje para expresar lo que quiere decir. La existencia material de ese mensaje es lo que llamamos texto; el *texto literario* viene a ser el segundo componente. Y para que sea posible el proceso comunicativo completo es necesario que ese mensaje-texto sea recibido por alguien, que es el tercer componente de ese proceso: el *lector*.

Al situarnos en el inicio de un nuevo siglo, sabemos que observar la literatura como comunicación no es una propuesta nueva. Lo que se pretende al abordar esta perspectiva es estudiar la importancia que tiene la participación del lector para que la literatura sea posible. No hay literatura sin lector. El lector no es un sujeto pasivo en la comunicación literaria, sino que desempeña un papel activo y creativo sobre el texto. Esta es la premisa que nos llevará a estudiar, en textos brevísimos de algunos escritores latinoamericanos, la configuración de un lector implícito a partir de una especie textual particular: el minitexto literario, con un rasgo que lo hará objeto de observación: la metaficción. Entendamos previamente por textos metaficcionales a aquellos que ponen en evidencia las características que hacen posible a la narrativa, es decir, tematizan los actos de la creación y la recepción literarias. Son los textos brevísimos

metaficcionales los que forman el corpus principal para esta investigación en tanto que establecen un diálogo doble: por un lado, con la tradición literaria, y por otro, con el lector conocedor de esta tradición y las convenciones que la hacen posible.

Si se piensa en el lector como objeto de estudio, es clara la referencia que se hace a lo que actualmente se conoce como teoría de la recepción, en su versión alemana, o bien, la crítica de la respuesta del lector, en su versión norteamericana. Es necesario ubicarnos desde ahora en la vertiente en la que se fundamentará el desarrollo teórico de este trabajo, para ello se hará una breve revisión de algunas teorías que han dado origen a la importancia del lector como objeto de estudio en el campo literario.

## **2. DE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN A LA TEORÍA DEL EFECTO ESTÉTICO**

### ***2.1. Fenomenología y hermenéutica***

La teoría de la recepción tiene su origen en el sistema filosófico de Edmund Husserl, por él mismo denominado como fenomenología, que es la ciencia de los fenómenos puros, es decir, de las esencias universales: “la fenomenología modifica cada objeto en la imaginación hasta descubrir lo que en él es invariable”.<sup>13</sup> La fenomenología, por una parte, aseguraba un mundo cognoscible y, por otra, devolvía una posición central al sujeto humano.

---

<sup>13</sup> Terry Eagleton, “Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción”, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1983, p. 74.

El burdo positivismo del siglo XIX amenazó con privar al mundo de toda subjetividad, y el neokantismo siguió dócilmente esta corriente. El curso de la historia europea, más adelante durante el siglo XIX, dio la impresión de abrigar dudas muy serias sobre la suposición tradicional acerca de que el hombre controla su destino, de que continuará siendo el centro creador de su mundo. La fenomenología reaccionó para devolver al sujeto el trono que por derecho le pertenecía. El sujeto debía ser considerado como fuente y origen de todo significado: no formaba propiamente parte del mundo pues, en primer lugar, él era lo que daba ser al mundo. En este sentido, la fenomenología recuperó y restauró el viejo sueño de la ideología burguesa clásica, [...] Al volver a ubicar en el sujeto humano el centro del mundo, la fenomenología proporcionaba una solución imaginaria a un grave problema histórico.<sup>14</sup>

La fenomenología otorga una importancia suma al sujeto trascendental en tanto que es una teoría filosófica sobre la forma del conocimiento humano. El sujeto es centro y origen de todo significado; el sujeto es quien define al objeto. El conocimiento de las cosas sólo es posible a través de la percepción, porque las esencias no están en los objetos sino en la actuación de la conciencia sobre ellos, en la intuición del sujeto, en la subjetividad trascendental.

El pensamiento fenomenológico tuvo un eco particular en la crítica literaria. Este vínculo tiene que ver con la construcción del acto de lectura en tanto que su inclinación se dirige hacia el problema de la centralidad

---

<sup>14</sup> *Idem*, p.77.

de la conciencia en toda investigación de sentido. De acuerdo con esto, si la conciencia es el lugar donde se dan las certidumbres, entonces habría una correspondencia directa con la idea del lector como finalidad —como sujeto que construye su conocimiento a partir de la percepción.

Pero muy lejos de lo que se pudiera pensar acerca del sujeto como lector, en un principio, dentro de esta teoría, se destacaba la importancia de tal sujeto como *autor*.

El texto queda reducido a ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor. Para conocer esa mente no debemos referirnos a nada de lo que sepamos sobre el autor —queda prohibida la crítica biográfica— sino exclusivamente a los aspectos de su conciencia que se manifiestan en la propia obra. Más aún, debemos fijarnos en las ‘profundas estructuras’ de su mente, las cuales pueden encontrarse en los temas recurrentes y en el patrón de sus imágenes. Al aprehender esas estructuras aprehendemos la forma en que el autor ‘vivió’ su mundo, las relaciones fenomenológicas entre él mismo como sujeto y el mundo como objeto.<sup>15</sup>

De acuerdo con lo anterior, entonces, la lectura de un texto se reduciría al ‘reconocimiento’ de esas estructuras de la conciencia del autor como *esencias*, por lo tanto, elementos invariables. En esta idea se sustenta la perspectiva trascendentalista de la fenomenología husserliana, en tanto que esa

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 78.



invariabilidad se fija como *un significado unívoco* —la verdad— del texto que, como tal, trasciende en el tiempo-espacio y nunca se transforma.

La concepción fenomenológica, al postular las esencias como única posibilidad de aprehender el conocimiento —en el caso que nos ocupa, el sentido de un texto literario—, da lugar a la afirmación de la existencia de un *significado unívoco*. Siguiendo esta línea, y trasladándola al campo del estudio de la recepción, la participación del lector quedaría limitada tan sólo a encontrar un significado correcto, la creatividad del lector radicaría en un ejercicio de búsqueda de ‘lo oculto’ o de ‘la interpretación correcta’. El texto se convertiría así en una suerte de laberinto cuya única salida acertada vendría a ser el arribo a la puerta donde se encuentra la conciencia del autor.

La crítica fenomenológica, entonces, defendía el conocimiento de estructuras unívocas en un texto a través de la lectura. Sin embargo, no contemplaba todavía al lector como ese sujeto cuya conciencia no es un mero registro pasivo del mundo, sino que lo constituye activamente. La fenomenología husserliana aún no consideraba al lector en su posibilidad de actuar sobre determinado texto, al igual que la conciencia del autor puede actuar frente al mundo.

La atención de la crítica literaria fenomenológica sobre el autor no corresponde de ninguna manera al llamado biografismo, que suponía la develación de la vida del autor a través del estudio de su obra, o bien, las relaciones de la vida del autor con el contenido de su obra. De hecho, la crítica fenomenológica ‘prohíbe’ acudir a la biografía del autor, más bien cree en la develación de su conciencia trascendental sólo a través de la obra.

El significado de un texto, como invariable y como conciencia del autor, no debía sufrir ninguna transformación a través del tiempo; esta herencia fenomenológica pretendió proponer al sujeto un universo de certezas al devolverle un lugar prioritario frente al mundo, sin embargo, excluyó tajantemente a la historia. Es Martin Heidegger, discípulo de Husserl, quien integra la historia a la fenomenología. Aunque su contribución más importante pudo haber sido la instalación del *Dasein*<sup>16</sup> en el pensamiento filosófico, lo que aquí interesa destacar de su trabajo es que denominaba su fenomenología como *hermenéutica* —en oposición a su predecesor Husserl—, en el sentido de que se trataba de una interpretación histórica del ser más que de la conciencia trascendental, además de que fue sobre esta línea de pensamiento que tuvo su principal continuador en Hans Georg Gadamer.

Heidegger ya concedía un papel activo al sujeto sobre el texto, en tanto que toda interpretación la lleva a cabo el sujeto, es decir, ocurre en él; y el paso que dio hacia la integración de la historia fue decisivo para la superación de la idea de la conciencia trascendental y para el desarrollo de la hermenéutica de Gadamer.

La hermenéutica como interpretación histórica no es un problema que haya comenzado a ser abordado por Heidegger, sabemos que este término se utilizaba en un principio para designar la interpretación y traducción de los textos sacros. Fue a principios del siglo XIX cuando amplió su horizonte con Friedrich Schleiermacher y William Dilthey, quienes precisamente fueron dos importantes predecesores de Heidegger.

---

<sup>16</sup> El *Dasein* es una noción que representa al hombre que padece al mundo, que lo percibe y lo interpreta constantemente. Este concepto lo desarrolla Heidegger en su obra *El ser y el tiempo*, 1927.

Schleiermacher intentó fundamentar una hermenéutica como metodología de la interpretación histórica de las obras de la cultura y como arte de la traducción de los textos filosóficos (de Platón, particularmente). Dilthey, por su parte, sistematizó este primer intento y observó en la hermenéutica un método para captar la originalidad e integridad de la vida creadora del autor que subyacía en sus obras. La comprensión, para estos dos filósofos, constituía una autotransportación o proyección a través de la cual el sujeto lector niega o suprime la distancia temporal que lo separa de su objeto, que es la subjetividad del autor, hasta llegar a convertirse en su contemporáneo.

Desde esta perspectiva, el presente es una fuente de prejuicios y distorsiones que bloquean el conocimiento verdadero, y esto es justamente lo que el intérprete del pasado debe suprimir. Entonces el conocimiento histórico es la acción de purgar de todo prejuicio a nuestra subjetividad y colocarla así en el horizonte del pasado. Para Gadamer esto es un error: “The historicity of our existence entails that prejudices, in the literal sense of the word, constitute the initial directedness of our openness to the world”.<sup>17</sup>

Gadamer refuta el intento de sus predecesores de rescatar el ideal del sujeto autónomo cognoscente (siglo XVIII) que lograría desprenderse de su historia y circunstancia para aprehender la verdad y, a diferencia de ellos, pone su atención en ‘el asunto’ de los textos mismos, en las anteriores y sucesivas interpretaciones que se dan de ellos en el tiempo. En esto consiste lo que este autor llama *tradición*. Esta se muestra (interpreta) en el lenguaje.

---

<sup>17</sup> *La historicidad de nuestra existencia supone que los prejuicios, en el sentido literal de la palabra, constituyen las directrices iniciales de nuestra visión del mundo.* Hans Georg Gadamer, *Philosophical hermeneutics*, University of California, 1977, p. XX.

A Gadamer no le interesa que nuestras preconcepciones culturales tácitas, es decir, nuestras ‘precomprensiones’, puedan dañar la recepción de una obra literaria de otras épocas, pues esas ‘precomprensiones’ nos llegan como provenientes de la tradición de la cual forma parte la misma obra literaria.<sup>18</sup>

En 1960, con *Verdad y Método*,<sup>19</sup> Gadamer sistematiza sus ideas sobre la comprensión y la hermenéutica, luego de haber pasado por diversas etapas que van desde un primer período ‘existencialista’, en el que descubre a Kierkegaard así como su vocación filosófica y por las artes; un segundo período ‘filosófico’, en el que estudia a Platón y Aristóteles y sigue la dirección de Heidegger; y un tercer período ‘epistemológico’, en el cual se dedica al estudio de la relación entre los problemas del conocimiento histórico y la interpretación del arte.<sup>20</sup>

La hermenéutica gadameriana se fundamenta en el problema de la comprensión, esto es, en la manera en que el ser humano comprende e interpreta al mundo, pero no desde el vacío, sino desde juicios históricos precedentes que componen lo que Gadamer ha llamado *tradición*.

Comprender una obra o un texto, entonces, significa atraer de alguna manera el cúmulo de interpretaciones históricas de la obra para así contrastarlo con nuestras *preguntas correctas* —aquéllas que son susceptibles de ser resueltas por la tradición. Esto se logra estableciendo un diálogo entre nuestra propia recepción de la obra y la tradición, en el cual el horizonte de

---

<sup>18</sup> Eagleton, *op. cit.*, p. 93.

<sup>19</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método*, T.I, Sígueme, Salamanca, 1996.

<sup>20</sup> José Alberto Benítez Oliva, *La hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer. Una revaloración del existencialismo como forma auténtica de aproximación al conocimiento en las ciencias sociales*, inédito, México, p. 4.

comprensión se recupere en el propio horizonte comprensivo del presente, es decir, tiene lugar una fusión de horizontes. Esta noción, la de *horizonte*, posteriormente será retomada por Jauss para su teoría de la experiencia estética. Desde la perspectiva de Gadamer, todo sujeto está inmerso en una *situación hermenéutica*, o sea, una situación de interpretación, en la que el intérprete y su horizonte dialogan con la tradición:

Podemos determinar el concepto de situación por el hecho de que significa un lugar que limita las posibilidades de visión. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de *horizonte*. Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una posible ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, etc. [...] Tener un horizonte significa no limitarse a lo cercano, sino ver por encima. El que tiene horizontes conoce el significado de las cosas contenidas en el horizonte, de acuerdo con los criterios de cercanía y de lejanía, grandeza y pequeñez. En consecuencia, la elaboración de la situación hermenéutica significa la obtención del horizonte adecuado para las cuestiones que se nos plantean frente a la tradición.<sup>21</sup>

Nociones como horizonte, comprensión e interpretación insertas en una dimensión histórica, serán heredadas y reveladas, implícita o explícitamente, en muchos de los trabajos de los teóricos de la recepción,

---

<sup>21</sup> Hans Georg Gadamer, "Historia de efectos y aplicación", en Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp- 82-83.

quienes más que elaborar una aplicación de esta hermenéutica, recuperan la propuesta gadameriana en su interés por la comprensión de los textos y el modo de su receptividad. Tal vez la siguiente idea, en palabras de Gadamer, manifieste la relevancia que imprimió la hermenéutica para la comprensión del proceso de lectura:

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni 'neutralidad' frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas.<sup>22</sup>

Este breve recorrido de la fenomenología a la hermenéutica nos es útil para comprender la transformación de la noción de sujeto y su actuación frente a la realidad que lo circunda y, por ende, frente al objeto literario. Tras la transformación de la fenomenología como propuesta filosófica, es la teoría hermenéutica gadameriana la que da entrada al sujeto como ente con verdaderas capacidades interpretativas frente a la realidad. Y es a partir de aquí que diversos teóricos alemanes fundamentan el desarrollo de su propuesta teórica y estética: la de la recepción.

---

<sup>22</sup> Gadamer, *Verdad y método*, pp. 335-336.

## 2.2. Teoría de la recepción

La teoría de la recepción tiene su simiente en la Escuela de Constanza, en Alemania. Uno de los puntos de partida, según Luis Acosta,<sup>23</sup> es la lección inaugural de J.R. Jauss, “La historia literaria como desafío de la crítica literaria”, pronunciada en 1967 en la Universidad de Constanza. Sin embargo, hay que observar que con anterioridad ya existían algunos trabajos que pueden considerarse como precursores de lo que luego sería propiamente la escuela de la recepción alemana. Tal vez sea el trabajo de Roman Ingarden,<sup>24</sup> publicado por primera vez en 1931, el que constituye una síntesis del panorama filosófico alemán así como el que aporta algunas de las nociones, como *indeterminación* y *concretización*, que posteriormente utilizarán y desarrollarán otros teóricos alemanes de la recepción.

Ingarden propone, en su teoría más difundida, que la obra literaria está compuesta por cuatro estratos: el de los sonidos verbales y formaciones fonéticas; el de las unidades semánticas; el de aspectos esquemáticos; y el de las objetividades representadas.<sup>25</sup> Estos estratos forman lo que Ingarden llama *estructura esquemática* de la obra. Esta estructura o esqueleto posee objetos representados que muestran *puntos de indeterminación* que deberán ser completados por el lector; a esta actividad cognitiva sobre la obra literaria, la llama *concretización*, proceso por el cual el lector incorporará su subjetividad y sus valores para la completud del esquema. Esto, reconoce Ingarden, da lugar a una diversidad de concretizaciones. La fenomenología de Husserl tiene repercusión en estos planteamientos, pues aunque Ingarden haya

---

<sup>23</sup> Luis Acosta, *El lector y la obra*, Gredos, Madrid, 1989.

<sup>24</sup> Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, Taurus / Universidad Iberoamericana, México, 1998.

<sup>25</sup> Ver Ingarden, “Segunda parte. La estructura de la obra literaria”, *idem*, pp. 49-368, y también “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning, *op. cit.*, pp. 35-54.

distinguido entre la estructura de la obra y sus concreciones, tal proceso se somete a una intuición fenomenológica de las esencias que apunta hacia cualidades metafísicas de la obra.

Otra vertiente precursora de la escuela alemana de la recepción, es la de Jan Mukarovsky y Felix Vodicka, cuyo marco teórico está en el estructuralismo de Praga. Mukarovsky intenta determinar la obra literaria como un sistema de signos con función estética y entiende el mensaje literario como construcción formal con sentido único, él lo llama *artefacto*. Describe el signo estético con la teoría de Ferdinand de Saussure, explicando que éste no es aislable ni individualizable a un solo lector, sino que vive en un sistema de relaciones donde se encuentran como valores de significación tanto las normas del lector como los valores histórico-sociales.<sup>26</sup>

Vodicka, siguiendo a Mukarovsky y a Ingarden, propone al estudio de la recepción como una disciplina orientada hacia la historia de la literatura, es decir, el signo estético será el objeto de estudio para lograr reconstruir las normas literarias vigentes en la historia de sus concreciones.<sup>27</sup> Vodicka también introduce al estudio literario la instancia del *crítico*, cuya función es producir otras significaciones de la obra por un 'segundo lenguaje'. Se anticipa a las formulaciones de Roland Barthes,<sup>28</sup> en tanto distingue la actividad del crítico (como una concreción que puede insertarse en el gusto del público, como mediación) de la actividad de análisis científico constituido por la ciencia literaria: la crítica, como un segundo lenguaje producto de una actividad receptora o concreción, puede ser estudiada por la ciencia de la

---

<sup>26</sup> Ver: J. M. Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 112-114.

<sup>27</sup> Felix Vodicka, "La estética de la recepción de las obras literarias", en Rainer Warning [ed.], *op. cit.*, pp. 55-62.

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Crítica y Verdad*, Siglo XXI, 10ª. ed., México, 1991.



literatura.<sup>29</sup> Tanto Ingarden como Mukarovsky y Vodicka establecen el punto de partida para una 'estética de la recepción', cuyos exponentes más representativos serán Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

En la teoría de Jauss se observa la preocupación por una hermenéutica de la historia de la literatura, vinculándose a Gadamer, por un lado, y por otro al estructuralismo de Praga. Prevalece en su teoría el concepto de la historia de los efectos sobre el de la historia de la recepción; critica el esencialismo formalista y marxista, así como el ideal de objetividad del historicismo y el positivismo. Su hermenéutica literaria tiene la tarea de distinguir dos formas de recepción, que se traducen en la reformulación que de la noción de horizonte de Gadamer elabora Jauss en una doble dimensión: el horizonte literario interno, implicado por la obra, y el horizonte entornal, aportado por un lector que pertenece a determinada sociedad.<sup>30</sup> Así, esta hermenéutica tiene una exigencia doble: "la de medir el efecto actual de una obra de arte por la prehistoria de su experiencia, y la de formar el juicio estético a partir de las instancias de efecto y recepción".<sup>31</sup> Y para ello Jauss hace un examen histórico-hermenéutico de las tres categorías relativas a la praxis estética: *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*, que denomina respectivamente como actividades productiva, receptiva y comunicativa.<sup>32</sup> También plantea tres problemas a resolver en la estética de la recepción: el de *recepción y efecto*, que se dirige hacia la transformación de una constitución monológica del significado a una dialógica; el de *tradición y selección*, referido a la articulación de la experiencia estética imbuida en la selección consciente y la sedimentación

---

<sup>29</sup> Felix Vodicka, "La concreción de la obra literaria", en Rainer Warning [ed.], *op. cit.*, pp. 63-80.

<sup>30</sup> Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, p. 17.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>32</sup> *Idem*, véase especialmente "Líneas generales de una teoría e historia de la experiencia estética", pp. 31-237.

inconsciente; y el de *horizonte de expectativa y función de comunicación*, orientado a comprender al mismo tiempo la literatura en su presente y como una fuerza que hace historia.<sup>33</sup>

Las formulaciones de Wolfgang Iser —que observaremos con detenimiento más adelante— se encuentran más próximas al perfil fenomenológico de Ingarden que a la hermenéutica. Iser reformula la noción de *indeterminación* extrayéndole sus cualidades metafísicas para insertarla como el cimiento de una dinámica de interacción entre texto y lector, quien introducirá sus saberes en el proceso de lectura que, finalmente, se convertirá en una experiencia.<sup>34</sup> El proceso de lectura es observado como un conflicto permanente entre la necesidad de identificación e ilusión del lector y la ironía del texto que cuestiona su propia consistencia, por ello son importantes tanto las decisiones de selección sobre el texto como la oferta precedente que el texto hace al *lector implícito*.<sup>35</sup> Lo que Iser plantea, supone ser un modelo que puede explicar cómo es posible que el texto genere nuevas *realizaciones* de sentido; esto será posible a partir del lector implícito, que es el tipo de acto de lectura diseñado en el texto. Se interesa, fundamentalmente, en la recepción como factor capital para la constitución de la textualidad de la obra, y en la interpretación y la lectura como procesos creadores de significado.

El desarrollo de la teoría de la recepción se ha dado de tal manera que se le compara en cuanto a sus resultados y consecuencias con movimientos como el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, la *nouvelle critique* francesa y el *New Criticism* americano. Más allá de esta comparación,

---

<sup>33</sup> Hans Robert Jauss, “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en Rainer Warning [ed.], *op. cit.*, p. 240.

<sup>34</sup> Ver Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *idem*, pp. 133-148.

<sup>35</sup> Ver Wolfgang Iser, “El proceso de lectura”, en *idem*, pp. 149-164.

lo que importa destacar es que esta teoría “crea desde sus inicios unas fórmulas de procedimiento que han de ser consideradas propias, lo mismo que han de ser considerados propios sus principios teóricos fundamentales, hasta el punto de que puede hablarse de un nuevo capítulo en la historia de la crítica alemana”.<sup>36</sup> Incluso, Jauss ha afirmado que esta teoría constituye un cambio de paradigma en la crítica en general. Posiblemente tal cambio en la crítica se fue dando paulatinamente, pero lo cierto es que en el campo de la teoría y el estudio literario actualmente ya no se puede ignorar la importancia del lector, sobre todo cuando se intenta abordar la literatura como un proceso de comunicación.

Esta es, precisamente, la aportación más importante de la teoría de la recepción. Dice Luis Acosta que esta característica ha llevado a algunos críticos a superar los postulados del estructuralismo y de la lógica. En realidad, el hecho de ‘superar’ una propuesta teórica por obsoleta, o algo similar, no es de tanta importancia como el hecho de que la teoría de la recepción haya podido trascender las fronteras de la crítica y la teoría literarias extendiéndose hasta el campo de la antropología, la lingüística, la lógica, la sociología y la semiótica, por mencionar algunas disciplinas. Esta extensión es muy importante en tanto que, por un lado, significa la consecuencia de la vuelta al sujeto formulada desde la fenomenología husserliana y, por otro lado, lleva consigo una propuesta de interdisciplinariedad para las ciencias humanas.

Los teóricos de la recepción, al otorgar un lugar privilegiado al lector en el estudio literario, colocan su interés en el acto de lectura, esto es, su preocupación radica en cómo se percibe —se conoce— lo que se lee, en cómo se lleva a cabo el acto de la lectura. Esta particularidad es de suma importancia porque el estudio de los procesos de lectura tiene un doble sentido. Por una

---

<sup>36</sup> Acosta, *op. cit.*, p. 15.

parte es el *punto de llegada* en el proceso de comunicación literaria, pues sin el lector “por ningún concepto existirían los textos literarios [...los cuales...] son procesos de significación que sólo pueden materializarse mediante la lectura”.<sup>37</sup> Esta materialización, en el transcurso de la historia de los estudios literarios, se ha dado a partir de los lectores especializados, llámense formalistas, estructuralistas, deconstruccionistas, postcolonialistas o críticos-escritores. Por otra parte es el *punto de partida* para el análisis de los procedimientos de uso y apropiación, incluso de consumo, del texto literario por los lectores de determinadas sociedades.

El llegar a esta perspectiva del estudio literario no implica partir de cero colocando en un pedestal al lector por encima de cualquier otro elemento del estudio. Lo cierto es que fue necesario, como alguna vez lo afirmó Roland Barthes,<sup>38</sup> que el lector naciera a costa de la muerte del autor, pero se debe tomar en cuenta que esa ‘muerte’ alude al autor más bien como función. Esto quiere decir que, si bien se parte del lector como elemento privilegiado para el estudio, no se deja de lado al autor, pues éste es importante como parte de la fase de producción literaria y, además, en algunos casos es relevante para la comprensión de la lectura de un texto.

La obra literaria, como ya se dijo, es entendida por la teoría de la recepción como un medio de comunicación. El proceso comunicativo puede llevarse a cabo en tanto que se cuenta con los tres elementos fundamentales: emisor-autor, mensaje-texto y receptor-lector. No es posible ignorar la presencia del autor en esta perspectiva de estudio por lo siguiente: la teoría de la recepción también considera al texto literario como un fenómeno histórico, “la

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>38</sup> Roland Barthes, “The death of the author”, en K.M. Newton [ed.], *Twentieth Literary Theory. A reader*, Macmillan, Londres, 1988, pp. 166-172.

historia de este fenómeno es entendida como un proceso constituido por dos vertientes, una de las cuales es la de la recepción y la otra la de la producción”.<sup>39</sup> Cada una de estas vertientes tiene lugar dentro de un contexto y horizonte históricos particulares, y a veces diferentes. Esto nos permite estudiar, también, las posibilidades de puntos de contacto entre ciertas características de la obra en su contexto de producción y algunas características —que no siempre son coincidentes— del contexto histórico de recepción. Este tipo de confrontación, sobre todo cuando la producción y la recepción poseen una distancia temporal amplia, permite observar y explicar la continuidad en la preferencia de lectura de determinada obra.

### ***2.3. Teoría del efecto estético***

Hablar de una teoría del efecto estético implica pensar en primera instancia en una situación de realización y consecuencia, es decir, el efecto estético de un texto literario principalmente supone como recipiente al lector, individuo por el cual (sólo) será posible la ‘realización’ del sentido del texto a través de la lectura, y ésta, la lectura, se entenderá como la ‘consecuencia’ necesaria de cualquier texto literario.

La teoría del efecto estético, como parte de una corriente teórica, la de la recepción, proveniente del pensamiento fenomenológico, puede pensarse en primera instancia como una teoría ‘subjetivista’, y probablemente sin posibilidad de tener resultados observables objetivamente en el análisis. Tratándose de una propuesta que pretende observar ‘lo que ocurre’ con el lector en el proceso de lectura, y siendo éste un acto individual y silencioso, podría

---

<sup>39</sup> Acosta, *op. cit.*, p. 19.

pensarse, a la manera en que Norman Holland y Simon Lesser lo hicieron, que sólo a través de un estudio psicoanalítico sería posible evidenciar el significado de la obra literaria en la mente del lector. Para estos teóricos, el significado es entendido como un proceso dinámico en el que la fantasía pulsional toma forma en la conciencia.<sup>40</sup> Es cierto que las indeterminaciones de un texto literario son completadas por procesos —tal vez inconscientes— que se desprenden de la relación entre la información del texto y la del lector. Empero, la configuración del significado se va llevando a cabo de manera consciente por el lector.

Si se parte de la idea de que el significado de una obra queda ‘oculto’ o ‘enterrado’ en el inconsciente del lector, se estaría reafirmando la concepción del significado oculto y unívoco de la obra, cuyo único movimiento sería de ‘traslación’ del texto al inconsciente del receptor. Esto, de acuerdo con la vertiente psicoanalítica, significaría que ninguna teoría sería capaz de analizar y comprender el significado de las obras literarias —y de cualquier tipo de texto— más que el psicoanálisis. Para Iser esta perspectiva resulta insuficiente para explicar el efecto literario. Si la literatura para Holland es una experiencia, su significado no puede reducirse a una experiencia tan individual que resulte ‘enterrada’ en el inconsciente hasta ser evidenciada por el psicoanálisis. Esto convierte al texto en un objeto de estudio bastante problemático, por un lado, y por otro, en un objeto inalcanzable para el estudio literario. De esta manera, si la estructura del texto se transfiere a la mente del lector y nada más, esto resultaría en un platonismo —dice Iser— nada útil para ningún tipo de análisis.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Wolfgang Iser, *El acto de la lectura. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987, p. 73.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 70-76.

La idea de la traslación del significado de la estructura del texto a la mente del lector, o *transferencia*, supone una empatía que no otorga las posibilidades ni las condiciones para que se lleve a cabo la interacción entre texto y lector. Para Iser es la *diferencia* entre texto y lector una condición necesaria para la producción de una reacción y, por ende, del sentido: “lo no idéntico es la condición del efecto que se realiza en el lector, en cuanto constitución del sentido del texto”.<sup>42</sup>

Al establecer la diferencia como condición necesaria para el proceso de lectura, Iser deja el camino abierto para la consideración de las indeterminaciones del texto y su actualización parcial por parte del lector, a la vez que tal actualización puede diferir de otras por ser ‘episódica’, es decir, la actualización del sentido del texto no se da de una vez y para siempre, sino que se puede reelaborar a través de posteriores lecturas.

El texto literario, entonces, es un cúmulo de potencialidades, así lo define Iser. Sobre esta concepción es que dicho autor trabaja su propuesta de la teoría del efecto estético. Una obra literaria detenta un conjunto de significados que yacen ahí, en la textualidad de la obra, y están prácticamente en espera de que un lector los actualice. El lector, a través de su lectura, actualiza el discurso del texto literario, da forma y vida a la ficción; lo que al lector le ocurre durante ese proceso es lo que importa para la teoría del efecto estético. En el análisis de los textos se explorarán las posibilidades de lo que puede ocurrir en el proceso de lectura de un minitexto literario. Esto ayudará a indagar sobre la existencia de un lector implícito de algunos minitextos literarios metaficcionales, ya sea más cercano al ideal del lector ilustrado, ya sea más cercano al lector común.

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 77.

Como ya se mencionó anteriormente, el texto literario es contemplado como comunicación, y ésta se da a través de un proceso que Iser ha denominado *interacción* entre el texto y el lector. El texto se encuentra organizado de tal manera que posee una doble estructura, una es la del texto mismo y la otra es la del acto; cada una se corresponde, respectivamente, con las funciones de intención y cumplimiento.<sup>43</sup> La *estructura del texto* se refiere a la perspectiva sobre el mundo presentada por un texto literario que es proyectada desde su autor; ésta se encuentra organizada sobre la base de la pretensión de originar un 'efecto' en el momento de la lectura. La *estructura del acto* está conformada por aquellas condiciones preestablecidas en el texto como su estructura potencial, que es susceptible de ser cumplida, llevada a cabo, en el momento de la lectura. Ambas estructuras constituyen la 'oferta de roles' que tiene el texto para sus receptores, es decir, la propuesta de un texto para su lectura no es una sola dirigida al lector, sino que ostenta una variedad de roles hasta cierto punto indeterminada, puesto que la obra literaria no posee un único significado como verdad, sino que existe la posibilidad de la variación de acuerdo con las condiciones y herramientas que tenga el lector para la actualización.

El crear un efecto en el lector desde el texto no implica la mera contemplación (y absorción) de la construcción del sentido, es decir, no se reduce a que el lector sólo observe el devenir de las estructuras del texto sin participar activamente en ello, como lo afirman algunos teóricos de la vertiente psicoanalítica —Lesser y Richards, por ejemplo. El lector, de hecho, participa en la actualización de la elaboración del sentido por medio de la estructura del acto.

---

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 65-67.



Para que un efecto sea posible es necesario que existan ciertas condiciones para la interacción entre texto y lector. Una de las principales es la de la diferencia: “lo no idéntico es la condición del efecto, que se realiza en el lector, en cuanto constitución del sentido del texto”.<sup>44</sup> La diferencia es fundamental para la producción de una reacción del texto en el lector, ya que en función de esta asimetría será posible la reconstrucción del sentido del texto. La diferencia se da de acuerdo con la estructura del texto, a partir de lo que Iser ha llamado espacios de indeterminación o indeterminaciones, que son aquellos espacios en blanco, de algún modo ‘vacíos de significado’, a los que el lector llenará de sentido a través de su proceso de lectura. Así, existe un intercambio de información entre texto y lector: el texto ‘propone’ y el lector ‘construye’.

Las indeterminaciones de un texto literario son producto de la proyección de objetos que no emanan propiamente de la realidad, sino del texto mismo. Las indeterminaciones abren un espectro de realización que pretende concretar la interacción entre texto y lector. Así, la interpretación, que puede ser un acto simultáneo a la interacción, tiene un carácter objetivista, es decir, determina las indeterminaciones, cierra las aperturas del texto.<sup>45</sup> Entonces, el texto literario ‘provoca’, o bien, supone actos de *determinación* muy diversos, inicia realizaciones de sentido. Su cualidad estética reside en esa estructura de realización; el texto literario puede generar lo que todavía no es (sino hasta el acto de la lectura donde se solicita del lector tanto sus capacidades cognitivas como afectivas). La teoría del efecto estético pondrá en evidencia esas estructuras de realización.

---

<sup>44</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 51.

Entenderemos entonces el efecto, de acuerdo con Iser, como la actividad de representar y percibir del lector. El lector implícito, como esa instancia que supone ser un tipo de lectura, es lo que aquí interesará en la observación de 'cómo' es que se lleva a cabo el proceso de lectura del minitexto literario metaficcional partiendo de la perspectiva de algunos aspectos de la teoría del efecto estético. Tomaremos en cuenta, primordialmente, que esta teoría se encuentra "anclada en el texto [...] debe ayudar a fundamentar la discusión intersubjetiva de las realizaciones individuales de sentido de la lectura como la discusión de la interpretación".<sup>46</sup>

### 3. LA NOCIÓN DE LECTOR

La cuestión a revisar ahora sería la de la noción de lector. ¿Qué es un lector? Debe quedar claro desde ahora que, de acuerdo con los planteamientos de la teoría del efecto estético que hemos tomado para el análisis, consideraremos como categoría principal para el estudio la noción de *lector implícito* que Iser formula en su propuesta teórica. El lector del que hablaremos en el presente trabajo es un lector cuya configuración parte del texto mismo. No estamos hablando de un *lector real*, de carne y hueso. Estamos hablando de un lector propuesto por el texto, solicitado por la obra literaria desde sus estructuras.

Debemos situarnos precisamente en la textualidad de la obra, porque desde ese lugar podremos estudiar de una manera adecuada el objeto literario y su lector. Un estudio serio debe basarse en los elementos que ofrece el mismo objeto de estudio. Si aquí estamos hablando de un lector, no

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 12.

trataremos de ir más allá del texto, no buscaremos fuera de él lo que él mismo no pide. Es un hecho que en el minitexto metaficcional la tarea de lectura e interpretación que se propone al lector rebasa la textualidad de la obra. Sin embargo, tendrá que ser sobre la base de 'lo escrito' que se deberá observar la configuración del lector implícito, de otra manera se podría caer en un empirismo que no nos llevaría a ninguna conclusión válida para el análisis literario.

El texto se establece como un trabajo de interpretación, la operación de *actualización* a partir de la cual el discurso literario se produce; el acontecimiento textual ocurre por una relación de reciprocidad, de dependencia mutua, entre el lector (que supone una realidad) y la obra (que propone una realidad). Lo que sucede no es el encuentro (descubrimiento, invención, ocurrencia) de un sentido circunstancial sino la circunstancialización misma del sentido, la instancia donde el sentido se realiza.<sup>47</sup>

En esta relación recíproca, o interacción, el lector lee para comprender, para interpretar la información que el texto literario le presenta. Una vez interpretado el texto, un lector real tal vez decidirá si se apropiará del resultado de su lectura, es decir, si usará el texto en alguna esfera de su vida. Sin embargo, al hablar de un *lector implícito* no nos referimos a un sujeto real, sino a una categoría útil para el análisis literario que nos permita suponer las posibilidades de lectura partiendo del texto mismo. En el estudio literario existen varias nociones de lector que son construcciones útiles para formular

---

<sup>47</sup> Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, 2da. ed., Buenos Aires, 1994, p. 175.

objetivos relacionados con ciertas hipótesis sobre el efecto o la recepción. A continuación revisaremos algunas de ellas.

Empecemos por observar el tipo de lector del que habla el psicoanálisis. Dice Iser que

[...] una teoría literaria del efecto, orientada psicoanalíticamente, reivindica para sí una mayor plausibilidad, puesto que el lector que ella describe parece darse realmente; queda limpio de la sospecha de ser una mera construcción.<sup>48</sup>

Si el lector del que habla el psicoanálisis es de un sustrato empírico, es decir, se construye sobre la base de los datos sensibles y contrastables, habría que cuestionar primero dónde está el inconsciente —recordemos la afirmación de que el significado es una verdad oculta en el inconsciente— y, después, observar que el parámetro de realidad de la teoría psicoanalítica es ciertamente racionalista, es decir, que se basa en la evidencia intelectual susceptible de universalizarse.<sup>49</sup> En la fundamentación de su lector, la teoría psicoanalítica es racional en tanto que lo construye. Pero tal fundamentación podría ser empírica en tanto que se basa en el discurso interpretativo del inconsciente del mismo lector, que es un lector real; esto, de por sí, ya es un dato contrastable. Tomar como categoría de análisis al lector (indefinido) de la teoría psicoanalítica, significa, en primer lugar, retrasar un siglo nuestro estudio al pensar que el significado es unívoco y, en segundo lugar, no es posible extraer un estudio de determinado texto desde un lugar (el inconsciente) del que ni siquiera podemos establecer puntos de partida estables.

---

<sup>48</sup> Iser, *op. cit.*, p. 56.

<sup>49</sup> Ver Max Müller y Alois Halder, *Breve diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 129-130 y 369-371.

El *lector de la época* es una categoría que ha sido muy difundida y usada para la historia de la recepción, y se refiere a las normas establecidas por el público para la lectura, sus orientaciones y observaciones sobre el código cultural. Sirve para descubrir las normas enjuiciativas del lector en una época determinada, a la vez que es un punto de apoyo para elaborar una historia del gusto. Cuando se agotan los testimonios, el lector sólo es reconstruible a partir de los textos mismos. Esta noción tiene un sustrato meramente textual.<sup>50</sup> Las normas de los juicios del lector, en esta categoría, no se extraen del público directamente, sino que son una reconstrucción representada en el mismo texto, es decir, que “representa los roles deducidos del texto”.<sup>51</sup> Así tenemos que esta categoría se sustenta sólo en la estructura del texto, no existe un sustrato empírico que aluda más directamente a algunos lectores reales que pudieran ser una muestra del público de la época de esa obra literaria.

El *lector ideal* es un tipo de lector que es posible considerar como ‘utópico’. Esto es, como la misma categoría lo indica, la suposición de un ideal de lector que debería poseer el mismo código del autor, las mismas intenciones sobre el código que utiliza. Este lector, opina Iser, en tanto que es análogo al autor, no recibe el efecto de sus propios textos, aunque debería de poder realizar todo el potencial de sentido del texto y, por ende, consumirlo. El efecto no sería posible en tanto que ‘la diferencia’ como principio para la interacción no existe; dos elementos ‘idénticos’ no tienen la posibilidad de interactuar ni de intercambiar información, el texto ya no pedirá una labor de completud por parte del lector. Por esta razón, el lector ideal es sólo una ficción cuya característica, igual que la noción anterior, es que sólo describe el

---

<sup>50</sup> Ver Iser, *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 57.

resultado del efecto, no el 'proceso' por el cual aquél se da.<sup>52</sup> Este lector es concebible como 'modelo deseado' (y deseable), sin embargo, no puede tener ningún punto de contacto con el sustrato empírico del lector. Además, este tipo de lector no da lugar a una comunicación anclada en la interacción entre emisor y receptor (entre objeto y sujeto), en tanto que la transmisión del mensaje no podría dirigirse hacia ningún lugar porque el lector, de entrada, ya lo sabe todo.

El lector ideal, podemos argüir, no existe ni como categoría de análisis. Ni el mismo autor es capaz de concebirse o interpretar su obra como lector ideal:

[...] como lectores de sus propios textos [...] los autores no reciben su efecto [porque no hay *diferencia*], sino se expresan en discursos, definidos en sus características, acerca de la intención, la estrategia y organización de los textos, es decir, la mayoría de las veces en condiciones que tienen valor para el público que debe orientarse según estas expresiones. Pero con este hecho el autor cambia su código [porque él mismo crea la diferencia, la distancia entre un emisor distinto al receptor] y se hace 'lector' en condiciones que él como autor del texto ciertamente habría considerado invalidadas.<sup>53</sup>

Un lector ideal, entonces, debería poder actualizar todo el potencial de sentido del texto. Sin embargo, desde la perspectiva de la teoría del efecto estético, sabemos que las actualizaciones de una misma obra pueden ser realizadas de maneras muy diversas. Si existiera tal tipo de lector, el dispositivo

---

<sup>52</sup> Ver *idem*, pp. 57-58.

<sup>53</sup> *Idem*.

comunicativo de la literatura sería un fracaso; de hecho, la literatura misma no tendría más razón de ser que una existencia momentánea, efímera y probablemente inútil.

El *archilector* es una noción formulada por M. Rifaterre, se refiere a un grupo de informadores que convergen en los pasajes nodales del texto y atestiguan la existencia de un hecho estilístico. Este concepto sirve para una averiguación empírica de los potenciales del efecto del texto. Un hecho estilístico sólo puede realizarse por un sujeto que percibe. La importancia de este modelo radica en la observación de que el instrumental lingüístico ya no es suficiente para fijar las cualidades estilísticas.<sup>54</sup>

Stanley Fish propuso la noción de *lector informado*, la cual describe los procesos de reelaboración del texto efectuados por el lector. Este lector debe poseer tres elementos fundamentales: competencia de su lengua, conocimiento semántico y competencia literaria. No es una abstracción ni un lector determinado, es un híbrido; de acuerdo con Fish, es un lector real. Este lector debe llevar a cabo un proceso de autoobservación para posibilitar el control de sus propias reacciones. Esta idea se basa en la gramática transformacional generativa de Chomsky —estructura de superficie y estructura profunda—, es la estructura de superficie la que produce un acontecer en el lector. Así, este tipo de lector genera interpretaciones válidas dentro de los parámetros que tienen las reglas generativas del lenguaje.<sup>55</sup>

El *lector pretendido* —noción planteada por Wolff— se configura desde el espíritu del autor, probablemente como intención. Muestra

---

<sup>54</sup> Ver *idem*, pp. 59-60.

<sup>55</sup> Ver *idem*, pp. 60-61.

tanto interpretaciones de la época como pretensiones del autor. La ficción del lector ayuda a reconstruir el público deseado por el autor. Este lector —a la manera que el lector de la época— ofrece datos históricos y reconstrucción de las intenciones del autor, pero en su ficción, dice Iser, todavía no se acerca al rol del lector, porque es posible observar que no se cumple la diferencia entre éste y el nivel de la ficción, fundamental para poder formular una categoría que suponga la interacción entre ambos elementos.<sup>56</sup> Al respecto, argumenta Iser:

[...] la *ficción* del lector queda marcada en el texto a través de un repertorio de señales [...] es sólo una perspectiva del texto que queda fusionada con las otras en una relación de interacciones. Por el contrario, el *rol* del lector sólo se produce a partir de una conjugación de perspectivas; se desarrolla en la actividad conducida de la lectura; por tanto, la ficción del lector del texto sólo puede ser un aspecto del rol del lector.<sup>57</sup>

Así es posible comprender que al lector como ficción no es posible equipararlo con la noción de lector como receptor interactuante con el texto de ficción.

El lector propuesto en la teoría de Iser hace referencia a la estructura inscrita en los textos, no posee una existencia real “pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sujeto empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo”.<sup>58</sup> Este concepto de lector no supone ser una abstracción de un lector real, sino que es más bien

---

<sup>56</sup> Ver *idem*, pp. 62-64.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 64.



la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol, es decir, se constituye como una instancia que organiza las potencialidades significativas del texto para su recepción.

El texto designa un rol al lector, pero las propias aptitudes del receptor no desaparecen totalmente —porque sólo es un ‘contrato de lectura’ temporal. Este rol no es ‘determinante’, en sí mismo contiene una variedad de realizaciones, así una actualización sería ‘episódica’. “El rol del lector contiene un abanico de realizaciones que en el caso concreto experimenta sólo una determinada actualización y, por tanto, sólo una de carácter *episódico*”.<sup>59</sup> Así entenderemos como la función central del *lector implícito* la capacidad de disponer el horizonte referencial de la pluralidad de actualizaciones de la obra literaria,<sup>60</sup> esto con el objeto de poder analizarlas en su particularidad.

Iser explica que su concepto de *lector implícito* es un modelo trascendental a través del cual se puede describir el efecto del texto de ficción, y esto es posible porque se refiere al rol del lector factible en el texto. Lo que no está dado en el texto es descifrado por la representación de la estructura del texto en la conciencia del lector; esto es enriquecido por el capital cultural de cada lector, sus experiencias ayudan a fijar esa representación.

El concepto de lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de la experiencia del lector.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>60</sup> *Loc. cit.*

<sup>61</sup> *Idem*, p. 70.

Esto explica el proceso de interacción: el lector aporta sus experiencias para la representación y el texto aporta sus estructuras que quedan en la experiencia del lector. Es una relación de aportación recíproca en la que la noción de lector implícito supone ser una mediación: ambos elementos de la comunicación literaria dan de sí y cada uno obtiene algo del otro.

#### **4. EL TEXTO COMO LÍMITE INTERPRETATIVO Y ESPACIO DE CONFIGURACIÓN DEL LECTOR IMPLÍCITO**

El texto —incluido el minitexto literario— debe ser entendido, de acuerdo con la teoría de la recepción, desde una perspectiva fenomenológica, es decir, como un objeto trascendental y no material. La obra sólo existe virtualmente en el momento en que ésta converge con el lector en el acto de la lectura, es decir, por medio de la interacción. “El texto sólo llega a su realidad mediante la acción de una conciencia que lo recibe. La obra artística es un proceso constituyente en la conciencia del receptor”.<sup>62</sup>

Para que sea posible la constitución del texto en la conciencia del receptor es necesario, en primer lugar, que ambos compartan el mismo código y que existan ‘convenciones’ entre ambos elementos del proceso comunicativo. El referente principal que poseen ambos componentes (texto y lector) es el de la realidad. Explica Iser que se debe abandonar el argumento ontológico que califica como autónoma o heterónoma del ser a la ficción por no ser compatible con un modelo de texto histórico funcional.

---

<sup>62</sup> *Idem*, p. 44.

Ficción y realidad ya no pueden, por tanto, ser concebidas como una relación en el orden del ser, sino que lo deben ser como una relación de comunicación. Así se resuelve, en primer lugar, la contraposición polar entre ficción y realidad: en vez de ser su mero opuesto, la ficción nos comunica algo sobre la realidad.<sup>63</sup>

El texto literario de ficción, entonces, es un objeto virtual que hace a la realidad comunicable y la convierte en su referente primordial frente al receptor. El asunto ya no será indagar sobre lo que significa el texto literario, sino, más bien, cómo es que éste comunica la realidad al receptor, es decir, 'lo que efectúa' la ficción en el lector, su función.

Como estructura de comunicación, la ficción une la realidad con un sujeto, que a su vez es mediado con una realidad a través de la ficción (...). Si ficción no es realidad, ello no es tanto porque le falten los predicados de realidad necesarios, sino porque más bien es capaz de organizar la realidad de manera que ésta sea comunicable; por tanto no puede ser lo que ella misma organiza.<sup>64</sup>

Así, dejando de lado esta oposición binaria entre ficción y realidad, y ubicando a la segunda como referente de la primera, es viable concebir entonces como posible el hecho comunicativo entre texto y lector a través del lenguaje.

---

<sup>63</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>64</sup> *Loc. cit.*

espacios de indeterminación, que precisamente por ser ‘indeterminados’ y ‘provocar’ la producción de sentido, poseen esa cualidad de flexibilidad.

Si la sobredeterminación del texto de ficción genera grados de indeterminación crecientes, entonces éstos se acreditan como impulsos de comunicación que deben constituir el mundo del texto, el cual se destaca del mundo cotidiano a causa de la sobredeterminación. Tal proceso constitutivo no discurre de forma privatizada. Moviliza aptitudes subjetivas, pero no para impulsar a los lectores a sueños diurnos, sino para ocuparlos con las condiciones que están dadas de antemano.<sup>68</sup>

Y esas condiciones dadas se encuentran en el lenguaje, en el discurso del texto de ficción, actuando de manera simbólica, es decir, son representación de la expresión lingüística que no se identifica con un objeto empírico, sino que muestra cómo se debe producir ‘lo pretendido’ que, a su vez, carece de “un contexto situacional dado y, consecuentemente, debe apoyar consigo todas las indicaciones que permitan al receptor de la expresión la creación del contexto situacional”.<sup>69</sup> El discurso del texto de ficción es autorreflexivo en tanto que posee condiciones para la representación que pueden generar un objeto imaginario.

El texto literario debe ser visto como comunicación, y la lectura, como una relación dialógica. Iser entiende esto como una consecuencia necesaria de la virtualidad del texto, puesto que el lector es el único que puede convertir tal virtualidad en actualización del discurso y otorgarle un significado

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 108.

más o menos estable de acuerdo con las estructuras preestablecidas en el texto mismo.

## SEGUNDA PARTE

### ¿QUÉ PODRÍA SER UN MINITEXTO LITERARIO?

En este apartado se formula la actual discusión teórica sobre este problema literario que comienza a generarse con mayor intensidad hace aproximadamente diez años; al mismo tiempo se intentarán exponer las principales características que algunos estudiosos han distinguido como 'propias' de esta especie textual mínima, así como lo que aquí entenderemos por *minitexto literario*, categoría que propongo para su estudio. A la pregunta que da título a esta parte del trabajo se debería responder con un enunciado coherente capaz de dar cuenta por sí mismo de lo que estamos hablando; sin embargo, es necesario subrayar que cualquier intento de definición seguramente será insatisfactorio, dada la multiplicidad de rasgos que presenta el minitexto literario. Al respecto, Charles Johnson opina que:

Only a fool would rigidly define the short-short because, above all else, it must be an innovative, attention-grabbing exploration of that perennial mystery that is the origin and end of expression itself: language.<sup>70</sup>

El juego con el lenguaje en el minitexto literario es indiscutible, y más que eso lo es la habilidad selectiva de escasas palabras que proponen una pluralidad de sentidos. Tal vez se trate de una exploración con el lenguaje, pero

---

<sup>70</sup> *Sólo un tonto definiría rigidamente el short-short [cuento brevísimo o minitexto literario] porque, sobre todo, debe ser una innovadora, una exploración arrebatadora de atención de ese misterio perenne que es el origen y el fin de la expresión misma: el lenguaje.* Charles Johnson, en Robert Shapard y James Thomas [eds.], *Sudden Fiction: American Short-short stories*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1986, p. 233.

también con las formas literarias, con las que se consideran arcaicas y con las contemporáneas. Probablemente en algún momento descubramos que sólo se trata de eso, de un divertimento literario. Sin embargo, el intento por acercarse ahora a este tipo de textos vale como acercamiento inicial que en un futuro nos permita elaborar una explicación más certera, y no muy rígida, sobre el corpus al que nos referimos.

De hecho, las aproximaciones e intentos definatorios de lo que muchos autores han llamado minificción, minicuento, microrrelato, etc., y que aquí llamaremos —provisionalmente, como categoría de análisis— minitexto literario, no tienden hacia la rigidez, al contrario, se muestran tan flexibles que muchas veces parece que la única especificidad de esta especie textual, a pesar de las coincidencias en la extensión, es la ausencia de especificidad debido a su parecido con otras formas literarias. Según lo que hasta ahora es posible observar en los trabajos existentes sobre esta producción textual es que, en la búsqueda de su especificidad, los principales problemas a los que se enfrenta el estudio, y que están vinculados al problema eje de la nominación, son tres: el establecimiento de su extensión, su pertenencia al género cuento y su parentesco con otras formas literarias distintas al cuento.

### **1. LOS PROBLEMAS DEL PROBLEMA O *DE CÓMO APROXIMARSE AL MINITEXTO LITERARIO.***

Lauro Zavala observa diversos problemas para el estudio de lo que él llama *cuento ultracorto*:

Debido a su proximidad genérica con otras formas de la escritura, al tratar de ofrecer una definición del cuento breve nos

enfrentamos a varios problemas simultáneos: un problema genérico (¿son cuentos?), un problema estético (¿son literatura?) un problema de extensión (¿qué tan breve puede ser un texto muy breve?), un problema nominal (¿cómo los llamamos?), un problema tipológico (¿cuántos tipos de textos muy breves existen?), y un problema de naturaleza textual (¿por qué son tan breves?).<sup>71</sup>

Todas estas preguntas parten de la característica de la hibridez genérica como problema principal. Sobre los problemas genérico, estético y nominal, Zavala intenta resolverlos desde la manera en que nombra al objeto de estudio, *cuento ultracorto*, suscribiéndolo primero al género *cuento* y, por consecuencia, adscribiéndolo al conjunto de los textos literarios. A los problemas tipológico y de la extensión, Zavala propone una tipología de los cuentos breves según el número de palabras: *cuento corto* (de mil a dos mil palabras), *cuento muy corto* (de doscientas a mil palabras) y *cuento ultracorto* (de una a doscientas palabras). Y el problema de naturaleza textual lo explica como una consecuencia de la falta de tiempo en la vida cotidiana así como vinculado al tipo de escritura propiciado por las computadoras. Ante esta propuesta, sin embargo, habría que formularse nuevas preguntas: sobre el criterio de la extensión: ¿qué ocurre con un texto de doscientas palabras, es *cuento ultracorto* o *muy corto*?, ¿en qué lugar de esas longitudes se encontraría la frontera entre los tipos de cuentos?; sobre la naturaleza textual: en el caso de escritores profusos de minitextos literarios, ¿había ya computadoras cuando Torri, Arreola y Monterroso empezaron a escribir?, ¿Marco Denevi, Ana María

---

<sup>71</sup> Lauro Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996, p. 68. (En adelante me referiré a esta misma publicación como *RIB*).



Shua, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges escribían textos breves por falta de tiempo de ellos mismos y de sus lectores?

Las preguntas formuladas por Zavala son interesantes y necesarias para el estudio de los minitextos literarios, sin embargo, me parece que sus mismas respuestas dan la pauta para explorar con más detenimiento y profundidad las dimensiones del problema. En otro trabajo, Zavala vuelve a formular seis propuestas para el estudio de lo que ahora llamará *minificción* y que describe como “la narrativa que cabe en el espacio de una página”.<sup>72</sup> Los problemas a explorar son los que siguen: *brevidad* (como una característica que permite mayor complejidad en la escritura y que posee un gran valor didáctico<sup>73</sup>), *diversidad* (sobre su naturaleza híbrida), *complicidad* (sobre el consenso existente entre lectores para identificar con nombres diversos este tipo de producción textual), *fractalidad*<sup>74</sup> (sobre una manera fragmentaria de escribir y de leer practicada en el presente), *fugacidad* (sobre la dimensión estética) y *virtualidad* (sobre su característica de textos ergódicos y su similitud con los cibertextos<sup>75</sup>). Estos problemas que se observan en la literatura brevíssima

<sup>72</sup> Lauro Zavala, “Seis propuestas para la minificción”, *La Jornada Semanal*, (México, D.F.) domingo 15 de agosto de 1999, pp. 3-4; y también en *El cuento en red. La minificción en Hispanoamérica*, vol. 1, no. 1, invierno 2000, página de internet: [http://www.cuentoenred.org/cer/vol1\\_no.1/zavala.html](http://www.cuentoenred.org/cer/vol1_no.1/zavala.html). (En este sitio también se puede tener acceso a otros trabajos recientes sobre cuento latinoamericano y minificción).

<sup>73</sup> Sobre investigaciones que han demostrado el valor didáctico de la ficción brevíssima, ver Lauro Zavala [comp.], *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, UAM Xochimilco, México, 1999.

<sup>74</sup> Sobre la fractalidad ver Omar Calabrese, *La era neobarroca*.

<sup>75</sup> Lauro Zavala explica que un *cibertexto* es “el producto de utilizar un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una *interpretación*, sino que participa con una intervención sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto”. Y más adelante explica a los *textos ergódicos* como “una escritura fragmentaria que genera sus propios lectores virtuales, cada uno de los cuales se concretiza en cada acto de lectura activa frente al texto”, en “Seis propuestas...”. Me parece que en la manera de leer es importante observar estas estrategias atribuidas a los minitextos literarios, sin embargo, se debería observar con cuidado la ‘dimensión literaria’ de un cibertexto en el cual no hay un único autor y su naturaleza textual nunca es estable, es decir, se re-produce *ad infinitum*.

corresponden en su mayoría con las preguntas que el mismo investigador se formulaba, pero hay que precisar que éstos se pueden condensar en las tres líneas problemáticas mencionadas: la extensión, que pregunta por el significado de brevedad; la hibridez, que pregunta acerca de las similitudes del minitexto con otros géneros; y su pertenencia al género cuento, que cuestiona al minitexto literario como un subgénero o una derivación de aquél.

Y en este mismo campo de inquietudes, David Lagmanovich formula dos problemas fundamentales para el estudio del minicuento que no se deben perder de vista:

A mi entender, los microrrelatos ponen en foco dos problemas fundamentales, al menos en relación con cuestiones de género (literario). El primero consiste en establecer si el microrrelato es o no un caso particular del cuento, y en caso afirmativo, si constituye un subgénero del primero. La segunda pregunta sería si el microrrelato es intrínsecamente homogéneo o híbrido, si tiene unidad genérica, o es una suerte de cruce de géneros.<sup>76</sup>

Observemos ahora, con perdón del orden, el segundo problema. Ciertamente, el minitexto literario parece ser en primera instancia una producción híbrida en tanto se requiere observarlo con respecto a otros géneros literarios para entenderlo como objeto y delinear algunos de sus rasgos. Su síntesis de lenguaje, así como la precisión y condensación (economía narrativa) es una característica propia de la poesía. El establecimiento de una situación narrativa, que muchas veces no se ‘argumenta’ o ‘desarrolla’ escrituralmente debido a su brevedad, es una característica propia del género narrativo (novela,

---

<sup>76</sup> David Lagmanovich, “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *RIB*, p. 33.

cuento, fábula). El modo sentencioso de expresar la condición humana (escritura emblemática) es muy parecido a las máximas, los aforismos y el ensayo filosófico. Todas estas consideraciones que ya han hecho los que estudian estos textos mínimos, han generado la sospecha de que, por lo menos, en esto sí son parecidos. Aunque, podemos decir, los minitextos literarios poseen además de éste algunos rasgos compartidos entre sí —al interior del texto breve.

Derivado del primer problema que propone estudiar Lagmanovich, el que se refiere a la filiación del minitexto literario con el cuento, él mismo observa al microrrelato como una evolución del cuento que, ahora, “ha llegado a diferenciarse sustancialmente de él”,<sup>77</sup> es decir, que se puede empezar a hablar del microrrelato como género. Sabemos que actualmente este problema sigue en el centro del debate y quizá quien lo ha tratado con mayor precisión es Violeta Rojo en su *Breve manual para reconocer minicuentos*.<sup>78</sup> Partiendo de las formulaciones de esta investigadora, inicialmente, para este trabajo, se había denominado el corpus a estudiar como ‘minicuento’, luego de un esbozo reflexivo sobre las categorías que varios críticos y estudiosos han acuñado para referirse a él. En el transcurso de la revisión bibliográfica llegué a una primera conclusión: debía llamarse ‘minicuento’ a aquel texto de suma brevedad, de carácter irónico y hasta paródico, cuyos cruces genéricos con otras formas literarias eran evidentes, esto en función de su estructura narrativa que, a pesar de presentarse como elíptica, mostraba sus características más recurrentes de manera muy similar a las del género cuento. Sin embargo, posteriormente, pude observar una serie de

---

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> Violeta Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, UAM Iztapalapa, México, 1997.

dificultades que se presentaban al definir el texto brevísimo sólo a partir del cuento.

Es sabido que este mismo género, el cuento, aún carece de cierta estabilidad en su determinación. Todavía se discute sobre la problemática de lo que puede denominarse un cuento y lo que no lo es. Existen desde las propuestas de teóricos que han estudiado el género a partir de diversas perspectivas o tipos, como por ejemplo los trabajos ampliamente conocidos de Vladimir Propp sobre la estructura del cuento popular ruso y sus funciones, así como sobre sus raíces históricas;<sup>79</sup> esto, por supuesto, es un intento de definir y establecer las características de un género desde la perspectiva formalista. También, temporalmente más cercanos a nosotros, existen los trabajos de Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco,<sup>80</sup> David Lagmanovich,<sup>81</sup> Seymour Menton<sup>82</sup>, Juan Bosch,<sup>83</sup> por mencionar sólo a algunos que han intentado acercarse al género cuento con el objeto de definir sus rasgos genéricos desde la perspectiva de su estructura y sus características generales. De la misma manera existen trabajos que oscilan entre la perspectiva de la creación y del estudio, como por ejemplo los de Enrique Anderson-Imbert<sup>84</sup> y todos aquellos escritos que también han intentado trazar lo que podría ser un cuento, pero se acercan más a ser poéticas personales que estudios de género; con esto me estoy refiriendo a

---

<sup>79</sup> Ver Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Colofón, 4ª. ed., México, 1992, y *Raíces históricas del cuento*, Colofón, 2ª. ed., México, 1989

<sup>80</sup> Ver Carlos Pacheco, "Criterios para una conceptualización del cuento", pp. 13-27; Luis Barrera Linares, "Apuntes para una teoría del cuento", pp. 29-42; Gustavo Luis Carrera, "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento", pp. 43-54; todos estos trabajos en Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997.

<sup>81</sup> David Lagmanovich, *Estructura del cuento hispanoamericano*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1989.

<sup>82</sup> Ver Seymour Menton, "Prólogo" a *Antología del cuento hispanoamericano*, FCE, México, 1964, pp. 7-10.

<sup>83</sup> Juan Bosch, *Teoría y técnica del cuento. Tres ensayos*, Universidad de los Andes, Mérida, 1967.

<sup>84</sup> Enrique Anderson-Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.

las reflexiones que sobre el cuento han hecho autores como Julio Cortázar,<sup>85</sup> Horacio Quiroga,<sup>86</sup> Jorge Luis Borges,<sup>87</sup> y otros.

Todo ello me ha inclinado a observar que lo que llamé en un principio sólo 'minicuento' también posee rasgos compartidos con otros géneros literarios 'mayores' que no siempre comparten la estructura narrativa de un cuento, cuya conformación también es variada y diversa. Un minicuento, en primera instancia, se ha tratado de definir como un texto ficcional de suma brevedad, con ciertas características estructurales, como acción, trama, personajes, situación, ambiente, desarrollo, clímax y final.<sup>88</sup> En esto han podido coincidir varios estudiosos de la literatura a través de diversos acercamientos al 'casi' minigénero. Algunos teóricos han tratado de definirlo por su extensión, incluso por el número de palabras, como ya lo vimos arriba.<sup>89</sup> Otros han tratado de establecer su origen en las expresiones ficcionales y filosóficas más antiguas, incluso en la oralidad y el haikú. Varios han intentado atribuirle y

---

<sup>85</sup> Ver Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en *Diez años de la revista Casa de las Américas 1960-1970*, (La Habana), no. 60, 1970, pp. 180-185, y del mismo autor "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último Round*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 59-82. Los mismos textos también se pueden encontrar en Barrera y Pacheco, *op. cit.*, pp. 379-396 y pp. 397-407.

<sup>86</sup> Ver Horacio Quiroga, "Decálogo del perfecto cuentista", "Manual del perfecto cuentista", *Sobre literatura*, ARCA, Montevideo, 1970, pp. 86-87 y 60-65. Estos textos se encuentran también en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1997, pp. 29-30 y 31-36; y en Barrera y Pacheco, *op. cit.*, pp. 335-336 y pp. 325-335, y "La retórica del cuento", pp. 336-339.

<sup>87</sup> Ver Jorge Luis Borges, "Antidecálogo del escritor" y "Prólogo a un libro de cuentos", en Zavala, *op. cit.*, pp. 37-39 y 39-40; y también del mismo autor "El cuento y yo" en Barrera y Pacheco, *op. cit.*, pp. 437-446.

<sup>88</sup> Sobre características estructurales del cuento en sus diferentes épocas, ver Lauro Zavala, *Teorías del cuento I*. Así también se pueden revisar los trabajos sobre el mismo tema compilados en Barrera Linares y Pacheco, *op. cit.*

<sup>89</sup> Ver Lauro Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", *RIB*, pp. 67-77. Sobre la extensión de estos textos en lengua española, Juan Armando Epple establece un tope de trescientas palabras, en "Brevisima relación sobre el minicuento", Introducción a su *Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Mosquito, Chile, 1990, pp. 11-19. Y sobre el mismo tema, pero en la literatura norteamericana, ver Irving Howe and Iliana Wiener Howe [eds.], *Short Shorts: An anthology of the shortest stories*, Bantam, New York, 1983 y también Robert Shapard y James Thomas, *op. cit.*

descartarle características de los géneros más próximos, pero aún no se ha podido establecer una definición por consenso.

Con esto ahora llego a un nuevo planteamiento sobre lo que antes quise entender como 'minicuento': este tipo textual, de entrada, es sumamente breve, por ello, para ser identificado dentro de un corpus, se vale de los prefijos *mini-* o *micro-* para dar cuenta de su extensión, característica de primera vista, de tal manera que las nominaciones que hasta ahora conocemos no pueden considerarse erróneas; sin embargo, es evidente que en el caso de algunos de los nombres ya existen diferencias, no de grado, sino sustanciales, que observaremos en el apartado siguiente. Pensemos en las nociones más recurrentes para nombrar el corpus, como *minicuento*,\* *micro-relato*, *minificción*, *cuento brevísimo*, *cuento ultracorto*, en su mayoría adscriben a los textos de mínima extensión dentro del género cuento y a veces son utilizadas entre sí como sinónimos. En el caso del *micro-relato*, la *minificción* y el *minicuento*, las diferencias se hacen tangibles desde el nombre; éstos, me parece, son los nombres más acertados para nombrar a los textos de extensión mínima pero, insisto, poseen sus diferencias intrínsecas. Sin embargo, con fines prácticos he decidido proponer otra categoría que facilite la conceptualización del corpus para este estudio: *minitexto literario*.

Fundamento esta categoría en los planteamientos que Iuri M. Lotman hace sobre el texto.<sup>90</sup> Todos los enunciados verbales con una función comunicativa conforman un texto. El arte, para Lotman, es un lenguaje, y en él se encuentra inscrita la literatura. Cada obra es un texto particular, una unidad dinámica, y para acercarse al estudio del texto artístico se deben considerar tanto el contenido del texto (análisis inmanente de la estructura) como los

---

<sup>90</sup> Ver Iuri M. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1988.

sistemas extratextuales (conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte al texto en portador de significados). Recordemos que Lotman observa al lenguaje del arte como un *sistema modelizador secundario*: es *sistema* porque el arte utiliza un sistema de signos para comunicarse; es *modelizador* porque construye una estructura que pretende ser análoga al proceso de conocimiento; es *secundario* porque parte de un sistema primario que es la lengua natural. El texto literario, para Lotman, tiene la cualidad de generar nuevos significados y diversas interpretaciones, pues se encuentra dentro de diversos sistemas de relaciones, por lo tanto su interpretación es plural (sin olvidar el análisis inmanente) y es de este modo que se le otorga la entrada al lector, pues las nuevas conciencias lectoras y los nuevos códigos van revelando nuevos estratos semánticos del texto literario.

Sobre la base de esta concepción del texto literario, propongo la categoría de análisis *minitexto literario* para referirme, en general y provisionalmente, al corpus de textos literarios brevísimos que no rebasan una página de extensión. Y la considero como una variante de la categoría *minitexto* en tanto que ésta última puede aludir a diversos tipos de textos de mínima extensión, artísticos o no, pertenecientes a otros campos como la oralidad (el chiste), la publicidad (el anuncio en cualquiera de sus formas) y la información (la nota informativa y algunas variantes breves), etcétera. De este modo, creo que no será errado nombrar así al corpus referido en esta investigación, además de que persigue un fin práctico, pues esta denominación, *minitexto literario*, me permitirá navegar en la vaguedad que es propia de esta especie textual para poder llegar, más adelante, tal vez a formular una categoría más adecuada para su estudio. Dentro de la categoría *minitexto literario* intento abarcar las nociones *minicuento* (*micro cuento*, *cuento brevísimo*, *cuento en miniatura*, *cuento ultracorto*) y *micro-relato* (*minirrelato*), con todos sus sinónimos como *tipos de minitextos literarios*.

Hemos dicho, pues, que denominar minicuento a un minitexto literario no constituye un error ni mucho menos, sino que esta categoría responde más bien a la adscripción y caracterización de cierto tipo de minitexto literario a un género o forma literaria mayor. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo han hecho una distinción importante entre distintos tipos de textos breves, la *minificción* y el *minicuento*, que parece muy pertinente de ser tomada en consideración. La minificción, dicen las autoras, en su estatuto de ‘nueva’ forma y expresión literaria, no se suscribe plenamente a ninguna otra forma literaria mayor, en cambio, el minicuento sí, puesto que desde el nombre se inserta dentro de lo que conocemos como cuento, que es una forma literaria diferente.

Resulta obvio que los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’, ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término ‘minificción’ recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas.<sup>91</sup>

La argumentación de Tomassini y Colombo parece ser lo suficientemente coherente para evitar confusiones al abordar los textos

---

<sup>91</sup> Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, “La minificción como clase textual transgenérica”, en *RIB*, p. 84.



específicos. Sin embargo, lo que ahora me interesa señalar es que la categoría ‘minificción’, entendida como la formulan Tomassini y Colombo, podría aparecer como un sinónimo de minitexto literario, en tanto que también ofrece amplitud para la elección de los textos, a la vez que delimita el mismo campo de elección del objeto de estudio por caracterizarlos como fictivos:

Proponemos identificar como *minificción* (o *ficción brevísima*) a la categoría transgenérica abarcadora de las múltiples variantes configurativas asumidas por la clase de escritura que estamos examinando [...].<sup>92</sup>

La transgeneridad ciertamente es una propiedad de los textos brevísimos; no obstante, la categoría minificción aún atrae algunos cuestionamientos que se deben mencionar. *Ficción* es una noción que se debe comprender y utilizar con cautela, comúnmente se le atribuye el significado de simulación, como oposición a lo real, a pesar de que actualmente la relación antónima entre estos dos términos ya no se considera tan ortodoxa. El *Diccionario de la lengua española* así define el término: “(Del lat. *factio*, *-onis*). Acción y efecto de fingir. 2. Invención, cosa fingida”.<sup>93</sup> De acuerdo con esto, la conceptualización de la *minificción* podría acarrear algunas dificultades semánticas al postularse como noción abarcadora de textos brevísimos de tipo metaficcional, pues, como se había dicho, los minitextos literarios metafccionales aluden constantemente a la actividad del mundo literario real, a las convenciones de ese campo, situaciones y actitudes que muchas veces son anecdóticas y, aunque lúdicas y paródicas, necesitan del referente de la realidad para completar un sentido exitoso del texto. Por esta razón, el término

---

<sup>92</sup> *Loc. cit.*

<sup>93</sup> *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Espasa Calpe, Madrid, 21ª ed., 1992, p. 680.

minificción, a pesar de que Tomassini y Colombo parecen argumentarlo y definirlo con bastante claridad, no nos será útil para abarcar a los minitextos literarios metaficcionales (en tanto que se podría caer en una paradoja de sentidos), sin embargo la *minificción* sí se contiene en el grupo de minitextos literarios.

Volviendo a la característica de la transgeneridad explicada por Tomassini y Colombo en su conceptualización de minificción, observamos que los minitextos literarios poseen esa propiedad que Violeta Rojo ha llamado acertadamente 'carácter proteico' y que muchos otros han denominado como hibridez, es decir, este tipo de minitextos tiene la flexibilidad de tomar prestadas características propias de otros géneros mayores a pesar de su brevedad. Lo más interesante de esa proteicidad o hibridez de los minitextos literarios es que los mismos textos no la hacen evidente como 'intención', es decir, ellos mismos no mencionan en su textualidad parecerse a algún otro género literario, sino que sólo aluden al parentesco a través de su propia estructura y lenguaje; tal reconocimiento de la hibridez es producto de la percepción de quien los lee. Esto último aún no lo han señalado la crítica y el estudio literario de manera clara. Hasta ahora, la discusión que se puede entablar sobre esta miniliteratura debe observar tanto las características que pueden considerarse como fundamentales de esta expresión literaria como aquéllas que tienen que ver con su recepción.

Esto me parece de suma importancia para organizar los tres ejes problemáticos que formulé al principio, y me lleva a plantear un nuevo problema en el estudio de esta miniliteratura: la problemática de la lectura de los minitextos literarios es un asunto que sólo ha sido mencionado, pero no abordado explícitamente por quienes estudian este tipo textual a partir de otras características, los investigadores sólo refieren brevemente la particularidad de

la *sorpresa* del lector. Me parece que la recepción es una cuestión que atañe al estudio general del minitexto literario pues supone una *metalectura* —comenzando por el acto de leer de quien lo estudia— tanto del corpus como de la crítica, a través de la cual será posible arrojar algunas conclusiones previas de aspectos históricos, tipológicos, genéricos y de continuidad de esta especie textual. Dice Lagmanovich:

Los géneros literarios, desde luego, no son tres, como creyeron los antiguos, ni se encierran en número inmutable y fijo: hay tantos géneros como perspectivas de formulación existen para el fenómeno literario, en íntima comunicación con la conciencia del escritor, con la percepción del lector y los condicionamientos de un momento histórico y cultural determinado.

El segundo de estos aspectos, la percepción del lector, lo encontramos cada vez más importante en la teoría contemporánea. La obra literaria no termina de formalizarse mientras no completa su circuito, es decir, cuando se ha producido la recepción por parte del lector.<sup>94</sup>

Este es precisamente el problema central de esta investigación: observar la configuración del lector implícito de los minitextos literarios metaficcionales —considerados sólo como un tipo del universo de minitextos— como un acercamiento al conjunto mayor. A partir de la observación de una parte del conjunto será posible ir acercándonos paulatinamente, en un desarrollo más amplio de la investigación, a las maneras de lectura que propone el minitexto literario.

---

<sup>94</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 34.

## 2. INDEFINICIONES O *DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO*.

A continuación se presentarán algunos intentos de definición de nociones ya acuñadas, como minicuento, minificción, microrrelato, etc., que, desde la perspectiva de este trabajo, serán consideradas como minitextos literarios. Esta revisión tiene como objetivo proporcionar los elementos necesarios para comenzar a extraer rasgos compartidos por las observaciones de diferentes teóricos sobre este tipo de textos. Es necesario advertir desde este momento la resistencia a la clasificación de lo que hasta ahora queremos entender como minitexto literario. Rhonda Buchanan observa esta problemática al estudiar la minificción de Ana María Shua y decide llamarlos *short short story*, entendido como un género rebelde:

This is no easy task; after all, even those who are devotees of this literary form seemingly cannot agree on how to characterize, classify or name it. For example, in English these texts have been referred to as “short shorts”, “sudden fiction”, “microfictions”, and “blasters”, while in Spanish they are often called “relatos brevísimos”. “mini-cuentos”, “cuentos rápidos”, “microrrelatos”, and “ficciones relámpago”.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> *Esta no es una tarea fácil; después de todo, aún aquellos que son devotos de esta forma literaria no pueden ponerse de acuerdo sobre cómo caracterizarla, clasificarla o nombrarla. Por ejemplo, en inglés esos textos han sido referidos como “short shorts” [cortos], “sudden fiction” [ficción súbita], “microfictions” [microficciones] y “blasters” [ráfagas], mientras que en español han sido llamados frecuentemente “relatos brevisimos”, “minicuentos”, “cuentos rápidos”, “microrrelatos”, y “ficciones relámpago”. Rhonda Dahl Buchanan, “Literature’s rebellious genre: the short short story in Ana Maria Shua’s Casa de geishas”, RIB, p. 180.*

Y Laura Pollastri se encuentra en el mismo dilema al estudiar el 'relato breve' en Juan José Arreola, haciendo un reclamo a la crítica por tal inestabilidad nominativa:

Y una y otra vez volvemos a una formulación imprecisa: "relatos breves". Esto se debe al hecho de que se ha desplegado un enorme esfuerzo onomástico para denominar producciones de diversa índole, esfuerzo que genera, al contrario de su objetivo, una gran confusión al momento de dar cuenta crítica y teóricamente de estos textos.<sup>96</sup>

Aunque más precisa parece la justificación de Francisca Noguerol ante la resistencia del minitexto a ser clasificado:

El nuevo relato, que sólo mantiene como característica esencial su brevedad, se ha apropiado de los modos de otros ámbitos discursivos como el anuncio publicitario, el diario o el informe policial, rechaza las categorizaciones puristas y plantea la necesidad de explorar nuevas posibilidades estéticas.<sup>97</sup>

Un género literario se determina por sus características formales, es decir, por su forma de ser hasta cierto punto única, y nada o ligeramente parecida a otras. Un subgénero se determina por su parecido o derivación de alguna forma literaria mayor, o sea, un género más o menos bien definido. Al minitexto literario se le ha querido observar como subgénero al denominarlo

---

<sup>96</sup> Laura Pollastri, "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica", *RIB*, p. 148.

<sup>97</sup> Francisca Noguerol, "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *RIB*, p. 51.

minicuento, o bien como una forma literaria 'distinta' al llamársele microrrelato. Pocos se han atrevido a observarlo como un género, precisamente porque sus particularidades lo hacen evidentemente muy parecido a otras formas literarias tanto mayores como menores. Observemos la problemática a la que se han enfrentado distintos estudiosos de la literatura respecto a este tema. Las cuestiones más frecuentes que se deben resolver, y que en la mayoría de los casos no se ventilan, tienen relación, por ejemplo, con la manera como pueden ser designados esos textos tan breves.

La nomenclatura surge de la observación del minitexto desde diversas perspectivas. Violeta Rojo lo hace comenzando por situarlo como una derivación del cuento, como una pequeña y nueva forma de éste, lo llama minicuento y analiza su estructura estableciendo analogías con él. Un cuento es "cualquier página que decidamos llamar cuento"; restringiendo la amplia definición que hace Enrique Anderson-Imbert, Violeta Rojo la delimita a: "cuento es cualquier texto que el lector reconozca como tal".<sup>98</sup> Por ello muchos escritores, y aun teóricos, pueden aceptar libremente que "El dinosaurio" de Monterroso puede ser una novela, como lo afirma su autor, o mejor, un argumento de ópera.<sup>99</sup> Los lectores dicen que un texto es de determinada manera y el estudio literario es el que ratifica tal concepción, o bien, explica por qué se percibe la literatura de ese modo y no de otro. La teoría no puede diferir del todo de la percepción de un grueso de lectores, en su gran mayoría de la de los críticos o lectores especializados, más bien, ella tiene la obligación de explicar con argumentos sustentables las razones de los fenómenos existentes. Por esto, la tarea del teórico frente al minitexto literario consiste en explicar su existencia y lo que ésta propone. Si dejamos de preocuparnos tanto por el

---

<sup>98</sup> Rojo, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>99</sup> Ver: Juan Villoro, "Monterroso, libretista de ópera", *Los once de la tribu*, Alfaguara, México, 1995, pp. 101-109.

origen o el número de palabras, podremos poner atención en problemas más inmediatos que está formulando actualmente el minitexto literario, así aumenta considerablemente la importancia de estudiar cómo ocurre el proceso de su lectura: ¿qué lector se propone tener?, ¿cómo es que quiere ser leído?

Violeta Rojo proyecta una definición de minicuento que puede considerarse como una de las más acertadas desde la perspectiva de una primera definición que parte de lo general:

[...] el minicuento es una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. [...] posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas”.<sup>100</sup>

Esta definición es útil como punto de partida en tanto que considera los rasgos más esenciales del minitexto literario, aunque, cierta y evidentemente, muchos de ellos también son característicos de otras formas narrativas, pero se hallan juntos de manera más frecuente en el minicuento. Hay que precisar, también, que Rojo prefiere llamarlo minicuento en tanto que, asegura, a pesar de no tratarse de un cuento tradicional, hace más o menos lo mismo que él: “narra sus historias de una manera distinta, más sugerente y elíptica”,<sup>101</sup> cuento y minicuento comparten rasgos generales como la brevedad, la precisión en el lenguaje y el uso de cuadros genéricos. Por esta razón es que Rojo suscribe esta especie textual al género cuento.

---

<sup>100</sup> Rojo, *op. cit.*, p. 25.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 38.

Ella también hace una revisión de diversos intentos de definir y nombrar al minitexto literario. Así señala que al parecer los corpus observados por quienes tratan de definirlo son muy distintos, las consideraciones sobre lo que puede ser este 'género' distan mucho entre los teóricos y, a veces, resultan contradictorias.

Otra de las aproximaciones a este tipo de textos que mayor eco ha tenido en el discurso de la crítica y la teoría es la de Dolores Koch sobre el micro-relato, especialmente en el caso de Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso:

[...] el relato al que se refiere este estudio carece generalmente de acción. Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace en este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.<sup>102</sup>

Koch, a diferencia de Rojo, prefiere la noción de relato, frente a las de texto, fragmento y cuento, por las características mencionadas que estos tres tipos de texto no poseen en su conjunto y sí el micro-relato. Las características que comparten, por lo menos la mayoría de los micro-relatos de

---

<sup>102</sup> Dolores M. Koch, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, City University of New York, Ph. D. Dissertation, 1986, p. 3.



los tres autores estudiados, son: brevedad, preocupación por el lenguaje, universalidad, ludismo y originalidad.

David Lagmanovich también utiliza la noción micro-relato, distinguiéndola de microtexto,<sup>103</sup> y elaborando una tipología de tres clases: los que llevan a cabo una reescritura de textos canónicos a través de la parodia; los que sustituyen el discurso, es decir, elaboran un juego con la fonética, la gramática y la sintaxis del lenguaje para que el lector recodifique el texto; y los de la escritura emblemática, entendidos como los que “proponen una visión trascendente de la existencia humana”.<sup>104</sup> Esta tipología de microrrelatos que distingue Lagmanovich, se encuentran dentro de la siguiente descripción:

Brevísimas construcciones narrativas, muchas veces de un solo párrafo; cuentos concentrados al máximo, bellos como teoremas; relatos esenciales, exigentes para con el lector pero también deudores de un placer análogo al que proporciona el poema o, en la música pianística del siglo pasado, el contenido trazo del “improptu” o del “momento musical”. Suelen tener desde unas pocas palabras hasta un párrafo o dos, desde menos de una página hasta una página y media o dos de extensión. La forma

---

<sup>103</sup> Por la nominación, el término *microtexto* podría confundirse o parecerse al que formulo en este trabajo: *minitexto literario*. Es necesario aclarar que la diferencia estriba en que el término *microtexto* carece del calificativo *literario* a pesar de que sí abarca textos que, desde la perspectiva de este trabajo, si serian literarios. Consideremos, por lo pronto —y para no caer en una discusión sobre la literaridad—, como *literarios* a aquellos textos que por consenso y tradición forman parte de lo que la sociedad reconoce como literatura. Lo *narrativo* sería la propiedad de un texto para dar una cuenta de ciertos hechos a partir de lo que está escrito. Lagmanovich designa como *microtextos* a todos aquellos textos brevisimos que carecen de elementos narrativos: haikú, greguerías, casos, apólogos, fábulas, sentencias, aforismos, por ejemplo. (Ver Lagmanovich, *art. cit.*, pp. 25 y 26.). La ausencia de elementos narrativos, de acuerdo con la categoría *minitexto literario*, no hace que los textos dejen de ser literarios o minitextos.

<sup>104</sup> Koch, *op. cit.*, p. 30.

compacta, de un párrafo de extensión variable que contiene el comienzo, medio y fin de la narración, parece ser una solución favorita para muchos de sus cultores. A partir de ese despojamiento, el microrrelato tensa un arco desde donde dispara certeras flechas a nuestras maneras rutinarias de leer.<sup>105</sup>

Habría que observar cómo Lagmanovich hace una referencia clara a una manera de definir al género cuento, a pesar de que él mismo prefiere vincularlo con la noción de relato. Juan Armando Epple, quien también relaciona los minitextos con el relato, argumenta que es su naturaleza narrativa y fictiva lo que los identifica como tales:

El criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es su brevedad sino su estatuto ficticio, atendiendo específicamente al estrato del mundo narrado. Creemos que lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos.<sup>106</sup>

Lo interesante de esta afirmación es el reconocimiento de que la situación narrativa de los minitextos literarios se encuentra insinuada en una dimensión imperceptible en la textualidad, quedando la tarea constructiva del sentido totalmente al lector. Esto es importante en tanto queremos observar la recepción como problema; sin embargo, si pretendemos distinguir algunos rasgos que nos permitan describir el objeto de estudio, habremos de partir de la

---

<sup>105</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>106</sup> Juan Armando Epple, "Introducción", *RIB*, p. 14.

textualidad. Tomassini y Colombo intentan acercarse al corpus desde las características que observan como propias de su estructura. Definen a la minificción de la siguiente manera:

Una opción escrituraria de creciente auge en el ámbito de la literatura hispanoamericana actual la constituye el arte de encapsular ficciones en un espacio textual de brevísima dimensión, donde se ponen en juego múltiples operaciones de condensación semántica y síntesis expresiva responsables de su cariz de provocativa incompletud.<sup>107</sup>

La minificción [...] puede considerarse como clase textual definida de acuerdo con tres criterios: a) según la extensión y el modo de su manifestación discursiva; b) como una textualidad cimentada sobre una retórica de la omisión y la condensación; c) por el tipo particular de interacción que su lectura promueve, esto es, por un modo de lectura cuya naturaleza no es ajena a la dinámica de los *mass media* en la cultura de nuestra época.<sup>108</sup>

Como podemos ver, en los intentos de definición expuestos hasta aquí, para dar cuenta de lo que podría ser esta especie textual mínima, siempre se recurre a su descripción según su parentesco con otras formas literarias mayores, como lo son el cuento y el relato. Sabemos que ambos términos, cuento y relato, han sido utilizados como sinónimos para dar cuenta de una narración, sin embargo, de acuerdo con lo que hasta ahora han arrojado las investigaciones sobre el cuento, sabemos que este género siempre narra una

---

<sup>107</sup> Tomassini y Colombo, *art. cit.*, p. 79.

<sup>108</sup> *Idem*, p. 85.

historia, generalmente tiene un principio establecido con desarrollo accional, punto climático y un desenlace; con el relato no ocurre lo mismo, éste no necesariamente debe tener un desarrollo accional y un desenlace, simplemente puede narrar un asunto valiéndose de recursos estructurales distintos a los del cuento. No daremos aquí una definición de cuento, lo que de por sí ya es bastante problemático, sólo intentaremos establecer la diferencia básica entre esta noción y la de relato. Helena Beristáin explica al cuento como una variación del relato:

El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógicamente y temporalmente, la situación en la que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una *transformación*.

En general, el cuento admite, por su brevedad, una *intriga* poco elaborada, pocos *personajes*, cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un *tema*, *estructura episódica*, un solo efecto global de *sentido* y, sobre todo, el cuento moderno, requiere un final sorpresivo.<sup>109</sup>

Sabemos que el cuento admite muchísimas variantes, pero no entraremos en detalle al respecto; lo que interesa ahora es distinguir al cuento del relato, entendido este último como un “discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma *acción*”,<sup>110</sup> explica Beristáin:

<sup>109</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 129.

<sup>110</sup> Brémond, citado por Beristáin, *idem*.

El relato, como la argumentación o la descripción, son estructuras discursivas que pueden aparecer en diferentes tipos de discurso (tales como carta, soneto, comedia) donde se articulan con otras estructuras discursivas.<sup>111</sup>

Así, podemos distinguir que un minicuento puede conservar algunos de los elementos del género cuento, como la intriga y la transformación de los personajes, mientras que el micro-relato puede presentarse sin estos elementos en la forma de una descripción en la que no existe transformación. Los minitextos literarios, me parece, pueden corresponder al tipo minicuento, o bien al tipo micro-relato, siempre narran algo y su desarrollo accional siempre se encuentra comprimido así como las características de sus personajes; al mismo tiempo pueden tener un punto climático expresado en una sola palabra o dejarlo a la imaginación del lector.

Minitexto literario, entonces, es aquella narración en prosa sumamente breve cuya similitud estructural se aproxima en primera instancia y con mayor frecuencia al relato, al cuento o al poema en prosa —considerados como formas literarias recientes—, así como a otras formas literarias breves del pasado —epigrama, aforismo, anécdota, parábola, ejemplo, apólogo, haikú, etc.<sup>112</sup> Derivada de la brevedad, la concisión en el uso del lenguaje es otra de sus características y por ello su capacidad generadora de sentidos es mayor. Comúnmente posee una actitud lúdica sobre los temas que trata, de la misma manera que hacia sus lectores y, para ello, hace uso de estrategias retóricas como la parodia, la ironía y la elipsis; también propone nuevas maneras de leer en tanto que carece de elementos en su estructura que guíen al lector a través

---

<sup>111</sup> *Loc. cit.*

<sup>112</sup> Violeta Rojo hace mención de por lo menos treinta formas con las que el minicuento establece relaciones genéricas. Ver *op. cit.*

COORDINACIÓN DE ESTUDIOS  
Y DOCUMENTALES - D. H. L. C.

del texto. Por todo esto, el minitexto literario posee una potencialidad creadora de diversidad de sentidos que exige la participación activa del lector, quizá en mucho mayor grado que cualquier otra forma narrativa breve.

### **3. ORIGEN O DE CÓMO SABER QUIÉN FUE EL PADRE DE LA MINILITERATURA.**

Para abordar el estudio de un conjunto de textos similares, tal vez sea preciso comenzar por observar cuáles han sido sus primeras manifestaciones, de esta manera se pueden atisbar las condiciones en que el posible género surge, su contexto sociohistórico y desde dónde se produce. Aquí se pretende examinar el minitexto literario como un fenómeno de las últimas décadas en América Latina desde el punto de vista de la teoría de la recepción; sin embargo, no podemos dejar de lado que este fenómeno literario no surge en nuestro continente, aunque su desarrollo, podemos pensar, sí está siendo fuertemente impulsado en la actualidad desde Latinoamérica.

Ciertamente sus orígenes no están bien definidos. Algunos autores consideran puntos de partida muy diversos. Juan Armando Epple vincula su origen con la tradición oral y la libresca;<sup>113</sup> David Lagmanovich lo hace con el modernismo de finales del siglo XIX,<sup>114</sup> y Violeta Rojo afirma que sus orígenes simplemente son desconocidos.<sup>115</sup> Edmundo Valadés reconoce como germen del minitexto literario, que él llama ‘cuento en miniatura’, el texto “A Circe”, de Julio Torri.

---

<sup>113</sup> Epple, *art. cit.*, p. 10.

<sup>114</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 19.

<sup>115</sup> Rojo, *op. cit.*, p. 29.

Tal vez podría determinarse el año 1917 como el de la fundación del cuento brevísimos moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno titulado 'A Circe', primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y poemas*<sup>116</sup> [...] Hay cierto consenso en que esa mínima prosa es la pequeña obra maestra suya, pues en mucho contiene su estilo conciso, irónico, malicioso, de elaborada exactitud idiomática. Texto que, con otros de su libro *Ensayos y poemas*, influirá primero, induciendo a varios de sus contemporáneos a forjarlos: Genaro Estrada, Carlos Díaz Dufoo, Mariano Silva y Aceves; más tarde influirá en Novo [...].<sup>117</sup>

En correspondencia con Valadés, David Lagmanovich sitúa su origen también en los textos de Torri y de otros destacados modernistas latinoamericanos como Rubén Darío y Leopoldo Lugones; no obstante, más allá de los autores y sus propios textos, Lagmanovich propone que la procedencia de la escritura sumamente breve en nuestro continente responde a una búsqueda hacia nuevas formas de expresión durante el modernismo:

El fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes de la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la 'ornamentación' innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad. Dos ejemplos altamente pertinentes son, por una parte, la música de los compositores vieneses surgidos en las dos primeras décadas del siglo (Schonberg, Berg,

<sup>116</sup> Julio Torri, *Ensayos y poemas*, Porrúa, México, 1917.

<sup>117</sup> Edmundo Valadés, "Ronda por el cuento brevísimos", en Alfredo Pavón [ed.], *Paquete: cuento. La ficción en México*, UAT / UAP, México, 1990, pp. 194-195.

Webern), y por la otra, la experiencia constructiva de la Bauhaus alemana (Gropius, van der Rohe, Breuer), de trascendental influencia sobre la arquitectura y el diseño contemporáneos.<sup>118</sup>

De acuerdo con lo sostenido por este autor, el fenómeno de la brevedad no ocurre tan sólo en el arte literario, sino también en otras esferas de la expresión artística, como la música y la arquitectura, además de que no es un fenómeno privativo de América Latina, sino que sucede de igual manera en otras partes del mundo.

Esta ubicación histórica sobre el origen del minitexto literario nos deja ver que la escritura breve no es propia, en su origen, de América Latina. También se hace posible subrayar a partir de qué textos —y autores— latinoamericanos comienza esta tradición escritural en nuestro continente. Para México, esta indicación parece ser adecuada si pensamos en el texto mencionado arriba de Julio Torri, en sus *Tres libros*<sup>119</sup> invadidos de textos brevísimos, y en el modernismo al que este autor perteneció. Para Latinoamérica, tal vez baste con tomar en cuenta esta consideración como el origen, y no remontarse a pasados muy lejanos con los que nuestra literatura hispanoamericana quizás no tenga una conexión directa. Seguramente tal relación sólo pueda ser establecida de acuerdo con la tradición literaria, pero esto, más que observarlo como un origen, podría considerarse como una capacidad del minitexto literario de portar en sí mismo una gran tradición literaria. Francisca Nogueroles observa:

---

<sup>118</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 20.

<sup>119</sup> Julio Torri, *Tres libros: ensayos y poemas, de fusilamientos y prosas dispersas*, FCE, México, 1964.



La existencia del cuento breve data casi de la invención de la escritura, pues siempre se han escrito relatos cortos, incorporados a veces a obras más extensas o editadas como “rarezas” inclasificables de ciertos autores.<sup>120</sup>

Esta carga de la tradición literaria la podemos observar más o menos claramente en la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*,<sup>121</sup> a través de la observación de una serie de narraciones que estos autores recopilan y que vienen a ser dignos ejemplos bastante remotos de la previa existencia del minitexto literario antes de que comenzara el siglo veinte. Los compiladores justifican la elección de estos textos bajo la condición de la brevedad y, al mismo tiempo, reconocen su filiación con otras formas literarias antiguas:

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.

Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico,

---

<sup>120</sup> Noguero, *art. cit.*, p. 52.

<sup>121</sup> Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (comps.), *Cuentos breves y extraordinarios*, Losada, Buenos Aires, 1957.

feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divertieron a nosotros.<sup>122</sup>

En este breve prólogo a la obra citada, escrito en 1953, Borges y Bioy Casares ya formulan la flexibilidad del género, pero ellos aún están hablando de ‘cuento’, no de minicuento, minificción o minitexto; sin embargo, la mayoría de los textos que conforman la obra, como lo escribieron ellos mismos, son muy breves, de hecho, hay muchos que no pasan de media página. Entre tantas brevedades, sin embargo, no se incluye ningún texto breve de Torri, Darío, Lugones o algún otro escritor del modernismo latinoamericano, que suelen ser citados por los teóricos cuando hablan de la ficción brevísima.

Los textos breves de esta antología muestran ciertos temas o asuntos que podemos observar repetidos en varios textos o minitextos literarios producidos en nuestro siglo. Por ejemplo el siguiente minitexto, “El sueño de Chuang Tzu”:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Herbert Allen Giles,  
*Chuang Tzu* (1889)<sup>123</sup>

De este minitexto literario encontramos una resonancia muy clara y evidentemente ‘doble’ en el siguiente texto de Augusto Monterroso, “La Cucaracha soñadora”, que pertenece a su obra *La oveja negra y demás fábulas*,

---

<sup>122</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 21.

publicada por primera vez en 1969, ochenta años después del texto arriba citado:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.<sup>124</sup>

Ambos minitextos, “El sueño de Chuang Tzu” y “La cucaracha soñadora”, tienen como asunto del relato el sueño y la estructura de la narración parece circular, sin embargo, por la condición de que los finales de los textos, además de reincidir en el principio, sugieren que la historia puede continuar *ad infinitum*, la estructura más bien es en abismo, una espiral en la que no pueden detenerse las relaciones al interior del texto para su significación; esto es lo que Charles Peirce entendió como semiosis ilimitada, es decir, un proceso de significación basado en el método lógico de la inferencia a partir de los tres elementos necesarios que conforman un signo: el *representamen*, que es el vehículo del signo, la cosa u *objeto* representado y el *interpretante*, que es el signo producido en la mente de quien interpreta.<sup>125</sup> Estos elementos siempre interactuarán en una permanente relación triádica, del mismo modo que hacen actuar a nuestra percepción el relato de Chuang Tzu y el de Monterroso. Por otra parte, también observamos otra resonancia en el texto de Monterroso que aparece como alusión directa, me refiero a la mención del escritor Franz Kafka en este minitexto literario, así como a la alusión a su obra más conocida, *La metamorfosis*. Monterroso hace homenaje a la tradición literaria, a la vez que evoca a otro narrador que también experimentó con algunas brevedades. Este

---

<sup>124</sup> Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Era, 2ª. ed., México, 1994, p. 49.

<sup>125</sup> Ver Beristáin, *op. cit.*, pp. 450-459.

minitexto de Monterroso tiene un alto potencial significativo que debe ser completado en la lectura más por lo que oculta y sugiere que por lo que está dicho. Un minitexto literario, entonces, por su misma brevedad, regularmente también posee la característica de ser intertextual, es decir, contiene en sí mismo alusiones o menciones de asuntos de ciertas obras, o bien, de las mismas obras y sus autores.

Este par de ejemplos nos muestra parcialmente cómo es que el minitexto literario latinoamericano, en definitiva, no puede ser considerado como el origen de la especie textual; sin embargo, sí es posible observar su capacidad de una enorme carga significativa, en la que se inscribe, a través de las alusiones, las menciones y los espacios vacíos, una parte de la tradición literaria universal. Ya varios estudiosos de este tipo de brevedades, entre ellos Violeta Rojo, Juan Armando Epple y el mismo David Lagmanovich, han observado que el minitexto literario posee vinculaciones claras con textos breves de tradiciones antiquísimas que poca o nula relación directa tienen con el minitexto literario latinoamericano. La filiación de este tipo de textos, como el haikú, la parábola, el aforismo, etcétera, con el minitexto literario de nuestro continente, parte de la *lectura* que de aquellos hicieron los autores que comenzaron a escribir minitextos en la época del modernismo —y también en otras épocas—; de tal suerte que la observación que ahora podríamos hacer es que el origen del minitexto literario tal vez proviene de una tradición literaria universal a la que el minitexto se está insertando de manera más asidua en las últimas décadas, y tal inserción apenas comienza a ser visible a finales del siglo XX dados los cambios en las maneras de leer.

Ahora sería pertinente subrayar brevemente algunas observaciones sobre los escritores latinoamericanos que han hecho fecundo este minigénero. Violeta Rojo ha distinguido distintas generaciones de escritores

minicuentistas —o minitextistas—, a partir de lo cual trata de establecer algunas huellas sobre el origen del minitexto en Hispanoamérica. La primera generación estaría formada por Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro, todos ellos curiosamente poetas: de la síntesis poética a la brevedad narrativa. La segunda generación surge entre los años treinta y cincuenta, el minicuento se produce de manera individual y en ello coinciden autores como Julio Torri y Jorge Luis Borges. La tercera generación surge ya como tendencia alrededor de los años sesenta; entre los escritores más importantes menciona a Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Enrique Anderson-Imbert. La cuarta generación sería aquella que se va conformando a partir de los setenta; los escritores de esta época son seguidores de los anteriores, la escritura se vuelve imitativa.<sup>126</sup> Sería entonces con esta última generación, de hecho también con la de Monterroso, que la tendencia y la imitación dan las pautas para que los estudios literarios presten atención al fenómeno de la escritura breve, pues, de acuerdo con Tomachevski, tras la imitación surgen las particularidades para distinguir un género.<sup>127</sup>

Ciertamente, como ya había observado Valadés, el texto mencionado de Torri tuvo gran influencia en otros escritores que cultivaron el género. Sin embargo, Violeta Rojo no considera a este escritor como parte de la primera generación. Ante esto, me parece que se debería hacer una revisión cuidadosa de los textos de los escritores de la primera generación para poder comprender si pueden formar parte del corpus de los minitextos literarios. Sin embargo, esto sólo será posible en tanto se vayan estableciendo las características propias del género para partir de argumentos concretos y no sólo

---

<sup>126</sup> Rojo, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 30.

de suposiciones que se basen nada más en una consideración, por ejemplo, el tamaño de los textos.

El minitexto literario, podemos decir ahora, no es de ninguna manera un fenómeno escritural surgido en América Latina, sino que más bien es un género que ya tenía muchas maneras de ser, incluso antes que otras formas literarias y narrativas consideradas ‘mayores’, como el cuento, el ensayo y la novela, por ejemplo. El minitexto literario ya estaba más o menos conformándose tácitamente antes de ser estudiado y antes que todas aquellas formas literarias con las que actualmente se lo relaciona. En estos momentos reaparece ante la vista de la crítica literaria no por ser nuevo, sino porque apenas ahora, en nuestra época tan veloz, tan sintética, tan comprimida y tan llena de información, es posible ver un tipo de texto literario, el minitexto, como una forma literaria *que parece nueva* y, hasta cierto punto, muy *ad hoc* con nuestra era masmediática. En esto, me parece, radica la importancia del minitexto literario para su estudio como género y para el estudio de su recepción, es decir, este género no es nuevo, sino que se hace visible en un contexto sociohistórico y cultural en el que las formas de recepción son cada vez más breves y veloces. La era masmediática condiciona de cierta manera el modo de leer, por ello es posible comenzar a observar al minitexto literario como un fenómeno aparentemente nuevo.

Sin soslayar formas de escritura inscriptas en la tradición como la literatura aforística, los cuentos poemáticos del modernismo, los ‘casos’, las ‘greguerías’ y otros, la minificación contemporánea constituye una clase textual notoriamente comprometida con el modo de producción discursiva en la era masmediática. Sus rasgos textuales —brevedad, concisión, hibridez genérica, incompletud, densidad de las operaciones

transtextuales, explotación lúdica de fenómenos lingüísticos como la polisemia, homonimia, paronimia, lexicalización, son señales de un tipo específico de cultura y de la tecnología que le es propia. Esta textualidad supone (trabaja con) ciertas formas de aprehensión puestas en vigencia por los medios de comunicación de masas, aunque el modo de lectura propuesto se orienta hacia la desautomatización de estos estereotipos.<sup>128</sup>

Lo que me interesa destacar en oposición de lo que dicen Tomassini y Colombo es que el minitexto literario, como ya se había mencionado antes, no tiene su origen propiamente en una época determinada y bien localizable. Dudo ampliamente que los minitextos literarios se hallen ‘comprometidos’ en su creación con la producción discursiva de nuestra época. Habría que observar, primero, que los escritores que comenzaron a cultivar el género notoriamente en Latinoamérica a principios de siglo, como Torri y Darío, no tenían ninguna relación con las características de la producción del discurso afectada por los *mass media*. Las autoras señalan también, respecto del mismo asunto, que:

La literatura acusa y desborda todo cambio producido en la red mediática característica de cada estadio cultural: la primera revolución de la imagen, la irrupción del cine, aporta nuevas técnicas narrativas, nuevas concepciones de la perspectiva, una retórica de la inmediatez y la simultaneidad de los efectos; éstas pueden verse como señales de una determinada forma de producción artística.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Tomassini y Colombo, *art. cit.*, p. 85.

<sup>129</sup> *Loc. cit.*

En este punto, cabe señalar que las autoras están volviendo un poco a la postura de observar la literatura como reflejo a la manera en que se observó el realismo ruso. No obstante, esto no es del todo falso, pero es importante subrayar que si la era masmediática puede efectuar ciertos cambios, es evidente que lo ha hecho, pero nunca directamente sobre el modo en el que 'se produce' el minitexto literario, sino, más bien, en la manera en que éste 'se lee'.

Con esto quiero decir, retomando lo que ya se había mencionado más arriba, que el minitexto literario únicamente es afectado por los *mass media* en el ámbito de su recepción, y esto es lo que ha hecho a los teóricos volcar su mirada sobre un género que anteriormente no había podido ser visto claramente porque no coincidía con las maneras de leer de otras épocas. Me parece que aquí radica la cuestión acerca de las consideraciones del origen del minitexto literario; mientras que por un lado se discute cuál pudo haber sido uno de los primeros textos brevísimos, por otro lado se le vincula con fenómenos sociales y culturales de suma importancia, pero en realidad la problemática subyace en el cambio que los avances tecnológicos han propiciado en la manera de leer, sobre todo de los individuos que producen teoría y crítica especializada sobre el campo literario. Tal vez el problema, entonces, no sea determinar cuándo se escribió el primer texto breve en Latinoamérica, sino observar cómo es que cambiaron los parámetros de percepción y recepción literarias en las últimas décadas del siglo XX.

Lagmanovich opina, respecto de la brevedad, que "este siglo XX que está a punto de terminar se inclinó hacia la forma breve, la falta de redundancia, la economía de medios expresivos, el cuidado de la palabra: en



suma, hacia el microtexto”.<sup>130</sup> Esta inclinación hacia lo breve puede tener relación indirecta con los avances tecnológicos en el campo de la información en las últimas dos décadas del presente siglo. De acuerdo con lo que dice este autor, la globalización informativa, así como en otros ámbitos sociales, ha llevado a la literatura a ‘producirse’ de tal modo que su ‘consumo’ pueda ser efectuado a la par del resto de la información. Ignoro —y sinceramente no lo creo— si esto sea consciente en los creadores de minitextos literarios en la actualidad; sin embargo, parece que sería una manera de producir, de crear, que probablemente no tenga como fundamento una ‘corriente’ o ‘movimiento’ estético, sino más bien una actitud lúdica y un tanto transgresora, a manera de reto para la crítica y los estudios literarios, para frenar un poco esa intención taxonómica, de obsesión por cierto orden, que siempre se ha tenido frente al objeto literario. Esta reflexión se desprende de observar que los minitextos literarios se han producido paralelamente a diversas corrientes estéticas latinoamericanas del modernismo a la fecha y que no constituyen propiamente un proyecto de autores particulares. Recordemos que escritores como Torri, Arreola y Monterroso también han incursionado con éxito en otros géneros, lo mismo ocurre con algunos que se consideran anteriores a éstos, como Lugones, Darío y Huidobro, y aun con los más recientes, como Ana María Shua, Luis Britto García y Marco Denevi.

Así, un minitexto literario, por sus características de ludismo e intertextualidad, puede establecer varias similitudes con el modo de interactuar propio de los medios de comunicación masiva y personal en la actualidad; éste vendría a ser el caso de los *minitextos literarios metaficcionales* que, además de establecer relaciones con otros textos y otros tipos de discursos, narrativizan las convenciones literarias. Los minitextos literarios, especialmente los

---

<sup>130</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 26.

metaficcionales, vienen a hacer un paralelo con lo que ocurre actualmente con la información electrónica. Podría parecer que el minitexto metafictional es una expresión *avant garde* de este siglo, pues de alguna manera se adelanta a los múltiples vínculos existentes en los sistemas de información más actuales. Realizar esta analogía es sencillo, sin embargo, sólo es posible observar este fenómeno como una analogía, y nada más de un caso particular de los minitextos literarios, no de todo su conjunto, y de ninguna manera se podría sustentar el origen del minitexto literario con la era de la comunicación de masas. Quiero insistir en que tal relación sólo puede y debe ser observada en las maneras de leer impuestas tanto por criterios editoriales como por los medios masivos de comunicación. Sobre el origen del minitexto literario en México bien podemos considerar a Julio Torri como el primer gran cultivador de esas formas narrativas breves que ya existían con muchísima anterioridad, lo mismo sucede con poetas como Huidobro y Darío en el resto del continente.

#### **4. CARACTERÍSTICAS GENERALES O *DE LAS IMPLICACIONES LABERÍNTICAS***

Hablar de cierto número de características generales del minitexto literario aún puede considerarse sólo como un supuesto. Muchos estudiosos de esta especie textual han coincidido en distinguir la brevedad, la condensación, la hibridez, la concisión, la parodia, la ironía, el humor y la resistencia a la clasificación como sus rasgos 'propios'. Sin embargo, siempre nos enfrentamos a la cuestión de que esas mismas características pueden ser observadas de la misma manera en otras formas literarias breves, es decir, nos enfrentamos al argumento de que no estamos diciendo nada.

Sabemos que lo que quisiéramos distinguir como los rasgos más o menos específicos del minitexto literario son compartidos en su conjunto con

otros géneros literarios. Sabemos también que las complicaciones en la búsqueda de esa especificidad tan anhelada cada vez se complican más. En este trabajo no se pretende de ninguna manera encontrar esa especificidad que logre definir al minitexto literario como un género —por lo menos no todavía—, más bien lo que se pretende es explorar esas características en las que otros han coincidido para observar que, dada la brevedad del minitexto literario, esos rasgos compartidos con otros géneros ocurren de manera muy distinta en esta miniliteratura, proponen una manera diferente de ser leídos y, por tanto, exigen un tipo de lector implícito bien específico.

Observar algunos rasgos como ‘propios’ de esta especie textual es como entrar en un laberinto en el que cada una de las características nos lleva obligadamente a las otras. En la revisión de cada una de las características que aquí se distinguen (brevedad, omisión, parodia, ironía, intensidad del efecto, exigencia de la participación del lector), observaremos cómo existe un cruce entre unas y otras, es decir, cada una de ellas se encuentra permeada y es dependiente de las otras. Los rasgos que aquí se consideran como ‘propios’ se implican entre ellos mismos como un tejido necesario para hacer posible al minitexto literario.

#### **4.1. Brevedad**

Comencemos por observar esta característica, en tanto que es la que *parece* más fácil de resolver y sin embargo nadie se ha puesto de acuerdo sobre ella. Inicialmente se puede convenir en un supuesto fundamental: el minitexto es tal por su brevedad y ésta se distingue a plena vista. Nadie puede refutar esta afirmación. Los problemas sobre la extensión comienzan cuando se

trata de establecer un número de páginas o de palabras, incluso de líneas, como una característica esencial que podría definir al minitexto literario como género.

Debemos dejar claro, desde ahora, que el criterio de la extensión para definir este tipo de texto es ampliamente relativo. Sin embargo, no podemos ignorar que la brevedad es digna de observarse como un rasgo estructural, aunque no definitorio, del minitexto literario.

Boris Tomachevski ha dicho que:

La característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la fábula, construirá la trama e introducirá la verdadera temática.<sup>131</sup>

Esta afirmación me parece que no es del todo acertada. Si, ciertamente, la extensión sirvió en algún momento para clasificar en géneros los textos escritos, lo cierto es que ahora este criterio es muy relativo. Sólo pensemos en el caso del cuento en relación con la novela: brevedad frente a extensión; no obstante, existen novelas cortas y cuentos largos. La afirmación de Tomachevski tal vez, y seguramente, funcionaría mejor a la inversa. Del material del tema depende la extensión. Cuando un escritor crea, escribe exactamente lo que quiere decir, ni más ni menos.

Al respecto dice Juan Bosch que, si bien la brevedad ha sido considerada una de las leyes del cuento, es sólo “una consecuencia natural de la

---

<sup>131</sup> Tomachevski citado por Rojo, *op. cit.*, p. 62.

esencia misma del género, no un requisito de la forma”.<sup>132</sup> El cuento, y el minicuento o minitexto, son textos literarios de ficción que no parten para su creación de una preceptiva, mucho menos el minitexto literario en Latinoamérica, dado que su apogeo, que no su origen, se distingue a mediados de este siglo, época en la que los cánones ya habían abandonado la rigidez estructural.

Minitexto y cuento son textos literarios muy parecidos, razón por la cual se ha dado en nombrar mayoritariamente al minitexto como minicuento. Un minicuento, se puede argumentar, es un cuento sumamente breve; un minitexto literario posee la misma característica, pero no necesariamente siempre deberá tener los rasgos estructurales o narrativos de un cuento. Por esto, en su conformación, será posible distinguir muchos rasgos compartidos con el género que conocemos como cuento —aunque de este último aún no se pueda decir que ya existe una definición estable. Si el cuento es breve, un minitexto literario lo es mucho más, pero aun cuando existen características que comparten, existen muchas otras que los distinguen entre sí. Una de ellas es la problemática que se desprende del minitexto al considerársele como una ‘nueva forma’ de escritura ficcional que ‘se parece’ a muchas otras del género narrativo. En primer lugar, no debemos perder de vista que el minitexto literario ‘no es nuevo’, lo nuevo es que ahora se le considere un objeto de estudio. En segundo lugar, y con respecto a su parecido con otras formas literarias, sabemos que muchos teóricos ya han mencionado la afinidad del minitexto con las ‘greguerías’ de Ramón Gómez de la Serna, con el ensayo, con la poesía, con las máximas, con la fábula, etc. Sin embargo, parece que esta diversidad es un rasgo que también lo define. Sencillamente, en el intento de definirlo es patente tal diversidad de percepciones. Los minitextos literarios poseen como inherente

---

<sup>132</sup> Bosch, citad por Rojo, *loc. cit.*

la característica de la brevedad, pero ésta no es suficiente para distinguirlos como minitextos literarios. Violeta Rojo dice al respecto:

La brevedad constituye su característica primordial en el sentido de que lo distingue a simple vista y, además, genera otras de sus características: debido a ella el lenguaje del minicuento es preciso, su anécdota comprimida y es necesario el uso de cuadros (frames\*).<sup>133</sup>

Entonces, podemos consensar en que el número de palabras no es determinante para la caracterización del minitexto literario, pero sí lo es la brevedad. Volviendo a Lagmanovich, su postura parece que se opone a la propuesta que sobre estos textos ha lanzado Lauro Zavala (él los llama cuentos breves, determinándolos porque su extensión es menor a la convencional, y los clasifica en tres clases: cuento corto, muy corto y ultracorto).<sup>134</sup> El criterio de la extensión delimitada ha sido ampliamente rechazado, sin embargo, Zavala lo defiende e intenta hacer una tipología de acuerdo con el número de palabras.

Finalmente, debo hacer una precisión necesaria respecto de la extensión. Si aquí se está formulando que este criterio es relativo, de alguna manera habría que 'decidir', entonces, qué es lo que concebimos como *brevedad* de un texto. He pensado que un criterio para reconocer un minitexto podría ser que su extensión no fuera mayor a una página; sin embargo, al plantear esto se vuelve a caer en una problemática pero ahora de tipo 'visual',

---

\* Los *cuadros genéricos* o *frames* son, en palabras de Violeta Rojo, un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se usan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito, y otros, entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de mito, y otros". Ver Violeta Rojo, "El minicuento, ese (des)generado", en *RIB*, p. 43.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>134</sup> Ver Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario".

es decir, habría que plantear cuántas líneas permite contener una página, de qué tamaño deberá ser la tipografía, así como el tamaño de la hoja de papel. Creo que el enfrascarse en esta problemática significa caer en un círculo vicioso y poco productivo, por lo menos hasta que no exista una teoría o propuesta lo suficientemente sustentable y convincente sobre la suma importancia de contar las letras, las palabras y las líneas de una página impresa, es decir, una teoría que nos explique por qué el criterio cuantitativo puede tener una incidencia substancial en la determinación de un género.

Para asumir la brevedad de un texto literario habrá que basarse en criterios cualitativos. La brevedad, como ya se mencionaba más arriba, tiene más que ver con la naturaleza del género y no con una preceptiva, y esa brevedad, evidentemente, quedará establecida por la suma economía y concisión del lenguaje. Como buen ejemplo, recordemos el famoso minitexto “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, de tan sólo siete palabras:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí.<sup>135</sup>

La clasificación de los minitextos literarios, entonces, no estará determinada por el número de palabras; sin embargo, la interpretación en el proceso de lectura, la actualización del sentido potenciado por el texto, sí es impulsada por esa brevedad. La lectura es un acto silencioso e individual cuya interpretación es totalmente subjetiva; el mínimo de palabras impresas es un disparador de las representaciones que hace el texto frente a las representaciones que del mundo posee el lector. La brevedad, ciertamente, determina la puesta en juego de los saberes del lector, pero no a partir del

---

<sup>135</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Era, México, 1990, p. 71.

número de palabras sino, justamente, de los conocimientos que el lector pueda tener de las ‘claves’ que le presenta el minitexto literario.

El texto que aparece a la vista del lector comprendería la dimensión visual, la parte objetiva del minitexto literario; podemos decir, en este sentido, que el discurso escrito se convierte en una obra cerrada que presenta un número finito de elementos (palabras) y a partir de esa extensión es que el lector lleva a cabo una serie de operaciones para activar el sentido. Tomando como punto de partida este plano objetivo del minitexto literario —lo escrito—, entonces nos enfrentamos a una relativización de la noción de *brevidad* si atendemos ahora a los mecanismos del proceso de lectura. Si el discurso escrito es objetivo, entonces la interpretación constituye la dimensión subjetiva de la recepción. En la interpretación, como acto que ocurre en el sujeto y con su calidad subjetiva, el sentido se expande de acuerdo con las propuestas que el minitexto literario posea. La escritura elíptica o condensada implica, a su vez, una condensación o comprensión de los significados del texto, y en el caso del minitexto literario metaficcional, las referencias intertextuales —que habitan en esa condensación de sentidos— al ser actualizadas en el acto de la lectura provocan que la potencialidad de sentido explote en varias direcciones —según los saberes del lector. La historia, lo que se narra, de un minitexto literario resulta abierta para el acto de la interpretación subjetiva. Con esto podemos decir que el criterio de brevedad se convierte en relativo, e incluso se rompe, al trasladarlo hacia el proceso mismo de lectura.

La brevedad será una consecuencia inmediata de la calidad sintética del lenguaje: un minitexto literario se puede permitir como recursos diversos tropos y estrategias narrativas que tienden más hacia lo elíptico y sugerente, pero lo que no se puede conceder, por ejemplo, es la descripción. Así, para este trabajo, la brevedad no se considerará de acuerdo con un criterio



cuantitativo, sino cualitativo; pues me parece que existen cuestiones más urgentes de resolver, más atractivas, sobre el minitexto literario que ésta de la extensión. Por lo pronto, lo que sí es posible argüir es que sobre la brevedad no se pueden dictar recetas y que ésta será siempre una característica observable *a posteriori* en la lectura y el análisis de los textos.

#### **4.2. Estrategias del lenguaje: elipsis, parodia, ironía.**

Dada su brevedad, el minitexto literario tiene que valerse de diversas estrategias del lenguaje para lograr comunicar su potencialidad de sentido al lector. Las estrategias de más uso en el minitexto literario son tres: la elipsis, la parodia y la ironía. Por supuesto que existen muchas más estrategias utilizadas por los minitextos literarios, pero éstas son las que se presentan con mayor frecuencia y de las que se desprenden las demás.

La condensación de la anécdota, del desarrollo accional, es producto de la brevedad, y para que tal condensación sea posible es necesario un manejo virtuoso del lenguaje. Ese virtuosismo lingüístico se deja observar en la estructura elíptica del minitexto literario. Su capacidad de significación depende en gran medida de *lo no dicho*, de los espacios vacíos, huecos o indeterminaciones que posibilitan la *elipsis*. Helena Beristáin explica esta figura de la siguiente manera:

Figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Éste se sobreentiende a través del contexto. [...] La elipsis es una de las figuras más usuales y

comunes y su efecto suele ser de fuerza, viveza, animación, rapidez, pasión, impetuosidad.<sup>136</sup>

La elipsis así explicada se refiere más puntualmente a las expresiones lingüísticas del habla y de la poesía. Decimos que el minitexto literario posee una estructura elíptica en tanto parece omitir de la narración ciertos elementos ‘necesarios’ para su comprensión, por ejemplo, detalles de la situación narrada, la descripción de los personajes, la ubicación temporal, etc.; sin embargo, tal omisión no tiende hacia la incompreensión del texto, es decir, no está formulada en términos de una ‘trampa’ para el lector, al contrario, es una manera de hacer entrar al lector en coacción con el texto para que él mismo desarrolle, según su percepción, esos detalles de la narración que no aparecen en el mismo. La estructura elíptica del minitexto literario afecta tanto a los elementos de la narración como al tiempo de la historia (lo que se cuenta) y del discurso (cómo se cuenta), en este último caso diríamos también que un rasgo característico y siempre presente en el minitexto literario sería la utilización de la *anisocronía*, entendida como:

Desfasamiento de la duración dado entre la temporalidad de la historia relatada y la temporalidad del discurso que da cuenta de ella.<sup>137</sup>

El tipo de anisocronía propia del minitexto literario sería la que Genette ha distinguido como *pausa*: “cuando la duración de la historia es [...] mayor que la del discurso”.<sup>138</sup> En cualquier tipo de minitexto literario observamos, derivada de su estructura elíptica, la incompletud de los elementos

---

<sup>136</sup> Beristáin, *op. cit.*, pp. 162-164.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>138</sup> *Idem*.

de la narración: los personajes sólo se mencionan, no se describen, la acción tampoco se desarrolla, sólo se sugiere; el resto de la expansión de la historia es una actividad que se le obsequia al lector. El minitexto literario se presenta como un pre-texto para el desenvolvimiento de la capacidad creativa del lector, por su brevedad evidente. La duración del discurso es mínima, y al ser su estructura elíptica, exige que la duración de la historia vaya más allá de su textualidad, que dependa de la mente del lector. La elipsis es una estrategia fundamental de todo minitexto literario, sea éste metaficcional o no, pues por lo no dicho es que hace posible y exige la entrada del lector para la construcción de los significados pertinentes según la textualidad.

La *parodia* es otra estrategia discursiva muy usual en los minitextos literarios. Ya se había mencionado que éstos tienen un carácter lúdico tanto por los temas que abordan como por su relación con el lector. La parodia es otra herramienta que posibilita esa relación lúdica, de interacción constante con la información que aporta el lector en el proceso de lectura. Parodia es:

Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad.<sup>139</sup>

La parodia es de naturaleza intertextual en tanto que se presenta en un texto parodiante en cuyo seno aparece una relación con uno o varios textos del pasado parodiados. En los minitextos literarios la parodia puede tener tanto una intención burlesca como una de homenaje hacia el texto parodiado. Muchos minitextos literarios intertextuales, que pueden ser metaficcionales o no, poseen este rasgo. Entendamos como *minitextos literarios intertextuales* a

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 387.

microrrelato en la narrativa hispanoamericana contemporánea: ejercicios de reescritura.<sup>141</sup>

A este tipo de minitextos literarios que practican la parodia como reescritura de textos literarios anteriores, podemos separarlo en dos grupos: *intertextuales simples*, en tanto que sólo a través de la alusión o la mención integran a su estructura información de otras obras literarias o de sus personajes; *intertextuales metaficcionales*, que son aquellos que a través de diversas estrategias discursivas tematizan o narrativizan las convenciones que hacen posible la narración, es decir, elaboran una construcción cuyo asunto son las convenciones de la creación o la recepción literaria.

Violeta Rojo también distingue a la parodia como una característica relacionada con la proteicidad del minicuento. Para esta investigadora, el minitexto literario sí parodia géneros, pero fundamentalmente las formas desaparecidas o en desuso, como el aforismo, la alegoría, el chiste, el caso, la anécdota, el apólogo, el proverbio, el refrán, el adagio, la ocurrencia y la sentencia:

[...] todas estas formas de las que a menudo se nutre el minicuento están relacionadas con las enseñanzas morales, pero como podemos observar en éstos, ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. Estos textos se han parodiado, su sentido ha sido desviado mediante un proceso de transformación. La transformación convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente.

---

<sup>141</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 28.

Obviamente, este proceso es lógico, justamente todas estas formas que ha fagocitado el minicuento no sólo son arcaicas, sino que ya no se utilizan. Estos no son tiempos de reflexiones morales y sí, más bien, de críticas sociales, de humor que hace reflexionar, de entretenimiento que haga pensar.<sup>142</sup>

La parodia de géneros así descrita por Rojo, dependiendo del caso particular del minitexto literario intertextual, bien podría pertenecer a cualquiera de los dos grupos mencionados arriba. Sería intertextual simple si el reconocimiento del género parodiado sólo es resultado de la interpretación del lector; sería intertextual metaficcional si el género al que se está aludiendo se encuentra tematizado en la estructura del minitexto. El funcionamiento de la parodia en el proceso de lectura dependerá en gran medida del conocimiento que el lector tenga sobre los textos previos que se están parodiando; si el lector desconoce la existencia de aquellos textos aludidos en el interior del minitexto, entonces no habrá interpretación exitosa de la parodia.

La *ironía* es otra estrategia común a muchos minitextos literarios, tanto intertextuales como metafccionales o con otras características. Quizá esta sea la figura que representa mayor complejidad para el análisis, en tanto que siempre, para que funcione, dependerá del conocimiento que el lector posea sobre el asunto que es objeto de la ironía, entendida como:

Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. [...]

---

<sup>142</sup> Rojo, *art. cit.*, p. 45.

se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido.<sup>143</sup>

Frecuentemente el minitexto literario utiliza la ironía como una herramienta para potencializar sus significados. Linda Hutcheon ha dicho que frente a un texto irónico es necesario que el acto de lectura vaya más allá del texto mismo, “hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por tanto irónica, del autor”.<sup>144</sup> La relación entre intención (autor) e interpretación (lector) es fundamental para el desciframiento de la ironía. Cuando este desciframiento logra corresponder con la supuesta intención irónica del autor, dice Wayne C. Booth,<sup>145</sup> se trata de una *ironía estable*; cuando tal relación entre intención e interpretación no es fructífera, entonces estamos hablando de una *ironía inestable*.

Los minitextos literarios tienen la posibilidad de activar estos dos tipos de lectura de la ironía; lo problemático para el proceso de lectura es que ese contexto que parece necesario para comprender la ironía, muchas veces ni siquiera se halla dentro del minitexto literario. Como se apuntaba más arriba, de manera muy similar a la parodia, la comprensión de la ironía depende en sumo grado del conocimiento previo que tenga el lector sobre el objeto o la situación ironizada, en este caso ya no se trata sólo de textos literarios previos, sino también de situaciones diversas que pueden o no tener relación con el campo de lo literario. La ironía, de acuerdo con lo que plantea Hutcheon, en los

---

<sup>143</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 271.

<sup>144</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 175.

<sup>145</sup> Ver Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

minitextos literarios puede presentarse con dos funciones diferentes: *pragmática*, cuando aparece sólo como un recurso para el humor, y *semántica*, cuando es utilizada a manera de una estrategia intertextual:

En su función semántica, la *ironía paródica* se presenta como señal de diferencia y significado entre el texto parodiante y el texto parodiado, el lector, entonces, pone en juego sus conocimientos para hallar el significado. En su función pragmática, la *ironía satírica*, hay un señalamiento peyorativo, evaluativo sobre aquello de lo que se está haciendo burla o criticando. En este plano de la ironía, el lector-receptor no pone en juego sus competencias literarias, sino más bien las axiológicas, su visión del mundo.<sup>146</sup>

Así, la ironía en su dimensión semántica sería propia de los minitextos literarios intertextuales, mientras que en su otra dimensión, la pragmática, sería posible en cualquier tipo de minitexto literario. Hay que apuntar, finalmente, que la ironía es un recurso muy utilizado por los minitextos literarios, pero no es propio de todos los minitextos; comúnmente la ironía se encuentra relacionada con la parodia en los minitextos literarios metaficcionales y esto lo observaremos en la parte de este trabajo correspondiente a los análisis de textos.

La elipsis, la ironía y la parodia son figuras del lenguaje que el minitexto literario utiliza como estrategias textuales que, lo hemos podido observar, tienen una intención ampliamente lúdica de interacción con el lector

---

<sup>146</sup> Rojas Hernández, *art. cit.*, p. 76.

y, al mismo tiempo, son las que sostienen, en la mayoría de los casos, el humor de los minitextos literarios y su desconcertante hibridez.

### **4.3. Hibridez**

Otra particularidad del minitexto literario es su capacidad de adoptar características de otras formas literarias o géneros. Ya en los intentos definitorios del minitexto literario podíamos ver cómo se formulaba este rasgo como propio, sobre todo al aludir a formas literarias en desuso, como la parábola, el aforismo, la greguería y otras. Sin embargo, el minitexto literario, a pesar de su brevedad, también tiene la virtud de asumir rasgos característicos de otras formas literarias de mayor extensión, como el ensayo, el cuento ‘no tan breve’, el poema, etcétera. La hibridez o carácter proteico del minitexto literario es un rasgo que atañe propiamente a su estructura, decíamos que el reconocimiento del parentesco con otros textos depende ampliamente del acto de lectura, del nivel de competencia literaria que tenga el lector, y que este señalamiento lo ha hecho el discurso de la crítica y el estudio. Sin embargo, existen ciertos minitextos literarios que, a través de estrategias como la parodia o la ironía, establecen una relación más o menos explícita con otros géneros —por ejemplo, aquellos minitextos literarios que utilizan la fórmula del cuento: “Había una vez...” y no rebasan la media página de extensión.

El carácter proteico por su parte es una característica muy importante y común aunque no general a todos los minicuentos. Es importante porque por una parte lo define pero también lo “indefine”. Es muy común que los minicuentos sean



genéricamente ambiguos, pero esto ha ocasionado, por ejemplo, que no se le considere un cuento.<sup>147</sup>

El minicuento tiene como rasgo diferencial el carácter proteico, por ende siempre estará relacionado con algún otro género. El minicuento es transgenérico por naturaleza.<sup>148</sup>

Estas observaciones de Rojo en relación con la proteicidad parece que tienen dos matices. Por una parte se reconoce que no es un rasgo común a todos los minitextos, y por la otra se afirma que es un rasgo diferencial. Creo que esto tiene que ver con las dos maneras de ser híbrido del minitexto literario. Una forma de hibridez es la que señala el estudio literario: estos textos mínimos son híbridos, de entrada, porque para explicar su existencia hay que recurrir a la comparación frente a otros géneros o formas literarias, contemporáneas o antiguas, y así podemos decir *se parece a*: una greguería, un haikú, un poema, un chiste, un ensayo, un cuento, etcétera. Otra forma de hibridez es la que se reconoce en la lectura a partir de la textualidad, cuando el mismo minitexto literario nos está diciendo a través de sus propios enunciados *me parezco a* un cuento, por ejemplo. El primer caso de hibridez es producto de la mirada de la crítica literaria y en ese sentido sí puede ser un 'rasgo' compartido por todos los minitextos literarios; el segundo caso es producto de la composición del minitexto literario, de su intertextualidad metaficcional, de su propuesta estética. Este segundo caso es observado por Tomassini y Colombo:

Otro rasgo inherente a la minificción contemporánea es cierto carácter híbrido que, en algunos textos, es la consecuencia de un

---

<sup>147</sup> Rojo, *art. cit.*, p. 39.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 41.

trabajo escriturario capaz de poner en jaque los límites —de por sí problemáticos— entre poesía y prosa. En otros, la hibridez deriva de la amalgama de diferentes tipos de discurso en el desarrollo de una misma minificción, con incierto predominio de alguno de ellos por encima de los restantes.<sup>149</sup>

Por esta razón es que estas dos investigadoras consideran la minificción como una clase textual transgenérica, en tanto tiene la capacidad de aludir a otras formas del discurso —ya no sólo literarias— y tomar su apariencia a través de un préstamo genérico que, de alguna manera, las caracteriza.

La hibridación genérica como parte composicional del minitexto literario es una característica que, además, se encuentra vinculada especialmente con la actitud lúdica de este tipo de textos. La parodia, como apuntábamos anteriormente, es otra de las características que se le atribuyen y consiste precisamente en una estrategia narrativa a partir de la cual se hace posible el carácter proteico del minitexto literario. Epple considera a la hibridez y la parodia como problemas y cualidades del minitexto literario:

El diálogo con la tradición se ejerce de preferencia extremando los recursos de la parodia (y sabemos que la parodia es un procedimiento que conlleva un reconocimiento y un homenaje implícito al modelo que se busca derogar) y ejerciendo el arte del reciclaje.

En una segunda dirección, la configuración de propuestas nuevas de lectura asume como requisitoria (in)evitable la transgresión de

---

<sup>149</sup> Tomassini y Colombo, *art. cit.*, p. 83.

los estatutos genéricos y la plasmación de un orden escritural que aloja, en una cohabitación desinhibida pero aún tentativa, sin definir compromisos, registros semiológicos de muy distinta procedencia.<sup>150</sup>

Como ya hemos visto, es sumamente complicado poder establecer algunos rasgos como propios del minitexto literario; observarlo como un corpus homogéneo nos arroja más dificultades que claridades, aunque debemos subrayar que ningún género literario posee la pureza que se quisiera. Lagmanovich reflexiona al respecto:

Híbridos son todos los géneros literarios; lo han sido siempre en alguna medida, pero el proceso de aproximación entre distintas actividades genéricas se intensifica a medida que nos vamos alejando de las décadas iniciales del siglo XX. Es absolutamente cierto que algunos microrrelatos se sitúan cerca de la anécdota, de la breve estructura ensayística, de la sátira, de la viñeta retratística, del poema. Pero también lo es que esto pasa de manera similar en otros ámbitos genéricos; y que, en éstos como en aquel, lo que importa es la persistencia de los rasgos genéricos básicos.<sup>151</sup>

Encontrar una supuesta *autenticidad* de un género literario, a medida que avanzan la producción y la historia literarias, cada vez se va convirtiendo en una empresa utópica; sin embargo, con la intención de ordenar ese caos que es nuestra cultura, y comprenderla, vale el esfuerzo de procurar

---

<sup>150</sup> Eple, *art. cit.*, p. 13.

<sup>151</sup> Lagmanovich, *art. cit.*, p. 34.

encontrar cómo están contruidos los elementos de este corpus tan extraño que se caracteriza por su falta de especificidad.

#### **4.4. Intensidad del efecto: la entrada del lector**

Tomando como base lo revisado hasta ahora, es posible notar la advertencia que los investigadores hacen sobre el factor sorpresa del minitexto literario en el lector. En los intentos por caracterizar el corpus es posible observar algunas coincidencias sobre aspectos particulares del minitexto, pero también son visibles muchos problemas planteados desde el texto mismo para su definición y su estudio, sobre todo aquellos que tienen que ver con el estudio de la recepción, que muchos teóricos mencionan, pero ninguno desarrolla ni plantea como un problema.

Regularmente la mayoría de estos teóricos parten de una diferenciación entre el minicuento (o microrrelato, minificción, etc.) y el cuento. Dolores M. Koch distingue al micro-relato del cuento porque el primero carece de acción.<sup>152</sup> Ciertamente carece de acción 'explícita'. La acción sí existe implícitamente, no está escrita, *la elabora el lector en el proceso de la lectura*. Y más adelante afirma Koch que el minicuento, en relación con el cuento, carece de personajes delineados y del momento culminante de tensión.<sup>153</sup> Los personajes, en una narración tan breve, no se pueden caracterizar. Pero el momento de tensión lo atribuye el mismo lector de acuerdo con los elementos pertenecientes al texto. El texto sugiere y el lector completa; ésta es la consigna del minitexto literario.

---

<sup>152</sup> Dolores M. Koch, "El micro-relato en México, Torri, Arreola y Monterroso", en *De la crónica a la nueva narrativa*, Oasis, México, 1986, p. 19.

<sup>153</sup> *Idem*.

Juan Armando Epple explica que en los minitextos existe una situación narrativa única; acción, espacio y tiempo a veces sólo están sugeridos.<sup>154</sup> Esta es precisamente la propuesta de lectura que trae el minitexto: el lector debe ‘concretizar’ —en palabras de Ingarden—, o bien, ‘determinar la indeterminaciones’ —desde el punto de vista de Iser— para completar el sentido del texto mediante la interacción con él. En eso consiste justamente la interacción de la que se hablaba en el capítulo anterior, en la diferencia que propone el mismo texto ante el lector para que éste interactúe. Acción, espacio y tiempo se sugieren porque será responsabilidad única del lector utilizar su imaginación y su enciclopedia personal para dar sentido a lo que lee.

La condensación narrativa derivada de la brevedad y vinculada con la concisión en el lenguaje, hacen del minitexto literario un objeto artístico con una amplia potencialidad significativa, por ello, el efecto estético se intensifica más en estos pequeños textos. En el proceso de lectura, que obligadamente también es muy veloz, no tenemos tiempo de asirnos a las explicaciones del narrador porque no las hay, tampoco podemos ir asimilando el texto en un *continuum* porque no existe tal; el lector se encuentra ante un texto tan breve, tan condensado y tan preciso que debe asimilar toda su estructura de una vez y, si existen dudas al respecto, la única estrategia a la que se puede recurrir es volver a aventurarse en una nueva lectura del minitexto literario. Podríamos formular que *a menor extensión, mayor efecto*, en tanto que la información que recibimos es mínima y las operaciones interpretativas deben ser veloces y totalmente dependientes de la textualidad de la obra y de nuestros conocimientos, disposición y creatividad para completar las incompletudes. Estos son rasgos que Francisca Noguerol distingue como propios de una obra de arte posmoderna y en ese contexto es en el que inscribe a la minificción.

---

<sup>154</sup> Epple, *op. cit.*, p. 14.

La obra de arte posmoderna exige la participación activa del receptor en el desentrañamiento de su significado. Por admitir múltiples lecturas resulta inasequible a un público mayoritario. En ella abundan las trampas y los sobreentendidos, por lo que va dirigida a una minoría de individuos imaginarios y cultos, con un bagaje cultural paralelo al del artista. Los autores posmodernos no comparten la obsesión de sus predecesores por el orden y la coherencia, y no sienten necesidad de explicar sus alusiones. Este rasgo se percibe nuevamente como una de las características fundamentales del micro-relato.<sup>155</sup>

Seguramente el minitexto literario latinoamericano desde las primeras décadas del siglo veinte ya venía proponiendo una manera posmoderna de leer; sin embargo, si pensamos en Julio Torri no podríamos insertar su modernismo dentro de una estética posmoderna. Tal vez a partir de la producción minitextual de Monterroso, alrededor de los años sesenta, podemos pensar en una estética posmoderna que afecta a la producción de los minitextos literarios. Por ahora, lo que parece más interesante de lo dicho por Noguero, es que esa exigencia de participación activa del lector se encuentra muy marcada en los minitextos literarios, sobre todo en los metaficcionales, pues éstos sí tienden más que el resto de los minitextos literarios a configurar un lector implícito con amplios saberes literarios.

El minitexto literario, comenzando por su brevedad, exige la participación de un lector activo y creativo para desplegar la gama de sus significados implícitos. Estrategias como la omisión, la parodia y la ironía hacen un claro llamado a los conocimientos del lector para que sea posible una

---

<sup>155</sup> Noguero, *art. cit.*, p. 59.

interacción con el texto. La hibridez genérica, su reconocimiento como estructura del minitexto literario, depende en gran medida del saber que el lector posea sobre 'las otras' formas literarias. Toda literatura necesita un lector para cumplir su dimensión comunicativa y estética. El minitexto literario también pide un lector, pero además le exige interactuar con él de manera activa en el proceso de lectura. Por condensado, podemos pensar que su efecto es mayor; sin embargo, ese efecto sólo será posible frente a un lector que, en primer lugar, tenga la disposición creativa de completar las incompletudes del texto y, en segundo lugar, posea conocimiento sobre el campo al que alude el minitexto literario, sobre todo en el caso de la lectura de los minitextos literarios metaficcionales.

##### **5. EL MINITEXTO METAFICCIONAL O *DEL EXAMEN DE LITERATURA*.**

Se ha tratado de describir lo que hasta ahora podemos entender como minitexto literario. Se ha dicho, también, que minitexto literario es una categoría de análisis que pretende incorporar nociones como *minicuento*, *micro-relato* y sus derivados, y que puede ser considerada como sinónimo de *minificción*. Se han distinguido, según el uso de las estrategias retóricas, como clases de minitexto el intertextual simple y el metaficcional; éste último es el tipo de minitextos que aparecerá como corpus para esta investigación. El interés por la metaficción se deriva de la suposición de que son estos minitextos los que exigen la participación del lector de un modo más peculiar, es decir, la configuración del lector implícito de este tipo de minitextos es una de las más complejas en tanto que, para posibilitar la interacción, es necesario que el receptor posea un cúmulo de conocimientos que se asemejan a lo enciclopédico.

Entenderemos como literatura metaficcional al conjunto de textos literarios en cuya estructura aparecen, por alusión, cita o mención, otros textos literarios narrativizados así como las convenciones propias de los actos de la creación literaria y de la lectura. Por definición, entonces, un minitexto literario metaficcional siempre será intertextual en dos sentidos: primero, porque alude a obras literarias de la tradición universal, así como a sus personajes y a situaciones específicas de ciertos textos literarios; segundo, porque alude, tematizándolas, a situaciones convencionales de los actos de producción y recepción literarias.

La literatura metaficcional se ha entendido comúnmente en los términos en que Lucien Dällenbach ha explicado la *mise en abyme* (puesta en abismo, estructura abismada) estudiada en la novela francesa de mediados de este siglo. La ficción sobre la ficción es lo que Dällenbach entiende como la *obra dentro de la obra* o *duplicación interior*, y para comprenderla formula algunos puntos de referencia:

1. Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, *la mise en abyme* se manifiesta como modalidad de reflejo.
2. Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.
3. Evocada mediante ejemplos tomados de diferentes ámbitos, constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato literario ni de la literatura en sí.
4. Debe su denominación a un procedimiento heráldico que Gide, con toda certeza, descubrió en 1891.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, pp. 15-16.



Este autor elabora una propuesta de definición: “*es mise en abyme todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*”.<sup>157</sup> En el caso de los minitextos literarios metaficcional la relación de similitud que se establece entre el minitexto en cuestión y el texto evocado es el hecho de poner en evidencia que ambos son literatura, y en muchas ocasiones esto se hace a través de la tematización de su propia génesis y recepción. Esto genera un problema para la lectura, en tanto que la completud del sentido del minitexto literario dependerá completamente de los conocimientos que el receptor posea tanto de los textos inscritos en el minitexto como de las convenciones que hacen posible a la literatura.

Iuri Lotman, desde una perspectiva semiótica, llama texto en el texto a la metaficción; reconociendo la problemática que implica para el acto comunicativo, sobre todo para la recepción, la identifica como:

[...] una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción cultural del texto y de su recepción por el lector. Esa construcción, ante todo, intensifica el elemento del juego en el texto: desde la posición de otro modo de codificar, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, se acentúa su carácter lúdico [*sic...*]<sup>158</sup>

Una construcción textual de este tipo que incluya un texto en otro, dice Lotman, evidencia las fronteras entre tales textos y al mismo tiempo las ofrece como móviles en tanto cambia su estructura. Un minitexto literario

---

<sup>157</sup> *Idem*, p. 16

<sup>158</sup> Iuri Lotman, “El texto en el texto”, *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto encuentro Mijail Bajtín, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, México, 1993, p. 126.

metaficcional suele exhibir esas fronteras a la recepción del lector, a tal grado que la metaficción en estos textos nos deja jugar en la interpretación con una amplia gama de sentidos posibles, pues sus fronteras móviles lo presentan como un texto abierto en constante transformación.

La introducción de un texto externo en el mundo inmanente de un texto dado desempeña un enorme papel. Por una parte, en el campo estructural de sentido del texto, el texto externo se transforma, formando un nuevo mensaje. La complejidad y la multiplicidad de niveles de los componentes participantes en la interacción textual conducen a cierta impredecibilidad de la transformación a que es sometido el texto que se introduce. Sin embargo, se transforma no sólo él: cambia toda la situación semiótica dentro del mundo textual en que es introducido.<sup>159</sup>

Esta capacidad generadora de sentidos es lo que Lotman distingue como una característica propia de los textos literarios, la llama *el trabajo del texto*,<sup>160</sup> que siempre dependerá de la inmanencia del texto, es decir, es posible que el minitexto literario se presente como una obra abierta con un potencial de sentidos diversos, pero éstos siempre estarán suscritos a la textualidad, no se deberían construir sentidos más allá de lo que el texto propone a pesar de su complejidad estructural, pero esto, sabemos, es una exigencia que sólo podría cumplir un lector real muy parecido al lector implícito que este tipo de minitextos literarios propone.

---

<sup>159</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>160</sup> *Idem*, pp. 122-123.

De acuerdo con la teoría del efecto estético —explicada en la primera parte de este trabajo— el minitexto literario en general es virtual; en primer lugar por ser un texto de ficción, y en segundo lugar porque su misma extensión exige que su realización y la constitución de sus significados posibles se lleven a cabo en la mente del lector.

El minitexto literario posee indeterminaciones en su interior. Este tipo de texto literario dice más por *lo no dicho* que por lo explícito, por lo escrito. La lectura de un minitexto literario metaficcional requiere de una doble operación simultánea: una es determinar las indeterminaciones, y otra contextualizar la expresión para hacer posible un significado. Sus estructuras de texto se configuran hacia afuera de él mismo, porque es el lector el que las debe completar. Para elaborar un significado, el lector, primero, debe llenar los espacios vacíos, es decir, identificar los referentes generales que le permitan ‘decidir’ el tipo de información con que cerrará las aperturas. Para que esta expresión pueda tener un significado, el lector tendrá que contextualizar, es decir, otorgar un contexto situacional a la expresión para que se ponga en uso y signifique.

En el minitexto literario metaficcional, aparece como ‘pretendida’, sugerida, la estructura de texto; la actualización —estructura del acto— que lleve a cabo el receptor será desde adentro y hacia fuera de la estructura del texto para lograr estabilizar un significado. Las indeterminaciones del minitexto literario metaficcional presentan una complejidad mayor y es posible distinguir las en dos niveles: además de encontrarse en la textualidad del texto que se lee —primer nivel estructural del minitexto literario—, también se proponen otras en el texto que se encuentra contenido en el primero —segundo nivel estructural. Al primer nivel correspondería un tipo de indeterminaciones que llamaremos *interiores*, en tanto que es posible observarlas en la textualidad

de la obra, en su escritura, y comprenderían aquella información que el minitexto pide 'de primera mano', como la simple identificación de obras, autores, personajes aludidos. Las indeterminaciones que llamaremos *exteriores* serían concernientes al segundo nivel; éstas se desprenden, por supuesto, de la textualidad de la obra, de las indeterminaciones interiores, sin embargo tienen que ver con las relaciones que el lector deberá establecer entre el primer nivel y el segundo. Las indeterminaciones exteriores deberán lograr elaborar las relaciones de sentido entre la información reconocida en la textualidad y la información ausente que aportará el lector.

La identificación de las indeterminaciones, su completud e interpretación por parte del lector son la propuesta de lectura que postula el minitexto literario metaficcional, es decir, el lector implícito que trataremos de identificar a través de los análisis de la siguiente parte de este trabajo.

## **TERCERA PARTE**

### **EL LECTOR IMPLÍCITO EN LA METAFICCIONALIDAD DEL MINITEXTO LITERARIO**

En esta sección se aborda puntualmente la problemática del tema de investigación. Lo que interesa explorar es la particularidad del proceso de recepción y el tipo de lector implícito que demanda un minitexto literario metaficcional. Por su carácter de multirreferencialidad, principalmente hacia el campo de la literatura universal, las convenciones de la creación y la misma lectura, y dada su extrema brevedad, el proceso de lectura se convierte en un acto complejo que propone la configuración de un lector implícito bien definido, que posea una enciclopedia vasta sobre el saber literario, es decir, el goce estético de este tipo de textos las más de las veces se establece como un diálogo entre libros y escritores literarios.

Sin embargo, por características como la brevedad, la multirreferencialidad y, sobre todo, la concisión y la claridad en el lenguaje, el minitexto literario metaficcional supone como valor agregado la posibilidad de ser leído por lectores reales que pueden otorgar una interpretación, seguramente no muy especializada, pero sí en el marco de los límites del propio texto y de la comprensión básica del lenguaje; y además, cuestión de suma importancia, el minitexto literario metaficcional tiene la facultad de utilizarse como instrumento didáctico de la misma historia literaria en el salón de clases.

***1.3. Segundo problema particular: leer más allá de los límites del propio minitexto literario.***

Este problema concierne especialmente al acto interpretativo: *leer más allá de los límites del propio texto*. El minitexto literario, por breve y condensado, posee una textualidad que en el proceso de lectura puede tornarse flexible hasta cierto punto, todo depende de la actividad lectora y de la enciclopedia personal del lector. El minitexto literario muchas veces es intertextual, se refiere por alusiones a otros campos referenciales no contenidos en el mismo texto, por lo tanto, si el lector no percibe esta disposición del minitexto será imposible poner en juego ciertas estrategias de lectura que lo ayuden a elaborar alguno de los significados propuestos por la misma textualidad.

Este problema atañe al minitexto literario en general, aunque afecta en mayor medida a los minitextos literarios metaficcionales. En el caso de los minitextos literarios que no son metaficcionales, rebasar los límites de la textualidad puede no afectar en gran medida a los significados en tanto que los referentes pueden ser muy diversos y la misma estructura del texto puede dar la pauta para que el lector interprete como mejor crea conveniente, pues no existe más información que la dada por el minitexto y el desarrollo de la acción dependerá sólo de la capacidad creativa del lector; pensemos en “El dinosaurio”, de Monterroso, por ejemplo. Prueba fehaciente de cómo la carencia de información textual puede convertirse en una cualidad estética y narrativa en el proceso de interpretación, es el juego que hace Juan Villoro al convertir el pequeño texto de Monterroso en una ópera:

En cierta noche memorable, el propio Titó ideó, y actuó, la primera escena del primer acto, que podría llamarse

“Prolegómeno del huevo”. La ópera se remonta a orígenes prehistóricos, un tiempo anterior a las grandes glaciaciones; el huevo circula en un escenario de una exuberancia que desafía a la botánica de los últimos milenios; helechos de hojas ciclópeas, pantanos, vapores fragantes que llegan hasta la fila 24. Los espectadores, sobrecogidos en la oscuridad del teatro, sienten el mismo vértigo que suscita este párrafo de Hugo Hiriart: “La geometría mira al huevo como a un irresponsable: para la ciencia de la claridad y la hermosura el óvalo incurre en horrores de arbitrariedad e imprecisión. ¿Qué puede esperarse del voluptuoso huevo si nuestros modelos son el asentado cubo o la perfecta esfera equidistante? El huevo es un monstruo que no puede ni rodar cumplidamente ni alcanzar la serenidad del reposo”. En el huevo inmenso que vacila en el escenario se adivina un dibujo inquietante, la bestia mágica que romperá el cascarón. Se escucha a un coro sin palabras definidas, una especie de plancton del idioma, y luego, una furia asordinada, contenida por las paredes grisáceas del huevo. Este acto no dice nada: convoca. Un inicio lírico, ritual, de aguas cargadas de mitos, donde los habitantes de Beyreuth evocarán el *Oro del Rhin*.<sup>165</sup>

El acto interpretativo de Villoro nada tiene que ver con el desconocimiento de referentes o estructura del lenguaje que posee el minitexto de Monterroso; al contrario, la misma propuesta de interpretación añade referentes diversos de la cultura, tanto literarios como de otros campos, que dependen absolutamente de los conocimientos que el lector, en este caso Juan Villoro, desee poner en juego para realizar algún sentido sobre el minitexto. De

---

<sup>165</sup> Villoro, *op. cit.*, p. 106.

hecho, en este caso, al convertirse la interpretación en texto, da lugar al acto de creación literaria que, además de incluir referencias intertextuales, también utiliza herramientas como la metáfora y la reflexión ensayística. Así la ausencia de información, la apertura del texto, se transforma de un problema a una facultad polisémica del minitexto.

A diferencia de esto, los minitextos literarios que son metaficcional poseen información en su estructura que sí establece los límites —que no los detalles ni la información— para la comprensión, es decir, que alude a cierto conocimiento sobre obras literarias de la tradición universal reconocibles y sus convenciones. Esta información reconocible le pide al lector interpretar el significado de acuerdo con la relación entre el minitexto literario metaficcional y el texto contenido. Si el lector no tiene la capacidad para reconocer esas alusiones propuestas por el texto, entonces su interpretación irá más allá de los límites del texto. Dällenbach ya se cuestionaba sobre este riesgo interpretativo del relato especular en la novela:

[...] ¿qué principios hermenéuticos deben guiar la lectura? Hay por lo menos dos que conviene presentar en este momento.

El primero es tradicional y confluye con una proposición enunciada anteriormente; de conformidad con este principio, hay que admitir que es el conjunto del texto lo que da sentido a cada uno de sus segmentos y que, por consiguiente, no cabe otorgar valor reflectante a ninguna secuencia, a menos que a ello nos autorice la totalidad del relato.

El segundo, complementario del anterior, prescribe la no aplicación de la alegoresis reflectante a textos en que no se halle sistematizada la reflectividad [...]. Los relatos cuyo carácter reflectante no se manifiesta sino con reservas —o de manera



puramente local— se distinguen por el siguiente signo: ponen el acento en su dimensión literal.<sup>166</sup>

Tomando en cuenta que Dällenbach estudiaba la *mise en abyme* en la novela, consideremos que en el caso de los minitextos literarios metaficcionales la brevedad nos obliga a ceñirnos a la textualidad como tal, al texto presente que propone una rápida lectura y que no tiene enunciados previos más que los referidos a la competencia del lector. El minitexto literario metaficcional, como observamos en la segunda parte de este trabajo, posee indeterminaciones tanto hacia dentro como hacia fuera del texto. Las indeterminaciones *interiores* son factibles de ser leídas, están constituidas por diversas estrategias como la mención, la alusión, la parodia, la ironía, etc., todas ellas observables en la literalidad, en la estructura del texto, y susceptibles de ser completadas de acuerdo con las sugerencias presentes en el texto. Las indeterminaciones *exteriores* serían todas aquellas posibilidades de elección que tiene el lector sobre la base de la propuesta del texto para estabilizar un significado global, es decir, remiten a la operación de contextualización de la expresión, relacionando las alusiones hechas con un referente externo, dependen tanto de la literalidad del texto como, y en mayor medida, de los conocimientos del lector.

El minitexto literario metaficcional, con su alto grado de incompletud, establece una diferencia más con el lector: el cúmulo de información factible de ser atraída a la completud del texto. Por su brevedad, produce una asimetría evidente entre la información que él mismo trae y la información que ‘pueda poseer’ el lector. Esta asimetría obliga al lector a ‘trabajar’ sobre el sentido del texto y únicamente *dentro de los límites* que él

---

<sup>166</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 65.

mismo propone. Las indeterminaciones, lo *no dicho*, se convierten así en cualidad y problema de los minitextos literarios metaficcionales, en tanto que por un lado activan la constitución del sentido para la productividad del texto y, por otro, corren el riesgo de pedir una información que el lector no posee.

¿Qué sería, entonces, leer dentro de los límites del minitexto literario metaficcional? Esos límites se establecen a partir de la textualidad del pequeño texto, y el espacio para la construcción del sentido está dado *en las indeterminaciones*, o sea, en los vacíos de información así como en la enciclopedia personal del lector. El efecto del minitexto literario metaficcional, entonces, sería resultado de la posibilidad que el lector tenga de ir determinando las indeterminaciones, de completar los huecos informativos con sus propios conocimientos. El espectro de realización del sentido del texto es completamente distinto al de los otros tipos de minitextos literarios que no son metaficcionales, lo mismo ocurre con la configuración del lector implícito. Esto quiere decir que un minitexto literario metaficcional, al aludir a obras literarias de la tradición universal a la vez que al mismo acto de creación literaria, está pidiendo la participación de un lector que sea competente en el reconocimiento de este campo. Si un lector de un minitexto literario metaficcional no es capaz de reconocer las alusiones propuestas por el texto, entonces el efecto, el goce estético, no tendrá lugar en el proceso de lectura ni en la interpretación del texto y, de hecho, la interacción tampoco será exitosa. Así, para salvar este problema de la lectura del minitexto literario, un lector real debería proceder de acuerdo con los parámetros de lectura que propone la particularidad de los límites del minitexto literario metaficcional.

Este estado de cosas nos hace pensar que los minitextos literarios metaficcionales solicitan la participación de un lector más o menos definido por sus conocimientos sobre el campo literario. El lector implícito en el minitexto

literario metaficcional, es decir, aquel lector que sea capaz de elaborar una interpretación acorde con la textualidad, se configura como un lector diferente al lector común, como un lector crítico y conocedor de libros y de la actividad de la creación literaria, capaz de establecer un diálogo entre éstos y la propia actividad que los creó. Un lector real que logre asemejarse al tipo de lector implícito que solicitan estos textos, podrá llevar a cabo un proceso de lectura mucho más rico y completo, pues será capaz de librar los tres principales problemas observados en la comunicación literaria con los minitextos literarios metafccionales: la ruptura de expectativas, el reconocimiento de la información aludida y la lectura más allá de la textualidad.

Un minitexto literario metaficcional tiene la clara intención de establecer un diálogo con los conocimientos literarios del lector a partir del principio de la diferencia. Su propia textualidad establecerá los parámetros sobre los que quiere ser leído para que su lectura resulte exitosa según la textualidad y que el efecto tenga lugar. El lector implícito del minitexto literario metaficcional deberá ceñirse a la información que lo escrito le ofrece. La posibilidad de que un lector común vaya más allá de esto, que realice una interpretación abierta, es muy amplia; sin embargo, deberemos observar que la configuración del lector implícito no puede rebasar los límites del texto en tanto que se trata de un lector que exige este tipo de minitexto literario. Aunque con esto no debemos quedarnos con la idea de que, a pesar de los límites de la obra, existe un significado unívoco; aun ciñéndonos a la configuración del lector implícito a partir de la textualidad de la obra, observaremos también en los análisis subsecuentes cómo son posibles ciertas variaciones en el plano de la interpretación y que la productividad del minitexto literario metaficcional puede llegar a ser polisémica.

## 2. ESTRATEGIAS DE LECTURA.

La lectura de un minitexto literario metaficcional solicita el reconocimiento de ciertas estrategias de lectura en la mente del lector que se proponen desde la estructura del texto. Es decir, el minitexto metaficcional se encuentra estructurado de tal manera que él mismo conduce el proceso de lectura del receptor para que sea posible elaborar un significado. Este reconocimiento será factible en tanto el lector sea capaz de discernir las pistas del texto para completar las indeterminaciones y aportar la información requerida. Las indeterminaciones de un minitexto metaficcional tienen la particularidad de hacer acudir al lector a información reconocible del campo literario, y de provocar en él una actividad creadora y productora de *significados* que no necesariamente tienen la intención de resultar en *una verdad* del texto, sino en interpretaciones diversas que siempre tendrán una relación primaria con los datos apreciados en el texto.

A continuación examinaremos algunos minitextos literarios metafccionales que nos ayudarán a observar las maneras en las que puede actuar el proceso de recepción de estos textos.

### LA CIUDAD Y UN FÓSFORO <sup>167</sup>

En un punto del desierto hay una ciudad de espejos. Los espejos son tan pequeños y están distribuidos de tal modo, que basta encender un fósforo para que la ciudad resulte profusamente

---

<sup>167</sup> En Edmundo Valadés [comp.], *El libro de la imaginación*, FCE, México, 1998, pp. 35-36.

iluminada. La noche más oscura desaparece bajo el poder de un fósforo.

Hay caravanas enteras enceguecidas al encontrar la ciudad a pleno sol. Caminaron al azar, tanto más tenebrosas por dentro cuanto mayor era la claridad a su alrededor, hasta ser devoradas por las mudas extensiones de arena.

Esta ciudad es un cuento.

Ricardo Lindo

Este minitexto literario es un claro ejemplo de cómo ocurre el proceso de lectura de los minitextos, sean estos metaficticiales o no. Este texto es una analogía de la interacción entre texto y lector. El final de este texto es el que le da su calidad de minitexto literario metaficticial, en tanto que tematiza, por analogía, la actividad lectora de un texto literario. Comencemos por el principio: “La ciudad y un fósforo”. El título tiene una relación directa con el final: “Esta ciudad es un cuento”. La ciudad es análoga a un cuento, el fósforo puede ser el dispositivo que impulsa la actividad creativa del lector frente al texto. Hay que poner atención en algo importante, el autor escribe “cuento” y no “minitexto literario” ni “minitexto” ni ninguna otra noción parecida; sin embargo, este texto, en su calidad de brevedad, entra dentro del corpus de los minitextos literarios.

La narración, al tratarse de una ciudad de espejos iluminada por la acción de un solo fósforo —*fósforo* como símbolo disparador del sentido—, hace que la expectativa de lectura de la historia apunte hacia lo fantástico: desierto, espejos, caravanas, arena, son elementos que recuerdan las viejas historias de la tradición oriental antigua, por ejemplo, las narraciones de Scherezada: donde todo era mágico y posible. Sin embargo, todos estos

elementos se transforman en estrategias del texto en el proceso de lectura cuando leemos al final: “Esta ciudad es un cuento”. Finalmente todo fue posible, hasta que la ciudad fuera un tipo de texto. Los espejos son los elementos textuales y las estrategias de que se vale el minitexto, que es la ciudad. Encender un fósforo vendría a ser el momento de la interacción entre texto y lector. El lector llega al texto, reconoce las marcas (espejos), les atribuye un significado y va concretando el potencial significativo de todo el texto, lo ilumina, como la ciudad. Las caravanas podrían ser la analogía de las lecturas fallidas, de los lectores que atraviesan este tipo de textos sin reconocer la información solicitada y sin llenar las indeterminaciones.

Esta analogía de lo que pudiera ocurrir en la lectura de un texto tan breve es sólo *una* interpretación posible del minitexto leído; la interpretación resulta de la asociación de significados que atrae hacia sí mismo el minitexto a partir de las palabras-símbolos que conforman su estructura textual. Esto es lo que ocurre con la mayoría de los textos literarios brevísimos. El lector podrá sufrir de ‘espejismos’ en ese desierto en el que se encuentra el minitexto literario; sin embargo, al ocurrir esto, el texto ya comienza a convertirse en algo distinto. Este es el riesgo que corren, en la lectura, los minitextos literarios metaficcionales. Si el lector no reconoce las estrategias, o bien, por lo menos las estructuras del texto que aluden a otras estructuras fuera del texto (principalmente las que tienen relación con la creación literaria y con las literaturas universales), entonces el efecto estético no tiene lugar en el lector: el acto de encender un fósforo (el dispositivo impulsador de la potencialidad significativa del texto) cae en un intento fallido y los espejos jamás reflejan nada.

Ignoramos, en primera instancia, si la intención del autor al escribir su texto fue la de presentar de alguna manera cómo es que funciona la

lectura de los textos brevísimos. Sin embargo, la textualidad nos ofrece datos que nos permiten establecer una analogía *ad hoc* con nuestro tema. Un minitexto literario y un texto artístico, en general, tienen la capacidad de permitir este tipo de trabajo del lector sobre el texto. Lotman ha dicho que en la lectura de un texto artístico ocurren dos cosas: por una parte se produce la *comprensión* del texto artístico y, por otra, la *experiencia del placer estético*. El texto artístico tiene algunos rasgos lúdicos y tiene cierto parentesco con el juego. Los elementos del texto artístico también son susceptibles de tener más de una interpretación, pues el texto mismo se encuentra inserto en distintos sistemas de relaciones y posee dos o más planos (a diferencia del texto no literario que posee sólo uno). Son las lecturas, o 'nuevas conciencias lectoras', de los textos artísticos las que revelan de él sus diversos estratos semánticos.<sup>168</sup>

En este texto de Ricardo Lindo ocurre la comprensión y tiene lugar el placer estético como experiencia. Es importante destacar que este minitexto utiliza enunciados verbales pertenecientes a sistemas distintos, combina información de campos referenciales diferentes: por un lado la historia, lo que se cuenta, que puede ser narrada en un relato con un tratamiento específico, por otro lado la alusión directa al género mismo que puede contener a la historia narrada, es decir, elementos pertenecientes a las convenciones literarias. Esta combinación de campos referenciales distintos produce en el lector, al final de la lectura del texto, una revisión obligada de los elementos contenidos en el mismo texto: *si la ciudad es un cuento, entonces los elementos de la ciudad son aquellos elementos contenidos en un cuento*. Tomando la analogía como base semántica de este minitexto, observamos que la metaficción o *mise en abyme* funciona aquí como segundo signo:

---

<sup>168</sup> Ver Lotman, *op. cit.*

que Lotman ha llamado *textualidad*, en ella se comprende la serie de enunciados que conforman el texto artístico. La textualidad de “La ciudad y un fósforo” posee un potencial significativo que hace trabajar la conciencia del lector más allá de la textualidad misma, es decir, las indeterminaciones se van completando hacia el exterior del texto dirigidas a otros sistemas referenciales; la última oración nos da la pauta para reconstruir lo leído convirtiéndolo en una interpretación que quepa dentro del límite interpretativo que nos dan los elementos del minitexto, en este caso, la analogía de la ciudad descrita con un cuento.

He querido comenzar el análisis por el carácter descriptivo del proceso de lectura que puede adoptar la interpretación del texto de Ricardo Lindo. Textos como éste muestran cómo un minitexto literario metaficcional enarbola su propio carácter lúdico en la interacción con el lector al tematizar elementos convencionales del metalenguaje literario, como la noción de cuento, y pedir al lector que los reconozca y los ponga en juego para otorgarle un sentido al texto que lee. Otro minitexto literario de esta clase es el siguiente:

#### EL QUE NO TIENE NOMBRE <sup>172</sup>

Yo soy el que todo lo ve, el que todo lo sabe, el que todo lo dice.  
Yo vi a Dios hacer el mundo y hacer al hombre. Y después vi al hombre hacer su primera fogata, su primera ciudad, su primera guerra.  
He conocido a los profetas. He visto nacer y morir a reyes, campesinos, mártires y traidores.

<sup>172</sup> En Valadés, *op. cit.*, pp. 9-10.



Todo lo que ha ocurrido en la realidad y en los sueños de los hombres, lo he visto y lo he contado.

Yo soy el personaje sin nombre que aparece en todos los libros.  
El que empieza diciendo: Había una vez...

Fermín Petri Pardo

Este minitexto metaficcional también tematiza una noción propia del metalenguaje literario sin necesidad de mencionarla: el narrador. Lo convierte en personaje haciéndolo hablar y narrar su suerte. Es un homenaje a la figura del narrador, de cualquier tipo, pues constituye ese elemento de los discursos del lenguaje escrito que todo mundo sigue en sus lecturas, pero que nadie menciona y, como el mismo título lo dice, no tiene nombre. El narrador, entonces, se convierte en un personaje, y de esta manera representa propiamente al narrador omnisciente: “Yo soy el que todo lo ve, el que todo lo sabe, el que todo lo dice”.

El inicio del minitexto hace pensar en un personaje cuya calidad de omnipresencia puede atribuirse a un dios de la religión que sea. Existen algunas traducciones del *Génesis* que inician con la frase: “En el principio fue el verbo”, aunque la connotación general de la creación del mundo tiene que ver con la aparición de todos los seres y elementos a partir de la palabra:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. [...] Y procedió Dios a *decir*: “Llegue a haber luz.” Entonces llegó a haber luz. Después de eso vio Dios que la luz era buena y efectuó Dios una división entre la luz y la oscuridad. Y empezó Dios a llamar la

luz Día, pero a la oscuridad llamó Noche. Y llegó a haber tarde y llegó a haber mañana, un día primero.<sup>173</sup>

Y tal vez expresado de manera más bella, existe otra versión de la creación del mundo que narra el *Popol Vuh*:

Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

Ésta es la primera relación, el primer discurso. [...] Solamente había silencio en la oscuridad, en la noche. [...] Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, y hablaron entre sí [...].

[...] entonces conferenciaron sobre la vida y la claridad, cómo se hará para que aclare y amanezca, quién será el que produzca el alimento y el sustento.

—¡Hágase así! ¡Que se llene el vacío! [...] Así dijeron. [...]

Luego la tierra fue creada por ellos. Así fue en verdad como se hizo la creación de la tierra: —¡Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha.<sup>174</sup>

“El que todo lo dice” es, entonces, el que todo lo crea. La palabra es creadora y, en el principio del mundo, poseer la palabra otorga a esos seres protagonistas la calidad de omnipotencia. No obstante, el sentido de la completa posesión de la palabra en la primera oración de este minitexto, que se expresa con el verbo ‘decir’, no aparece en un lugar de la frase que pueda ser muy

<sup>173</sup> “Génesis”, *Traducción del Nuevo mundo de las Sagradas Escrituras*, International Bible Students Association, New York, 1967, p. 9.

<sup>174</sup> *Popol Vuh*, FCE, 2ª. Ed., México, 1960, pp. 23-24.

significativo y denote el poder de creación, pues se lee en tercer lugar después de ‘ver y ‘saber’. Cuando el narrador-personaje menciona, en la segunda frase, haber visto a Dios, cambia el punto de visión del lector quien se ve obligado a leer con mucha más atención el resto del minitexto. Ahora el narrador-personaje es un ente que observó y narró la creación del universo, el desarrollo y la historia del hombre incluyendo a sus héroes y a sus villanos, y su ubicuidad es tal que hasta los sueños ha visto y narrado.

Hasta esta parte del minitexto, el personaje aparece como un ente incluso superior a Dios, la indeterminación al interior del minitexto parece cerrarse cuando menciona que no tiene nombre y aparece en “todos los libros”; ese personaje, probablemente, más que un dios puede constituir a la palabra misma, que es la que posibilita la existencia de Dios en cuanto a su nombramiento.

Esta información da la pauta para que el lector complete la indeterminación aduciendo que se trata de esa voz narrativa que conduce los discursos de todos los libros, es decir, del narrador poseedor de la palabra y que hace posible el discurso. Sin embargo, la selección de las relaciones que pueda establecer el lector parece limitarse un poco cuando se puede leer: “El que empieza diciendo: Había una vez...”. La última oración del minitexto, después de los dos puntos, hace pensar que se trata de un narrador de los textos de ficción, pues la expresión ‘Había una vez’ es propia del inicio de narraciones, frecuentemente ficticias, incluso orales, que no corresponden a otros discursos como el de la historia o el de la ciencia. Sin embargo, si recordamos que en una parte anterior del minitexto este personaje-narrador nos ha dicho que él ve, sabe y dice todo, la última elección que podemos hacer es que ciertamente se trata de ese narrador omnisciente sin nombre de todos los libros. “Había una vez” figura

como una metáfora del inicio de cualquier tipo de discurso, y paradójicamente, en una actitud de ludismo, aparece como final del texto.

Este minitexto nos ayuda a observar cómo es que, a pesar de la brevedad en la extensión y debido al lenguaje preciso y el juego con las frases, los minitextos metaficcionales suelen obligar al lector a cambiar su punto de visión constantemente. Esto es lo que Iser ha llamado *punto de visión móvil*, que “designa el modo por el que el lector se hace presente en el texto”.<sup>175</sup> Iser explica que en un texto de ficción existen *paradigmas de selección* con diferentes orientaciones, que son los que ayudarán a completar las indeterminaciones y, aunque todas las orientaciones son legítimas, apuntan a cosas muy diversas;<sup>176</sup> y es en esto donde también radica la diversidad interpretativa de los minitextos metaficcionales.

Así, tenemos que cada minitexto literario metaficcional posee una serie de paradigmas de selección como indicadores para la interpretación, y ellos serán elegidos por los conocimientos (y reconocimientos) ya integrados en el lector. Los paradigmas de selección se encuentran establecidos desde la estructura del texto por las referencias visibles o implícitas que se hacen de datos del campo literario. Es en la estructura del acto, en el proceso de lectura, que esos paradigmas serán activados en la mente del lector para ser elegidos de acuerdo con la información que se posea. Esto hace que el minitexto literario metaficcional dirija la atención del lector hacia unas referencias y no a otras, y que se procure, en el proceso de constitución del sentido, elaborar un significado más o menos acorde a la textualidad.

---

<sup>175</sup> Iser, *op. cit.*, p. 192.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 198.

En el proceso de selección de estos paradigmas es que tiene lugar el cambio de punto de visión del lector, y este punto de visión móvil, como mecanismo por el cual el lector se hace presente en el texto, es mucho más patente en los minitextos literarios metaficcionales en tanto que ocurre de manera más comprimida que en cualquier otro tipo de narración, es decir, el cambio de punto de visión no ocurre en momentos distintos y alejados en un proceso largo de lectura —como en la novela o el cuento cuya extensión sea de dos páginas o más— y esto eleva la intensidad del efecto y el goce estéticos.

Veamos otro minitexto de menor extensión aun que el anterior y observemos cómo su efecto puede aumentar así como variar el punto de visión del lector por la diversidad de paradigmas que atrae el minitexto.

#### EL CUENTO SOÑADO<sup>177</sup>

¿...Y si, como yo soñé haber escrito este cuento, quien lo lee ahora simplemente sueña que lo lee?

Álvaro Menén Desleal

En este minitexto también se tematiza el elemento metaliterario ‘cuento’, solamente que aquí se le inserta en una relación laberíntica de ensoñación y deseo. Este tipo de construcción es lo que Dällenbach ha distinguido como *reduplicación hasta el infinito*: “fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente”.<sup>178</sup> El título de este minitexto alude a dos sentidos aproximados por la literalidad. Por

<sup>177</sup> En Valadés, *op. cit.*, p. 16.

<sup>178</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 48.

historia, lo constituye el personaje-lector del cuento que 'ha sido soñado'. El personaje-autor (de la diégesis) se cuestiona si el personaje-lector (de la metadiégesis), en su acto de lectura estará soñando igual que él. Finalmente no importa si el personaje-lector está soñando o no, pues el cuento que éste lee es un cuento que ha sido soñado por el personaje-autor. Y si el personaje-lector ciertamente está soñando que lee el cuento, esto derivaría para el personaje-autor en una tragedia: su autoría quedara disuelta en el espacio onírico del lector, también 'soñado'.

En última instancia, la cuestión que formula el personaje-autor del cuento soñado es la imposibilidad de saber lo que el lector pensará en el momento de leer su cuento, y aún más, la impotencia de atacar la voluntad de decisión del lector sobre el texto leído. Si volvemos a los distintos sentidos que puede tener la palabra 'soñado' en este texto, nos encontramos con los siguientes paradigmas. El autor está formulando la duda oculta que casi todo escritor tiene frente a su propia obra y que nunca menciona, tal vez el escritor ha llegado a escribir la obra literaria que 'siempre había soñado', finalmente la duda lo asalta: ¿el lector la leerá como yo quisiera que fuera leída? Si esto no es así, si la intención del autor no coincide con la recepción crítica de su obra, entonces la obra soñada, la obra ideal, se queda al margen al perder tal intención y el lector implícito, al no coincidir con los lectores críticos, queda también como un lector soñado del espacio onírico y también como ideal.

Los minitextos literarios metaficcionales suelen tener también esta característica, las indeterminaciones son tales tanto en el interior del texto como hacia fuera (en las relaciones extratextuales), que la intención del autor, cualquiera que ésta sea, pierde relevancia. Este tipo de textos son tan abiertos que hacen que la intención del autor, a pesar de él mismo, desaparezca, y esto lo muestra perfectamente bien este minitexto de Menén Desleal. El lector debe

decidir si él mismo está participando como personaje de la construcción en abismo, debe cuestionarse, también, si él podría constituirse como un personaje-lector que leyó o leerá algún cuento que posteriormente creyó o creerá que sólo fue un sueño. El lector implícito de este minitexto, entonces, al igual que el personaje-autor, también deberá entrar al juego del futuro de las lecturas hechas, decidiendo si él mismo puede configurarse como un lector soñado por el autor cuyas obras lee o sólo las integrará a su memoria temporal como un momento de distracción y esparcimiento. Aquí tenemos otro caso de un minitexto metaficcional cuyas indeterminaciones son exteriores, es decir, afectan ya a un campo extraliterario en el que el lector real se encuentra implicado.

Esta situación, en un lector real, es muy difícil que ocurra, pero ya Menén Desleal comienza a formular la interrogante para invitar al lector a que también condicione sus lecturas a futuro: ¿...Y si, como yo, lector, soñé haber leído este cuento, quien lo escribe ahora simplemente sueña que lo escribe?

Este reconocimiento a las lecturas hechas por un lector es una petición que constantemente formulan los minitextos literarios (sean o no metafccionales) y que siempre hacen los minitextos metafccionales. El lector, sus conocimientos sobre literatura y sus convenciones, es lo que más interesa a los minitextos metafccionales. Jean-Paul Sartre anotaba<sup>180</sup> que todo texto literario siempre se escribe pensando en cierto público lector, y seguramente los autores de estos minitextos literarios piensan en un sector de lectores, si no críticos, sí conocedores del campo literario para que sean capaces de resolver las operaciones de determinación que piden sus textos, sobre todo en sus

---

<sup>180</sup> Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Losada, 7ª. ed., Buenos Aires, 1981.

relaciones extratextuales. Es importante subrayar la importancia que tienen estas relaciones extratextuales en el proceso de lectura, pues son las que más suelen hacer participar al lector independientemente de sus conocimientos concretos sobre obras literarias, es decir, suelen cuestionar el propio papel del lector.

Este punto lo observaremos más adelante en el análisis de otros minitextos metaficcionales. Ahora veamos cómo un texto tan breve puede solicitar la participación del lector exclusivamente dependiente de sus conocimientos literarios.

#### FECUNDIDAD<sup>181</sup>

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

Augusto Monterroso

Este texto exige del lector el conocimiento, que no necesariamente la lectura, de las obras de los autores mencionados: Honorato de Balzac y Augusto Monterroso, así como comprender de esta oposición el significado que dependerá totalmente de los conocimientos del lector. Iser explica, retomando a Ingarden, que toda frase tiene un correlato que se relaciona con el texto de ficción de manera que conlleve a la realización semántica del texto.<sup>182</sup> El correlato de este texto estaría formado por las obras literarias de los autores mencionados. Esos correlatos del texto aparecen durante la dialéctica de protención y retención, cuando los horizontes internos

---

<sup>181</sup> Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Era, México, 1991, p. 61.

<sup>182</sup> Ver Iser, *op cit.*, 177-179.



del texto se fusionan y hacen posible la comprensión. Tales horizontes son simultáneos y de dos tipos, explica Iser:

[...] un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto a fin de que se puedan fundir entre sí.<sup>183</sup>

Esta dialéctica de protención y retención en el proceso de lectura, debe fusionar los horizontes internos del texto. Iser afirma esto pensando en la lectura de textos largos, pues hace esta aplicación frecuentemente en novelas. En el caso de los minitextos literarios metaficcionales, tal dialéctica sí es posible, como ya vimos en algunos minitextos anteriores, pero de manera diferente, sobre todo en aquellos sumamente breves, de una sola frase, como “Fecundidad”.

En ellos la retención ocurre primero a través de la identificación de palabras alusivas a un correlato no presente en el minitexto. Por ejemplo, el mismo título, “Fecundidad” ya anuncia una contradicción a simple vista hacia el interior del minitexto, pues el significado de la palabra alude a la abundancia y el texto que sigue carece de ella. Otra palabra que activa la retención es “Balzac”, si el lector reconoce a este autor, entonces podrá establecer ya una selección de paradigmas pues ‘fecundidad’ y ‘Balzac’ se corresponden en el mismo correlato de la extensa producción de obras del mencionado autor.

---

<sup>183</sup> *Idem.*, p. 182.

Hacia fuera del minitexto, en el contexto en el que aparece publicado, “Fecundidad” tiene una resonancia interesante con otro de los minitextos pertenecientes a *Movimiento perpetuo*, “La brevedad”, que paradójicamente consta de veinte líneas. Si el lector conoce un poco la obra de Augusto Monterroso, podrá reconocer la actitud autoirónica de este minitexto, es decir, el autor-hombre, Monterroso, lo que pretende es una obra fecunda de brevedades que, por breves, han de ser buenas al doble.

A partir de esta retención, que dependerá en sumo grado de la información poseída por el lector, es entonces que el lector mismo elabora, también a partir de palabras clave, la protención semántica: ‘fecundidad’ y ‘Balzac’ tienen una relación coherente en el contexto, sin embargo la frase “una línea” rompe con esa coherencia, sumado a que el narrador ‘se sienta’ un Balzac pues todo esto ya implica una contradicción en el significado. Si el lector sabe y tiene presente quién es al autor-hombre del minitexto, entonces podrá reconocer la autoironía así como las oposiciones que se van implicando en el minitexto a partir de las relaciones de palabras: fecundidad/brevedad, Balzac/Monterroso, fecundidad/Monterroso, brevedad/Balzac. Esta contradicción obligará al lector a resolver la operación semántica como una paradoja en los correlatos al mismo tiempo que lo orillará a reconocer que se trata de una ironía sobre el autor aludido, Balzac, así como de un juego paradójico y autoirónico sobre el estilo de escritura del autor-hombre del minitexto, que es Monterroso.

La crítica a la creación literaria, en este minitexto, se corresponde con la autocrítica y la autoironía, lo que ayuda a la construcción metaficcional en este pequeño texto es una interferencia entre dos esferas:

[...] la del autor, que renuncia a pronunciarse personalmente sobre su obra transmitiendo el conocimiento que posee de un personaje que le sirve de cobertura; la del personaje, quizá por su papel de portavoz, se ve elevado al nivel del autor.<sup>184</sup>

El tono de “Fecundidad” implica una oposición ‘hacia’ la genialidad de su mismo autor y, a la vez, implica una afrenta entre la valiosa concisión de Monterroso (y la instancia del narrador) y la laboriosa prosa de Balzac. El narrador implícito del minitexto es el mismo Monterroso, es notoria la característica de hiperbrevedad de su producción literaria así como la crítica hacia lo extenso, en este caso hacia Balzac; aunque más que ser una crítica, puede considerarse como un homenaje al autor francés. Otras posibilidades interpretativas nos dejan pensar en un yo-narrador que no es Monterroso y que aborrece las extensiones literarias de tipo Balzac, razón para que tome a este autor como objeto de parodia. También podemos pensar en un yo-narrador-personaje creado por Monterroso que, definitivamente, nunca supo quién era Balzac y confundió su estilo con el de Monterroso.

El tono de este minitexto es irreverente en dos sentidos: hacia la fecundidad extensa de Balzac y hacia la genialidad de brevedades de Monterroso. Es esencialmente irónico, pues mientras se afirma a Balzac por el título, se niega al título por la extensión del texto y por quien lo escribe: Monterroso. Pese a la brevedad del relato, debemos detenernos un poco en la estructura narrativa. El *discurso* (cómo se cuenta) es de tan sólo una línea; la *historia* (lo que se cuenta) nos remite a dos cosas: una referencia pre-textual, que es Balzac y otra referencia *auto-autoral*, que es Monterroso. Lo interesante de esta historia de una línea es que, aun por omisión, nos lleva a un plano

---

<sup>184</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 67.

metaficcional tematizado: *el autor como personaje de una historia del mismo autor*. “Fecundidad” se convierte en un texto reciclante de un pre-texto, y a la vez es autoirónico, humorístico y metaficcional.

La autorreferencialidad autoral implícita es un rasgo latente en la mayor parte de la obra de Monterroso, incluso en algunos minitextos metafccionales de otros autores, como veremos más adelante. En “Fecundidad”, el autor autoironiza su estilo al mismo tiempo que sabe que la brevedad es lo más bello (y necesario) y del mismo modo se autoironiza ante la imposibilidad personal tanto de leer como de escribir textos enormes. Monterroso no pretende ser *Grande*, aunque es un breve genio y precisamente en este minitexto metaficcional se opone en todo su tamaño al de Honorato de Balzac.

Los horizontes formulados por este tipo de minitextos tan breves no se proyectan tanto hacia el interior de su estructura como hacia fuera, hacia los correlatos a partir de palabras clave más que en las frases mismas. Y esto da la oportunidad al lector de asumir una actitud lúdica en el proceso de lectura, teniendo ante él la posibilidad de estabilizar, al menos, dos significados que sí están dependiendo de la textualidad del minitexto literario. Un minitexto literario metaficcional, al aludir a obras de la tradición universal, suele hacer una parodia de ellas en la forma de un homenaje, incluso irreverente. Es interesante observar cómo existe cierta marca de ‘profanación’ hacia las grandes obras y autores literarios de la tradición universal, pero nunca con un espíritu ofensivo, sino más bien lúdico, paródico, como un cumplido. Cierto es que un lector informado puede interpretar de esta manera los minitextos que juegan con este tipo de información; un lector no informado, o demasiado ‘respetuoso’, sí podría percibirlo de manera inversa y hasta peyorativa. Esta actitud de los minitextos literarios metafccionales, sobre todo los que presentan

estos rasgos de intertextualidad, nos hace ver a la literatura y a sus autores de una manera diferente, los hace bajar de su pedestal para convivir con la imaginación de los lectores y mostrarnos también que las ‘grandes obras’ de la literatura universal no son tan ajenas a nuestras mentes, a nuestro entorno e, incluso, a nuestro contexto. Veamos el siguiente minitexto.

#### **PREMIO NOBEL A UN TAL HOMERO<sup>185</sup>**

Estocolmo, Oct. A un tal Homero, poeta griego, le fue otorgado el codiciado Premio Nobel por sus dos poemas, *La Iliada* y *la Odisea*, “obras representativas del espíritu helénico”, anunció escuetamente la Academia sueca.

El poeta, ciego según fuentes bien informadas, y sin domicilio conocido, no es el primer griego que gana el premio.

Homero fue escogido entre doscientos candidatos al galardón de este año, indudablemente, despertará más polémicas en el mundillo literario.

René Leiva

En este minitexto podemos observar muchas cosas. Nos encontramos frente a un minitexto literario metaficcional que utiliza como estrategias de intertextualidad tanto la ironía como la parodia. Los sistemas a los que alude el texto son diversos, un objeto cultural importante en el campo literario: el premio Nobel; Homero, autor griego cuya obra es reconocida con honores en la tradición literaria universal; el estilo de escritura que parece un telegrama o un boletín informativo.

---

<sup>185</sup> René Leiva, *Metavías*, Tipografía Nacional, Guatemala, 1983, p. 75.

La intertextualidad es patente, se mencionan las obras cumbre de Homero, pero se hace de una manera irónica en tanto que sólo son ‘sus dos poemas’ y se elimina la clasificación dentro del género épico, así como la importancia que tuvieron en su contexto. El título ya es de por sí peyorativo en tanto que se alude al autor griego como ‘un tal’, un individuo cualquiera entre los humanos. Ya el título anuncia el tono irreverente del minitexto, y el estilo de escritura al inicio del minitexto lo confirma al presentarse como una nota informativa que no implica ningún juicio valorativo sobre el acontecimiento.

El nombre de Homero es conocido por la mayoría de los lectores no analfabetos así que, al denominarlo como ‘un tal’, se disminuye la importancia de este autor, también desde la escritura de su nombre en el título, que no aparece con inicial mayúscula, a menos que se trate de un error tipográfico de la fuente de donde se extrajo este minitexto.<sup>186</sup> Si no es así, entonces sí se resta importancia deliberadamente al poeta griego que, además, en este minitexto no es considerado como “el poeta griego”, sino como “uno de doscientos”. Así tenemos un vuelco en la importancia que tiene este autor dentro del campo de las letras clásicas.

De hecho, todo el minitexto supone una subversión de lo conocido, empezando por el nombre del poeta, lo mismo ocurre en el significado que se le atribuye al mundo literario: es un “mundillo” aludido también de manera peyorativa; esto último, por supuesto, tendrá una mayor significación para el lector informado que para el lector común. Incluso, podríamos pensar que se trata de una ironía que aparece como *asteísmo*,<sup>187</sup> pues a pesar de que da la apariencia de un juicio despectivo sobre el autor del que se está hablando, en realidad constituye un elogio, un homenaje.

---

<sup>186</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>187</sup> Ver Beristáin, *op. cit.*, p. 273.

Por otra parte, regresando a la cuestión del estilo del lenguaje en este minitexto, el acontecimiento de que Homero haya recibido un premio Nobel es informado como un hecho no trascendido, es decir, se presenta a manera de boletín informativo, formato por el cual se otorga la información sin convertirse propiamente aún en noticia. El premio Nobel recibido por un hombre llamado Homero, en este texto, es un hecho que no parece tener mayor importancia —con esto también se subvierte la importancia real que tal acontecimiento tiene en el campo literario de las letras universales— pues no se hace evidente la algarabía que comúnmente acompaña al acto de informar sobre este tipo de eventos. El discurso noticioso se utiliza en este minitexto literario como un recurso literario para imprimir un tono de ‘homenaje inverso’ al autor en cuestión.

“Despertará más polémicas en el mundillo literario”, es un final que, por sí mismo, muestra la actitud polémica del autor, René Leiva; por supuesto existe una actitud lúdica, pero se torna polémica en el momento en que su afirmación minimizante de Homero es totalmente irreverente a la historia de la literatura universal y a la concepción que la mayoría de los lectores tenemos de ella. Finalmente, ¿quién se atrevería a afirmar que Homero no merecía, si fuera el caso, el premio Nobel?

Y aunque no se tratara de un homenaje, este minitexto explora las posibilidades de los objetos de la historia literaria universal: hay que darle un premio a ese tal Homero que supo captar tan bien el espíritu helénico. Nos deja jugar con la posibilidad de que Homero fuera ‘un tal entre tantos’, cuyo reconocimiento se hace en un contexto tan lleno de hechos diversos que carece de importancia; Homero baja de la cúspide de los poetas clásicos para convertirse en un ser como cualquiera de los lectores en la actualidad, un ser ‘paralelo’ a una historia que no deja de avanzar y que, tal vez, algún día lo

recuerde. Así, Leiva aproxima la realidad de ese gran poeta a un tiempo que es “este año” desconocido, que puede ser cualquier época y, con ello, también cuestiona la importancia de los ‘grandes autores’ al evidenciar que, probablemente, ella sólo dependa del azar de su contexto.

Los minitextos literarios cuya intertextualidad es muy evidente, tienen la característica de proponer al lector, para la interacción y la construcción del sentido, paradigmas de selección bien establecidos. Los horizontes de pasado son un requisito imprescindible para que la dialéctica de protención y retención tenga lugar. En lo que toca a la metaficcionalidad de los textos, es el discurso mismo del minitexto el que la construye. En los minitextos de esta clase, podemos argüir, la elaboración de la interpretación tiene mayores posibilidades siempre que el lector real posea los conocimientos necesarios, a saber, que conozca las obras aludidas y, algunas veces, es una exigencia del minitexto que tales obras hayan sido leídas para lograr una mejor interpretación y, por ende, un mayor efecto.

Este tipo de minitextos literarios son interesantes porque activan en el proceso de lectura los saberes del lector de manera que éste se vea posibilitado para interactuar con el minitexto y, algunas veces, con la actitud del mismo autor del minitexto. Esto lo podremos observar a continuación en un texto de Marco Denevi que, como en los textos anteriores, también evidencia una actitud irreverente en su metaficcionalidad; pero ésta es más parecida a la de Augusto Monterroso en tanto que convierten al minitexto en un espacio lúdico de interacción que también los toca a ellos mismos como autores y personajes de sus textos.



**FALSIFICACIÓN DE LAS FALSIFICACIONES**<sup>188</sup>

Cuando, traducido por cierto Marco Denevi, este libro salió publicado en la República Argentina, los nombres de los autores habían sido eliminados y críticos y lectores, todos en la luna, atribuyeron las falsificaciones a su inverecundo traductor.

Marco Denevi

En este minitexto se tematiza el acto de la creación literaria y la manera en que este mismo acto puede resultar un engaño para el lector. Desde el título se establece la metaficcionalidad en un juego de palabras, observamos un enunciado que resulta una paradoja. La metaficción también es evidente cuando Marco Denevi se convierte en uno de sus personajes, un traductor que probablemente pudo haber eliminado los nombres de los autores a quienes tradujo. Esto, por supuesto, también es factible en el mundo real, pero lo que aquí resulta más interesante es que el mismo Denevi construya una autoironía de su oficio de escritor. Esta es una de las formas que Dällenbach ha identificado como *mise en abyme de la enunciación*, que consiste en elaborar una figura autoral y transferirla a un personaje:

Dado que el autor se reconoce por sus obras [...] le es posible insertar al representante en una *mise en abyme* del enunciado, con lo que resulta que ésta autentifica a aquél, en lugar de lo contrario. Este enunciado-miniatura, por regla general, coincide con lo que estamos leyendo. Pero siempre que están tomados del mismo escritor, la *mise en abyme* autentificadora también puede

---

<sup>188</sup> Marco Denevi, *Obras completas IV. Falsificaciones*, Corregidor, Buenos Aires, 1984, p. 342.

reflejar otros relatos, aunque el resultado, en tal caso, no sea del todo semejante.<sup>189</sup>

El personaje construido como reflejo tanto de un autor-hombre como de un autor implícito, de acuerdo con Dällenbach, cumple una doble función: *actual*, en tanto representa a las dos dimensiones de autor que se acaban de mencionar en la textualidad de la obra; y retroactiva, por llamar desde la textualidad de la obra al autor como autor-real de un conjunto de textos literarios que no están precisamente insertos en esta obra. Los paradigmas de selección se reducen tan sólo a la obra de Marco Denevi y al conocimiento sobre alguna parte de su obra, así como sobre el tono en el que escribe la mayoría de sus minitextos. Aún reduciendo el campo selectivo, las posibilidades que se desprenden del minitexto para establecer un significado son varias. El autor propone al lector ‘la duda’ sobre su propia autoría, esto tiene un mayor efecto no sólo por lo que está escrito en el minitexto, sino porque este minitexto aparece al final de uno de los libros de Denevi: *Falsificaciones*. Sin embargo, el ancla para salvar tal duda se establece en el mismo título del minitexto.

El título advierte al lector muchas cosas, y al combinarse esto con la progresión de la lectura, observamos las siguientes posibilidades, paradigmas de selección que parten de la textualidad del minitexto como hipótesis interpretativas: A) *Falsificaciones* es el título de la obra que contiene a este minitexto; falsificar esa obra resulta, finalmente, en un minitexto falso, engañoso, sólo una broma del autor-hombre: Denevi. B) Si el lector se deja atraer por el significado del título completo de este minitexto, “Falsificación de las falsificaciones”, entonces el efecto resulta en una advertencia final sobre la

---

<sup>189</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 96.

—que afecta a la configuración de sentido al interior del texto. Según el narrador del minitexto, que no precisamente ha de ser el mismo Marco Denevi, el lector de las *Falsificaciones* creadas por un traductor-personaje es un ingenuo, igual que los críticos, pero si atendemos el tono irónico del minitexto, observamos que también en un nivel extratextual Denevi-autor-hombre formula la ingenuidad del lector que se enfrenta al minitexto al poner en duda su autenticidad. A través de la autoironía Denevi enuncia una formulación para que el lector interprete exactamente lo contrario; sin embargo, en este caso, el mismo receptor puede ser el objeto de la ironía, dada la construcción abismada del minitexto. Entonces queda la duda, el lector mismo, el real, es aludido directamente por el minitexto y deberá resolver también si quiere ser objeto de la ingenuidad que le atribuye Denevi o quiere salir de ella resolviendo el enigma de quién escribió este minitexto. Las posibilidades de elaborar una lectura ceñida a la textualidad de este minitexto me parece que se reducen, pues a pesar de existir sólo alusiones sobre Denevi y su obra, postula diversas indeterminaciones que se entrecruzan desde el interior y hasta el exterior del minitexto, situación que eleva la potencialidad significativa del minitexto así como su interpretación; esto, por supuesto, no reduce el efecto.

El engaño, la broma, que ya no la sorpresa, son elementos muy frecuentes en los minitextos metaficcionales. Ya lo hemos observado en varios de los minitextos anteriores, no obstante, existen minitextos, como el anterior de Marco Denevi, que incluso tematizan el mismo engaño hacia el lector en el acto de la creación literaria. El siguiente texto, de Ana María Shua, lo hace de una forma muy evidente.

### ZAFARRANCHO DE NAUFRAGIO<sup>190</sup>

En el vapor de la carrera se realiza un zafarrancho de naufragio. Se controlan los botes y los pasajeros se colocan sus salvavidas (los niños primero y a continuación las mujeres). De acuerdo con las convenciones de la ficción breve, se espera que el simulacro convoque a lo real: ahora es cuando el barco debería naufragar. Sin embargo sucede lo contrario. El simulacro lo invade todo, se apodera de las acciones, los deseos, las caras de la tripulación y del pasaje. El barco entero es ahora un simulacro y también el mar. Incluso yo misma finjo escribir.

Ana María Shua

En este texto podemos ver cómo la autora también tematiza el acto de la escritura al final del minitexto. La lectura del minitexto viene a ser para el lector un chasco, un engaño, pues está leyendo algo que no es la realidad, ni siquiera del texto mismo, algo que se supone alguien finge escribir. Este minitexto puede ser análogo a “El cuento soñado”, analizado más arriba, en tanto que pide al lector su participación en algo que no existe, según lo enuncia el texto y, sin embargo, es posible leerlo. Este minitexto coloca al lector en una situación en la que debe decidir si él mismo está formando parte de la ficción ‘fingida’ e interactuar de esa manera con el texto.

Es posible percibir en la lectura algunos elementos de la narración: sí hay acción, la situación es un naufragio y, cuando parece que la acción es susceptible de desarrollarse, nos enfrentamos con un final sorpresivo:

---

<sup>190</sup> Ana María Shua, *Casa de geishas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 224.

‘que siempre no’. Este minitexto quiere tomar la forma de un cuento, así como comúnmente se le concibe, y con su final sorpresivo podemos pensar que hace un préstamo genérico al adoptar la forma del cuento moderno. En el cuerpo del minitexto existen alusiones y menciones que, por un lado, confirman su familiaridad con el género cuento: “de acuerdo con las convenciones de la ficción breve”, y por otro lado anuncian el engaño: “se espera que el simulacro convoque a lo real”. Toda obra literaria puede pensarse como un simulacro en tanto que no contiene en sí misma a la realidad, sino a través del código de la lengua escrita la evoca en la mente del lector, finge ‘ser’ un fragmento de la realidad. Según el tema de este minitexto, un naufragio, la expectativa del lector apunta a observar el desenlace del punto climático que se está narrando; sin embargo, “sucede todo lo contrario”, tal expectativa nunca se cumple porque en el final se nos revela una autora-implícita que confiesa una impostura sobre el acto de escribir

En este minitexto, como en otros que hemos visto, se narrativiza lo que Lotman llama el ‘marco compositivo de la obra’:

La construcción “normal” (o sea, neutral) está basada, en particular, en que el enmarcamiento del texto [...] no se introduce en el texto. Desempeña el papel de señal que advierte del principio del texto, pero él mismo se encuentra fuera de sus límites. Tan pronto se introduce el marco en el texto, el centro de la atención del auditorio se desplaza del mensaje al código. Más complicado es el caso en que el texto y el enmarcamiento se entretujan, de tal modo que cada uno es, desde determinado

punto de vista, tanto un texto enmarcante como un texto enmarcado.<sup>191</sup>

El marco compositivo del texto nos indica de alguna manera los límites en los que se encuentra la ficción, dentro del marco se halla la historia contada. Como hemos visto en algunos de los minitextos literarios metaficcionales, el marco compositivo a veces se traslada al interior del texto cuando se narrativizan las convenciones de la creación y de la recepción literaria en la enunciación; a veces se vuelve doble en tanto uno enmarca al texto que es objeto de nuestra lectura y otro, al texto contenido como alusión intertextual. En este minitexto ocurre que el asunto del naufragio se encuentra enmarcado en un minitexto literario, y al mismo tiempo el minitexto literario se encuentra enmarcado en su propia enunciación y en el naufragio que es asunto del minitexto; al mismo tiempo la textualidad se vuelve una combinatoria enmarcante y enmarcadora de ambos textos. Esto, en palabras de Dällenbach, correspondería a una de las figuras esenciales de la *mise en abyme*, la *reduplicación apriorística*, que consiste en un “fragmento en que se supone que esté incluido [*sic*] la obra que lo incluye”.<sup>192</sup>

Así como éste, existen muchos minitextos que gustan jugar con el tema de la creación literaria, tematizarlo e imbuir al lector en ello, y es ahí donde radica precisamente el elemento metaficcional, pues ya no está aludiendo a obras, autores o personajes, ya no es sólo intertextual, sino que pide la participación activa del lector, su conocimiento y habilidad sobre el código de la obra, la lengua que él mismo maneja, para que complete las indeterminaciones.

---

<sup>191</sup> Lotman, *art. cit.*, p. 131.

<sup>192</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 48.

**POR ESCRITO GALLINA UNA**<sup>193</sup>

Con lo que pasa es nosotros exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe estamos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmo el, carajo qué.

Julio Cortázar

Este minitexto literario es metaficcional, pero no intertextual; a partir de la organización del lenguaje se van presentando las indeterminaciones, no para atraer al minitexto informaciones de / o sobre otros textos ya existentes, sino para obligar al lector a que colabore en la reconstrucción sintáctica del texto y así pueda atribuirle un significado. En “Por escrito gallina una” el extrañamiento surge a la vista desde el título, en él ya hay un problema sintáctico que advierte al lector, seguramente, que algunas gallinas han escrito lo que sigue. En el proceso de lectura se puede ir construyendo sin mucha dificultad el sentido del texto si antes hemos entendido que un grupo de gallinas lo ha escrito y que el narrador es plural y femenino. La anécdota es curiosa: parece que las gallinas han tomado poder en el mundo y han adquirido dones

---

<sup>193</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 25ª. ed., México, 1997.

racionales como la escritura y el aprendizaje de ciertas materias humanísticas y científicas.

El minitexto tematiza el acto de la escritura a través de una prosopopeya en la que las gallinas son protagonistas. El lector de este minitexto puede elaborar una interpretación pertinente de él sin mucho problema, siempre que no tenga ningún problema grave de lenguaje. Un lector común bien puede elaborar la realización de sentido de este minitexto sin grandes complicaciones; un lector crítico, también. Los horizontes no son lejanos a ningún lector y los paradigmas de selección se encuentran totalmente en la textualidad de esta pequeña obra.

Regularmente este tipo de minitextos metaficcionales tiene la apariencia del engaño hacia el lector y esto provoca también que el minitexto pueda activar su potencial significativo como polisémico. En el caso del texto de Cortázar, esa polisemia no es tal. Lotman ha observado que esa diversidad en el significado de los textos se fundamenta también en que el texto artístico utiliza como recurso de constitución lo que en un texto no artístico sería el 'ruido' en el canal de comunicación, es decir, los errores gramaticales o sintácticos. Así, el texto artístico, según Lotman, posee una *doble gramática* que le permite transformar el ruido en información, de tal manera que el texto artístico se convierte en polisémico. En el minitexto de Cortázar podemos observar ese ruido de que habla Lotman como un recurso discursivo que no es potenciador de significados diversos, sino que sólo apoya el nivel semántico del minitexto y la producción del efecto en el lector; existen errores gramaticales y sintácticos cuya justificación semántica se basa en que los personajes son gallinas y se encuentran ante la escritura como una situación nueva.



El desafío propuesto consiste, primero, en esbozar la estructura gramatical básica del texto tomando en cuenta los elementos invariables. Podemos decir que la historia se construye de la siguiente manera: Un complemento circunstancial de tiempo es el contexto de un personaje cuya persona gramatical es masculina; este personaje, poseedor una característica anímica particular, debe percibir algún tipo de sensación. Esta percepción lo lleva a realizar una acción, expresada en pretérito, primero sobre cualquiera —al menos dos— de los objetos propuestos (complemento directo en persona femenina), y después con ellos, se repite la estructura: hay una nueva acción sobre un segundo complemento directo, pero ahora los elementos del grupo propuesto aparecen como masculinos. Después se deben situar temporalmente las acciones hechas por el personaje a través de un adverbio de tiempo y relacionarlas con un nuevo sujeto (parte del cuerpo del personaje) que, a su vez, realizará una nueva acción sobre otro complemento directo, nuevo grupo de palabras que, a diferencia de los dos grupos anteriores, ahora combina sustantivos masculinos y femeninos. Todo esto lleva, finalmente, a que el personaje se convierta en tierra.

La propia estructura del minitexto aquí identificada posee muchísimas indeterminaciones. Pero en su calidad de texto artístico, vale tomar en cuenta lo que dice Lotman al respecto:

En los casos —como por ejemplo, en el arte— en que el texto admite como principio una multitud abierta de interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter fundamentalmente abierto.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Lotman, *art. cit.*, p. 119.

Este minitexto, de acuerdo con Lotman, sería todo él puro *ruido*; la concreción de las indeterminaciones implicaría aportar un tiempo que los lectores de textos breves probablemente no tienen, a menos que se les solicite hacerlo o que sean personas obsesionadas con el lenguaje y la búsqueda de significados. Hay que observar que, una vez esbozada la estructura básica del texto, podemos identificar nexos pivote,<sup>196</sup> así como los lugares del texto (donde no hay nexos) que delimitan la selección de palabras,<sup>197</sup> que nos servirán como disposición para elaborar una historia. Observemos esto, primero, en el minitexto.

**Una** mañana tarde noche **el** niño joven anciano **que estaba** moribundo enamorado prófugo confundido **sintió las primeras** punzadas notas detonaciones reminiscencias sacudidas \*\* precursoras seguidoras creadoras multiplicadoras transformadoras extinguidoras **de** la helada la vacación la transfiguración la acción la inundación la cosecha. \*\* Pensó recordó imaginó inventó miró oyó talló cardó concluyó corrigió anudó pulió desnudó volteó rajó barnizó fundió \*\* la piedra la esclusa la falleba la red la antena la espita la mirilla la artesa la jarra la podadora la aguja la aceitera la máscara la lezna la ampolla la ganzúa la reja y **con ellas** atacó erigió consagró bautizó pulverizó unificó roció aplastó creó dispersó cimbró lustró repartió lijó \*\* el reloj el banco el submarino el arco el patíbulo el cinturón el yunque el velamen el remo el yelmo el torno el roble el caracol el gato el fusil el tiempo el naipe el torno el vino el bote el pulpo el labio el peplo el yunque, **para** luego

<sup>196</sup> Éstos aparecerán en negritas para su mejor identificación. En el inciso de las historias posibles se describirá el criterio que se siguió para su elaboración.

<sup>197</sup> Los límites se indican con doble asterisco.

antes ahora después nunca siempre a veces **con el pie codo dedo**  
cribarlos fecundarlos omitirlos encresparlos podarlos **en el**  
bosque río arenal ventisquero volcán dédalo sifón cueva coral  
luna mundo viaje día trompo jaula vuelta pez ojo malla turno  
flecha clavo seno brillo tumba ceja manto flor ruta aliento raya, y  
**así se volvió tierra.**

A continuación, como ejercicio interpretativo, presento algunas construcciones posibles que aparecen como paradigmas de este minitexto. Siguiendo la instrucción de subrayar las palabras adecuadas, se han elegido de acuerdo al número que solicitan los nexos pivote. Observamos, por ejemplo, que el nexo “y con ellas” nos solicita elegir al menos dos sustantivos precedentes para no modificar el número y no cometer una falta de concordancia con el verbo que sigue, pues en su conjunto aparecen en plural. Las tres versiones siguientes han seguido el puro criterio del orden en que aparecen las palabras, cuidando también la concordancia gramatical y utilizando algunas comas necesarias; así, en la segunda versión y la tercera, podremos ver algunas palabras ya utilizadas en la primera.

*a) Se eligió la palabra que sigue al nexo pivote.*

**Una** mañana el niño **que estaba** moribundo **sintió las primeras**  
punzadas precursoras de la helada. Pensó la piedra, la esclusa, y  
**con ellas** atacó el reloj, el banco, para luego **con el pie** cribarlos  
**en el bosque, y así se volvió tierra.**

*b) Se eligió la segunda palabra después del nexa pivote.*

**Una tarde el joven que estaba enamorado sintió las primeras notas seguidoras de la vacación. Recordó la esclusa, la falleba, y con ellas erigió el banco, el submarino, para antes con el codo fecundarlos en el río, y así se volvió tierra.**

*c) Se eligió la tercera palabra después del nexa pivote.*

**Una noche el anciano que estaba prófugo sintió las primeras detonaciones creadoras de la transfiguración. Imaginó la falleba, la red, y con ellas consagró el submarino, el arco, para ahora con el dedo omitirlos en el arenal, y así se volvió tierra.**

Podemos observar que al seguir el criterio del orden en que aparecen las palabras para la construcción semántica, las historias resultantes nos proporcionan una atmósfera de fantasía, de sueño, de situaciones imposibles. Estas historias construidas vienen a ser un retrato de alguna fantasía que es, en estos tres casos, producto del puro orden de palabras. Pero cuando se trata de construir las historias sin tomar en cuenta este criterio, sino la pura voluntad creativa, tenemos como resultado las fantasías poéticas, lúdicas, aventuradas de la conciencia de cada lector.<sup>198</sup> Al pie de la página, sólo como dato agregado, se anotará información mínima sobre los lectores que elaboraron las siguientes construcciones. Cabe agregar que si esta parte de la investigación parece orientarse hacia un estudio de campo, fue sólo por la necesidad de

---

<sup>198</sup> Las versiones que ahora se presentan fueron elaboradas en distintos momentos por lectores a los que se les pidió elaborar una historia y sólo se les indicó respetar los nexos pivote. Algunos hicieron cambios en el número de los nexos y en la puntuación.

elaborar versiones muy distintas, en lo posible, de las que se realizan desde el punto de vista de quien investiga. Observemos los resultados.

*Lector 1\**

- a) **Una noche el joven que estaba prófugo sintió las primeras punzadas precursoras de la helada. Pensó la reja y con ella consagró el fusil para luego con el dedo encresparlo en el mundo y así se volvió tierra.**
- b) **Una mañana el anciano que estaba moribundo sintió las primeras sacudidas extinguidoras de la acción. Imaginó la máscara y con ella creó el tiempo para luego con el dedo encresparlos en el aliento y así se volvió tierra.**

*Lector 2<sup>▲</sup>*

- c) **Una tarde el anciano que estaba prófugo sintió las primeras sacudidas de la inundación. Barnizó la máscara, la ganzúa y con ellas tornó el labio para a veces con él fecundarlos en el arenal y así se volvió tierra.**
- d) **Una noche el joven que estaba moribundo sintió las primeras punzadas extinguidoras de la cosecha. Concluyó la antena, la mirilla y con ellas roció el patíbulo para nunca con él omitirlos en el viaje tumba y se volvió tierra.**

---

\* Sexo: masculino; edad: 29; ocupación: profesor; nivel de estudio: doctorado.

▲ Sexo: masculino; edad: 30; ocupación: profesor; nivel de estudio: maestría.

- e) **Una mañana el niño que estaba confundido sintió las primeras notas transformadoras de la transfiguración. Inventó la red aceitera y con ella unificó el tiempo para siempre con el mundo y así se volvió tierra.**

*Lector 3♦*

- f) **Una tarde el joven que estaba confundido sintió las primeras detonaciones de la transfiguración. Imaginó la piedra y con ella pulverizó el caracol, el tiempo, para luego con el dedo fecundarlos en el río, y así se volvió tierra.**

*Lector 4▼*

- g) **Una noche el anciano que estaba confundido sintió las primeras sacudidas extinguidoras de transfiguración. Pulió la máscara y con ella bautizó el caracol, para ahora con el dedo fecundarlos en el aliento, y así se volvió tierra.**
- h) **Una tarde el joven que estaba prófugo sintió las primeras reminiscencias extinguidoras de la inundación. Talló la piedra y con ella atacó el bote, para nunca con el dedo omitirlos en el mundo, y así se volvió tierra.**
- i) **Una mañana el niño que estaba moribundo sintió las primeras punzadas precursoras de la acción. Imaginó la red y con ella repartió el tiempo, para siempre con el pie encresparlos en el brillo, y así se volvió tierra.**

---

♦ Sexo: femenino; edad: 22; ocupación: estudiante; nivel de estudios: licenciatura.

▼ Sexo: femenino; edad: 20; ocupación: estudiante; nivel de estudios: licenciatura.

*Lector 5\**

- j) **Una noche el joven que estaba enamorado sintió las primeras reminiscencias extinguidoras de la transfiguración. Barnizó la máscara y con ella pulverizó el roble, para luego con el pie encresparlo en el manto, y así se volvió tierra.**

Independientemente del tiempo que se deba invertir para elaborar algún significado posible, hay que advertir que este minitexto puede casi vencer al lector en su labor interpretativa. Ciertamente se trata de una sucesión de imágenes, acciones y elementos factibles de agrupar en distintos campos semánticos para, luego, intentar elaborar una de las muchas historias posibles a que da lugar este minitexto.

Hemos visto, en las trece versiones anteriores, el potencial significativo del minitexto a pesar de que se repita el protagonista, algunos sustantivos o algunas acciones; el hecho de elegir una palabra distinta ya le atribuye un sentido diferente al texto, dada la exigencia de utilizar un conjunto tan pequeño de elementos. En las últimas diez versiones también pudimos observar cómo hubo algunos lectores que se atrevieron a modificar los nexos pivote, e incluso se permitieron suprimir la elección de algún conjunto de palabras; esto, por supuesto, eleva el grado de polisemia del texto.

Observado lo anterior se debe destacar el carácter abierto del minitexto en varios sentidos. Por una parte los paradigmas de selección los va construyendo el lector de acuerdo a las combinaciones que él mismo considere posibles según el material propuesto, y los horizontes de pasado y de futuro se

---

\* Sexo: femenino; edad: 28; ocupación: estudiante; nivel de estudio: maestría.

van fusionando, de igual manera, dependiendo del conjunto de palabras a elegir y de la proyección que el lector quiera dar a su historia. Por otra parte, los correlatos del texto están dados en el texto mismo, en el conjunto de palabras a elegir; el lector no los tiene que buscar en otra parte pues este minitexto no es intertextual, tal vez podríamos caracterizarlo como *intratextual*: se elabora la construcción semántica partiendo de lo que el texto posee en sí mismo, es decir, no se tiene que recurrir a correlatos externos porque ya se presentan ante la vista del lector y entonces la labor, en lugar de expandirse al exterior del texto —hacia los correlatos—, se efectúa como una reducción, una síntesis de elementos presentes.

El punto de visión del lector es, también, abierto casi en su totalidad según la elección de los conjuntos de palabras, y me atrevería a decir que este punto de visión, en este caso, sólo es *móvil* en función del acto selectivo y no tanto de las orientaciones —hacia los correlatos—, pues el texto evidencia en su textualidad los correlatos, pero existen pocos elementos cooperantes para consumir las indeterminaciones —los nexos pivote, que carecen de amplias cualidades semánticas.

¿Hay alguien, entonces, que se atreva a elaborar una sola lectura global de este texto? Probablemente sí, habría que buscarlo, pero lo importante a destacar de este minitexto es que rompe con las convenciones de cualquier texto narrativo al presentar tantas opciones en conjunto. Tal vez un lector común podría leerlo una vez y abandonarlo para siempre. Pero un lector que ha leído más, seguramente intentará, en primera instancia, otorgarse a sí mismo un primer resultado de lectura del minitexto, es decir, un sentido coherente, esto para no ignorar su propia inteligencia. Sin embargo, un rasgo más de interés en este minitexto es que rompe completamente con las expectativas del lector, aunque sí hay un narrador, hace falta la historia que estará a cargo del lector, y



por otra parte, aunque nos ciñamos del todo a la textualidad del minitexto, siempre resultará, como vimos, ampliamente polisémico.

No obstante todo lo anterior, es de suma importancia señalar que, a pesar del carácter abierto de este minitexto en muchos aspectos, existe un elemento que tal vez sea el que determina el rasgo del lector implícito de “Subraye...”. Además de los nexos pivote y los segmentos gramaticales localizados, el texto posee un elemento invariable que, definitivamente, establece la orientación del sentido del texto: “y así se volvió tierra”. Dado que el personaje protagonista es un ser humano, que realiza en la historia ciertas actividades —fictivas o no—, la connotación de ‘volverse tierra’ seguramente logra establecer la analogía de este elemento con el último lugar en el que reposa el cuerpo: la tumba. Así, la orientación de sentido de este texto siempre apunta hacia interpretaciones y construcciones que formulan historias de desencanto para el personaje protagonista, cualquiera que sea su estado anímico inicial.

Todo minitexto literario metaficcional deja al lector jugar con sus conocimientos y con las ofertas del texto (lingüísticas, temáticas, intertextuales), pero siempre posee algún elemento determinante que orienta el sentido de la interpretación.

Los minitextos literarios metaficcionales proponen siempre una participación activa al lector al grado de dejarlo a él mismo construir su propia historia otorgándole los elementos, al interior o al exterior del texto, para que complete las indeterminaciones. Y así como observamos el caos polisémico e interpretativo que puede ocasionar un minitexto como el de Luis Britto al proponer un amplio campo de elección, también existen minitextos que, sin ser intertextuales, juegan con las convenciones formales del texto literario y le

dejan al lector el mínimo de elementos para que construya la historia, o la conclusión, que mejor le parezca.

**EL SABOR DE UNA MEDIALUNA A LAS NUEVE DE LA MAÑANA EN  
UN VIEJO CAFÉ DE BARRIO DONDE A LOS 97 AÑOS RODOLFO  
MONDOLFO TODAVÍA SE REÚNE CON SUS AMIGOS LOS  
MIÉRCOLES A LA TARDE<sup>199</sup>**

Qué bueno.

Luisa Valenzuela

En este minitexto Luisa Valenzuela invierte las funciones de los elementos básicos de un texto: el título y el cuerpo. Aquí es el título el que cumple la función de relatar el suceso, posee personajes, espacio, tiempo y acciones; el cuerpo del texto sólo aparece como una conclusión a lo que cuenta el título. Por la disposición invertida de los elementos, incluso parecería un diálogo en el que el cuerpo de texto es sólo la respuesta al título, y esto revela una actitud de celebración indiferente, como cuando apenas vamos a leer un libro, o a ver una película, y alguien se adelanta a contarnos el final.

En la lectura de este minitexto, un lector asiduo de textos breves que tuviera el conocimiento previo de que los minitextos literarios le van a solicitar su participación activa, también sufriría una ruptura de expectativa al leer el cuerpo de texto, pues su horizonte de pasado le está indicando que seguramente deberá construir una historia que, sorpresivamente, ya le ha proporcionado el mismo título. Los paradigmas de selección prácticamente se

---

<sup>199</sup> Luisa Valenzuela, *Aquí pasan cosas raras*, De la Flor, Buenos Aires, 1975, p. 91.

anulan y la única participación clara del lector implícito sería reconocer las funciones que debería cumplir cada elemento del texto y que, en este minitexto, aparecen invertidas. En este reconocimiento de las convenciones de la escritura común radicaría la postura lúdica de “El sabor de una medialuna”...

Con el mínimo de palabras el efecto estético para un lector competente tiene lugar en tanto se reconozcan los elementos que formarán parte del juego interpretativo. Mucho tiempo se reconoció “El dinosaurio” de Monterroso como el cuento o relato más breve del mundo; sin embargo, también existe otro de menor número de palabras, y poco conocido, de la autoría de Sergio Golwarz:

**DIOS<sup>200</sup>**

Dios.

Sergio Golwarz

Este minitexto forma parte de su única publicación de relatos que, ejemplarmente, tiene una organización muy peculiar: inicia con el texto más largo —que es breve, menor de dos páginas— y los que le siguen son cada vez de menor extensión que el anterior, hasta llegar a concluir el libro con “Dios”.

¿Qué nos puede revelar un texto cuyo título y cuerpo se conforman de una palabra que posee una connotación tan amplia? Tal vez en este minitexto, aún en mayor grado que en “Subraye las palabras adecuadas”, el acto interpretativo se presenta como un desafío de suma dificultad. ¿Qué puede

---

<sup>200</sup> Golwarz, Sergio, *Infundios ejemplares*, FCE, México, 1969, p. 91.

interpretar el lector de 'dios'. Para un lector que posea o no creencias religiosas, el tema por sí mismo ya resulta complicado, delicado. ¿Qué historia es susceptible de construirse a partir de un solo paradigma que, de por sí, ya es un paradigma de cualquier cultura? Cada lector, si practica alguna religión, podrá poner en juego interpretativo sus horizontes de pasado de acuerdo a sus propias experiencias y crearse una historia bella o espeluznante; pero el lector que no tenga una preferencia determinada al respecto, también podrá poner en juego su ausencia de creencias y jugar a la parodia con el sentido de la palabra, o bien, declararse escéptico y respetar la palabra escrita sin ánimo de jugar con la palabra o con cualquier dios. El punto de visión es móvil, el lector participará de alguna manera con la pura referencia de la palabra, y habrá tantos sentidos posibles como variedad de religiones y voluntad del lector. Aún con los temas más respetados por la cultura, el minitexto es capaz de ponerlos en juego, ya sea por homenaje o irreverencia —esto lo decide el lector. ¿Qué más se puede decir de “Dios”?

## CONCLUSIONES

La configuración del lector implícito de los minitextos literarios metaficcionales como una forma de lectura dialogante con la tradición literaria universal y con las convenciones que hacen posible la literatura, es la tesis de este trabajo. El problema localizado como fundamento de la investigación es el de la dificultad de la comunicación literaria que se origina por la estructura de los textos de mínima extensión. El acto interpretativo ya no depende, en los minitextos literarios, de los argumentos, de las situaciones, de las descripciones relatadas, sino de los mínimos elementos que sólo funcionan como potenciadores de sentido y disparadores del acto creativo del lector.

Se habla en esta investigación de un lector implícito del minitexto literario metaficcional. Se ha dicho que ese lector implícito que pide el minitexto literario metaficcional es 'especial'. Ciertamente es que todo texto literario solicita un lector implícito especial y bien definido, de hecho, ese lector implícito varía en cada cuento, en cada novela, en cada poema, en cada texto literario. Hagamos ahora algunas precisiones.

El lector implícito es un tipo de lectura que propone el texto, de acuerdo con Iser, por eso decimos que cada texto literario tiene su lector implícito, incluso al interior de un mismo género. El minitexto literario metaficcional exige un lector implícito especialmente determinado, y creemos que esta formulación puede ser útil tanto para los minitextos literarios metaficcionales latinoamericanos como para los producidos en otras lenguas y culturas.

El universo *literatura* está comprendido por una serie de textos literarios que van desde las formas o géneros mayores más antiguos, considerando la primera clasificación genérica formal que distinguía entre poema épico, lírico y dramático, hasta las formas literarias más recientes como el cuento (clásico, moderno, corto), la novela (histórica, testimonial, ensayística), el poema en prosa, el ensayo, etc.

Los minitextos literarios son un conjunto de textos cuyas características ya hemos revisado, y hasta ahora podemos decir que se trata de una especie textual mínima aún indefinida, dentro del campo de la narrativa, con un extenso universo de sentidos que está proponiendo nuevas maneras de leer en nuestras letras hispánicas y, por ello, está exigiendo la atención de la crítica y la teoría literarias. A este conjunto de minitextos literarios pertenece el subconjunto de los minitextos literarios metaficcionales, aquellos que a partir de su textualidad evidencian las convenciones que los hacen posibles como literatura.

El haber observado el proceso de lectura de algunos minitextos literarios metaficcionales latinoamericanos, nos permite arrojar la siguiente idea sobre su lector implícito: dado que el minitexto literario metaficcional se vincula con una variedad de formas literarias que comprenden el universo literatura, el lector implícito que exige el minitexto literario metaficcional se configura de tal manera que tiene la capacidad de tomar la forma de los lectores implícitos de otras formas o géneros literarios. Esto quiere decir que la configuración del lector implícito del minitexto literario metaficcional incluye al conjunto de los lectores implícitos de aquellos géneros con los que los minitextos literarios metaficcionales establezcan una relación de parentesco —y no con toda la tradición literaria universal.

El carácter proteico o hibridez del minitexto literario metaficcional es el rasgo que exige un lector implícito de ese tipo, que tenga conocimiento, por lectura o referencia, de obras representativas de la tradición y de ciertas convenciones del campo literario. Si un lector real no posee las competencias necesarias para asemejarse al lector implícito descrito, entonces no podrá establecer un contrato de lectura con el minitexto literario metaficcional, no podrá llevar a cabo la interacción necesaria para la producción de los sentidos potenciales ni, por tanto, podrá llenar los espacios vacíos propuestos por la textualidad: el acto de lectura no aprovechará la potencialidad de significados del texto.

Un lector implícito, así explicado, podría pensarse como una construcción irrealizable en un lector real en tanto requiere de conocimientos incluso más amplios que los de una enciclopedia para reconocer la información que pide traer el minitexto. No debemos pensarlo como un lector ideal cuyos conocimientos sean análogos a los del autor. Decimos que este lector implícito posee la capacidad de contener a los lectores implícitos de los géneros con los que guarda relación en tanto el lector real sea capaz de reconocer los textos literarios más acreditados dentro de cada género en la historia literaria.

Sin embargo, debe tomarse en cuenta que un lector real, de hecho, no puede poseer una enciclopedia literaria que contenga tanto la historia como las obras —leídas— más representativas de cada género y época. El minitexto literario metaficcional, probablemente, intenta absorber al lector en un juego que lo reta a reconocer sus propios saberes literarios y, también, a adquirir más conocimientos sobre el campo literario si se quiere gozar ampliamente del efecto estético. Dice Harold Bloom sobre el canon literario:

¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? Los bíblicos sesenta años ya no bastan más que para leer una selección de los grandes escritores que componen lo que podría denominarse la tradición occidental, por no hablar de las tradiciones de todo el mundo. El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día.<sup>201</sup>

Al respecto de lo que dice Bloom, ciertamente debe haber una elección sobre el corpus literario universal, y esta elección comienza desde los escritores mismos de minitextos literarios que aluden a ciertas obras reconocidas como canónicas. Aquí debemos subrayar que un lector implícito de minitextos literarios metaficcionales, al conformarse por el conjunto de los lectores implícitos de los géneros textuales con los que se relaciona, justamente está conteniendo los tipos de lectores de las obras canónicas —aludidas por el minitexto—, y no de todo el corpus literario de la tradición universal. Las lecturas referidas por los minitextos literarios metaficcionales no se circunscriben sólo a la cultura hispanohablante, también encontramos referencias a tradiciones muy antiguas; y el cúmulo de información, como hemos visto, no sólo se refiere a las obras, sino también a convenciones de los actos de producción y recepción literaria. Con tal cantidad de información requerida, sería imposible hablar de un lector implícito, pero es importante destacar que cada minitexto, por su parte, llama a la memoria del lector obras distintas, y siempre canónicas, de la tradición literaria universal.

---

<sup>201</sup> Bloom, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, 3ª. ed., Barcelona, 1997, p. 25.



Un escritor de minitextos literarios metaficcional es suele ser un buen lector, y por ello es que logra condensar ese universo de sentidos en textos de brevísima extensión. Para un lector real no basta con saber sólo historia literaria, pues el tipo de información que solicita el minitexto literario metaficcional es aquella que se adquiere a través de la relación directa con la literatura, es decir, por su lectura; y esta actividad en una sociedad como la nuestra no garantiza que cierta mayoría de individuos tenga las competencias como para ‘lidiar’ con los minitextos metaficcionales. El lector implícito de los minitextos literarios metaficcionales es resultado de un diálogo con la cultura, con los libros y, desafortunadamente, sólo es para unos cuantos.

Sin embargo, no es utópico pensar que un lector real pueda asemejar sus conocimientos a los de un lector implícito de los minitextos literarios metaficcionales. La mayoría de los autores que escriben minitextos de este tipo casi siempre tienen la consigna de homenajear, a través de recursos como la parodia, la ironía, la intertextualidad, las obras literarias del pasado, casi siempre factibles de ser reconocidas por cualquier persona con un nivel cultural medio. No obstante, ese lector real que quiera aproximarse al lector implícito de este tipo de textos, deberá tener también la disposición, importantísima, para interactuar, para jugar con el minitexto y construir significados diversos.

El minitexto literario metaficcional y su lector implícito, se proponen como una actividad cultural hasta cierto grado elitista, pues el acceso al efecto estético exige un amplio conocimiento del campo literario y estos saberes no los posee cualquier lector real. Dice Bloom:

Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas, y como ningún canon está nunca

cerrado, la tan cacareada “apertura del canon” es una operación bastante redundante.<sup>202</sup>

Bloom habla del canon occidental, ¿pero qué ocurre con el canon latinoamericano? El minitexto literario, por sus características del proceso de lectura y por su lector implícito, es claramente elitista; aún no es considerado por consenso como un género, pero habría que preguntarse si el minitexto literario podría configurarse como un canon de la escritura latinoamericana. Bloom menciona algunas características que distinguirían a una obra como canónica:

Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción.<sup>203</sup>

El minitexto literario, por supuesto, posee estas cinco características. Sabemos que tales rasgos no representan una fórmula, una etiqueta, bajo la cual se deban colocar las obras y aceptarlas o no como canónicas. Pienso que el minitexto literario sí es factible de figurar como un canon dentro de la literatura latinoamericana, y tal vez no sea este el momento para afirmarlo, pues aún hace falta estudiarlo con las herramientas que permitan describirlo como un género textual independiente, es decir, habría que acudir al estudio teórico de la taxonomía literaria para establecer sus antecedentes, sus derivaciones, sus parentescos más comunes y sus rasgos estructurales, y esta investigación, hasta este momento, no ha tomado esa orientación.

---

<sup>202</sup> *Idem*, pp. 47-48.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 39.

Es sabido que el canon tiene lugar a partir de la originalidad de los textos que se van aceptando como ‘literarios’ en la institución literaria; el minitexto literario latinoamericano, a partir de la producción de Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, ha tenido influjo en la escritura de varios escritores latinoamericanos —de cuya obra se han tomado ejemplos para el análisis— pertenecientes a generaciones distantes y que reconocen a estos tres como paradigmas de la escritura breve. Tal vez habría que esperar a que pase más tiempo para observar si la producción de minitextos literarios continúa, pero un ejemplo claro de la propiedad casi canónica de esta especie textual es la labor de las revistas *El Cuento* (México) y *Puro Cuento* (Argentina), que incentivaron ampliamente esta labor.

De hecho, una prueba mínima de que aún existen escritores interesados en la producción de textos breves, es el libro *Andy Watson, contador de historias*,<sup>204</sup> de Marcial Fernández, que llegó a mis manos durante el Primer Coloquio Internacional de Minificción,<sup>205</sup> en donde el mismo autor obsequió, en los tres días que duró el evento, un ejemplar de su libro a todos los ponentes. Esta obra consta de sesenta y tres minitextos literarios, muchos de ellos metaficcionales, y es producto de una beca otorgada al autor por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1994. Esto evidencia, por un lado, que la institución literaria reconoce al minitexto literario como una especie textual cuya producción sí es factible de ser subsidiada con presupuesto para los creadores de nuestro país; y, por otra parte, también deja ver que estos textos sí continúan produciéndose y formando parte del corpus literario de nuestra cultura. Incluso, uno de los textos de Marcial Fernández, “El engaño”, se encuentra en una antología de textos brevísimos y reciente publicación, *Relatos*

---

<sup>204</sup> Marcial Fernández, *Andy Watson, contador de historias*, Daga Editores, México, 1997.

<sup>205</sup> Realizado en la Ciudad de México, en agosto de 1998, donde expuse mi trabajo sobre la ironía en textos breves de Augusto Monterroso.

*vertiginosos*, preparada por Lauro Zavala,<sup>206</sup> investigador que se ha dedicado durante mucho tiempo al estudio de lo que él llama minificción y quien también organizó el Primer Coloquio Internacional de Minificción.

Los minitextos literarios de Marcial Fernández muestran un claro homenaje tanto a la literatura canónica como a la breve, así como también proponen un interesante juego con los paradigmas de la cultura y las convenciones de la creación literaria:

Si Dios existe, que me parta un rayo antes de terminar de escribir este libr...<sup>207</sup>

Curiosamente, este minitexto alusivo a Dios y al acto de escribir, es el que da fin al libro; esto recuerda la actitud autorreferencial de ejemplos aquí analizados de Sergio Golwarz (“Dios”) y Marco Denevi (“Falsificaciones”). En la obra de Fernández es notoria la intertextualidad con autores contemporáneos de literatura brevísima, pero lo más importante, tal vez, sea el característico ludismo propuesto al lector, que hemos venido observando a través de los análisis.

La propuesta de juego con el lector es un rasgo característico e innegable de todos los minitextos literarios, sean metaficciones o no. El juego activo con el lector, la operación lúdica para construir significados muy individuales, es la propuesta que postula este tipo de literatura breve, aunque los minitextos metaficciones la evidencian con mayor facilidad y, al mismo tiempo, elevan el grado de dificultad del juego. Johan Huizinga, quien hizo un

---

<sup>206</sup> Lauro Zavala, [comp.], *Relatos vertiginosos: Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000.

<sup>207</sup> Fernández, “La prueba”, *op. cit.*, p. 74.

estudio exhaustivo sobre las diferentes funciones y esferas del juego en la cultura, describe el juego de la siguiente manera:

[...] el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.<sup>208</sup>

El minitexto literario es, fundamentalmente, un juego con la conciencia del lector, un juego con sus saberes —en el caso de los metaficcionales e intertextuales— y con su propia disposición y posibilidad interpretativa —en el caso de los no metaficcionales. El lector implícito de los minitextos literarios presenta como característica primordial la aptitud para introducirse a los juegos de palabras y de sentidos que propone el minitexto. El objetivo de este juego, como dice Huizinga, no persigue obtener ningún provecho específico más allá del goce estético, de la experiencia estética que deja una labor interpretativa seguramente mucho más extensa que el propio minitexto. El tiempo y el espacio dentro de los que tiene lugar el juego minitextual son justamente aquellos que el jugador-lector disponga a partir de la textualidad de la obra; es decir, el espacio lo constituyen, a la vez, el texto y la actividad interpretativa en la conciencia del lector, y el tiempo sólo depende del que se permita el lector para atribuir sentidos a lo que lee. Las reglas no están

---

<sup>208</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1968., p. 51.

establecidas formalmente, pero podríamos identificarlas con lo que llamamos antes los límites interpretativos del lector, esto es, la textualidad de la obra: interpretar sólo a partir de lo que el texto dice, elaborando asociaciones con los correlatos que lo escrito nos sugiere. El orden aparece también anclado en el texto: la pura operación de la lectura, que inicia con el título y concluye en el punto final del cuerpo del texto.

La propuesta lúdica que trae el minitexto literario nos deja observar que el lector implícito, entendido como una manera de leer el texto, es en realidad un lector lúdico que deberá jugar con pocas piezas y, a partir de ellas, construir un juego de sentidos que le permitan lograr el efecto, el goce estético, y nada más. Este tipo de lector implícito, el lector *ludens*, al formularse como una manera de leer los minitextos literarios, sobre todo los metaficciones, también se muestra como un lector culto, conocedor del campo literario, cuyos saberes igualmente figuran como piezas del juego.

De esta manera, al combinar las aptitudes para el juego y los conocimientos de la cultura, encontramos una característica importante en este tipo de lector; aparecen, paradójica y simultáneamente, dos elementos claramente opuestos: el juego, no serio, y los saberes culturales que, como valor, tienen una connotación de seriedad. El minitexto literario metaficcional nos propone un lector implícito capaz de fusionar a través del juego dos elementos que pudieran parecer antagónicos, y esta propuesta de lectura la hace de un modo sumamente interesante. Desacraliza ciertos saberes sobre lo literario a la vez que homenajea a la tradición literaria universal, y nos deja ver, hasta cierto punto, que el conocimiento literario, como un valor cultural, no es un objeto inasequible —elevado— ni se encuentra tan distanciado de una actividad poco común a la cultura elitista: el juego. Sin embargo, al mismo tiempo que propone un relajamiento en el manejo de los conocimientos

literarios, cae en una nueva paradoja: el goce estético del minitexto literario metaficcional es evidentemente elitista.

El lector *ludens*, también culto y paradójico, es capaz de proponer al lector real que se le asemeje la formación de una comunidad lectora competente para lograr el efecto estético; y asumido así este juego de lectura, podemos observar, de acuerdo con Huizinga, la función cultural del juego:

El juego en [...] su propiedad de diversión regularmente recurrente, se convierte en acompañamiento, complemento, parte de la vida misma en general. Adorna la vida, la completa y es, en este sentido, imprescindible para la persona, como función biológica, y para la comunidad, por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea; en una palabra, como función cultural.<sup>209</sup>

La función cultural del minitexto literario metaficcional es palpable en las relaciones intertextuales de homenaje que los propios escritores se hacen entre sí a través de la literatura breve: Monterroso a Balzac, Arreola a Torri, Fernández a Golwarz, Avilés a Homero, Menén a Borges, y todos ellos a la tradición literaria. El lector *ludens*, de nuevo paradójico y culto, juega con los saberes y crea una comunidad lectora que es cómplice del mismo juego sólo a partir de la lectura de los textos: el lector *ludens* de los minitextos literarios metaficcionales crea un diálogo entre libros varios y lectores pocos:

---

<sup>209</sup> *Idem*, p. 44.

El equipo de jugadores propende a perdurar aun después de terminado el juego. [...] Pero el sentimiento de hallarse juntos en una situación de excepción, de separarse de los demás y sustraerse a las normas generales, mantiene su encanto más allá de la duración de cada juego.<sup>210</sup>

El lector real que logre aproximarse al lector implícito se insertará, a través de su labor y capacidad interpretativa, en el equipo de jugadores que dialogan con los libros y la cultura. El diálogo con la cultura, pensando en los lectores reales, sólo será posible para unos cuantos. No obstante, esta característica del minitexto literario metaficcional puede librarse de una situación 'trágica' para su lectura y de cierto 'elitismo' para el goce de su efecto estético.

Del trabajo realizado en esta investigación surge la siguiente hipótesis: el minitexto literario metaficcional, visto como una herramienta, puede resultar muy útil para la didáctica de la literatura en el salón de clases; esta es una de las direcciones que esta investigación podría tomar en una etapa posterior.

En la actualidad existen algunos estudios al respecto de la utilidad de la literatura brevíssima para la enseñanza de la lengua y la literatura.<sup>211</sup> En esas investigaciones se ha hablado de la enseñanza de lenguas extranjeras a partir de los minitextos literarios; pero aún no se ha hecho una aproximación a la enseñanza de la literatura misma a través de cierto tipo de minitextos y tampoco se ha planteado la posibilidad de una didáctica lúdica de

---

<sup>210</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>211</sup> Lauro Zavala [comp.], *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*.



la literatura que sea distinta del socio-drama y estrategias similares. Puedo aventurarme a suponer que precisamente los minitextos literarios metaficcionales pueden ser un instrumento que facilite la enseñanza de las literaturas latinoamericanas, dadas sus características intertextuales, de concisión y brevedad y, muy importante, de juego con la tradición literaria; una vez establecido el tipo de lector implícito que exigen los minitextos literarios metaficcionales, es posible trabajar algunas estrategias pedagógicas para el salón de clases con el objeto de acercar lo más posible a los lectores noveles reales a la figura del lector implícito de este tipo de textos.

Si el proceso de lectura de los minitextos literarios metaficcionales es un problema literario significativo (y también un problema verdadero para los lectores reales) también es posible convertir ese problema en una cualidad para los lectores reales que apenas se aproximan al conocimiento literario, y esto será factible en la medida en que se logre utilizar el elemento lúdico como estrategia de enseñanza-aprendizaje. Si Harold Bloom tuviera conocimiento de lo que se está proponiendo como una posible línea continuadora de esta investigación, seguramente respondería con el argumento wildeano acerca de que la utilidad del arte es justamente no tener ninguna utilidad.

[...] los artefactos de la cultura popular reemplazan los difíciles artificios de los grandes escritores como material de enseñanza. No es la "literatura" lo que hay que redefinir; si no eres capaz de reconocerla cuando la lees, nadie puede ayudarte a conocerla o a amarla más.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Bloom, *op. cit.*, p. 527.

Ciertamente esos artefactos de la cultura popular están desplazando a la lectura como una actividad útil y enriquecedora para la formación del individuo, y por ello se hace necesario, en lo posible, elaborar propuestas que acerquen a algún sector de la sociedad a la literatura. Bloom habla de un lector corriente que “no lee para obtener un placer fácil o para expiar la culpa social, sino para ensanchar una existencia solitaria”,<sup>213</sup> y seguramente tiene razón, el arte tiene una dimensión espiritual innegable. Sin embargo, desde la perspectiva de la comunicación literaria, creo ampliamente en la posibilidad de elaborar algunas estrategias didácticas adecuadas para la enseñanza de la lengua y la literatura hispanoamericanas a través del minitexto literario metaficcional. El ejemplo más tangible que ahora poseo sobre esta hipótesis es mi propia experiencia de acercamiento y ampliación de mis saberes sobre literatura a través del estudio de los minitextos literarios metaficcionales.

Esta investigación, por un lado me llevó a formular lo anterior. Pero, por otro lado, y ciñéndome al campo específico de la teoría literaria, también asomaron otros temas de gran importancia para seguir avanzando en el estudio de los minitextos literarios: a) delimitar geográficamente el estudio de la recepción de los minitextos literarios metaficcionales, analizando sólo producción de autores mexicanos; b) atender la problemática del género intentando demostrar que el minitexto literario puede conformar un corpus específico; y c) sistematizar el estudio de la recepción de los minitextos literarios actualizando la teoría con las últimas aportaciones tanto de la escuela alemana como de la inglesa. De estas primeras opciones se pueden derivar muchas líneas de investigación de este corpus que, sin ser nuevo, nos está planteando numerosos problemas literarios dignos de ser estudiados.

---

<sup>213</sup> *Idem*, p. 526.

Esta experiencia, académica y estética, además, siguiendo a Bloom, ha dejado en esta autora el placer de la actividad lectora-interpretativa, ciertamente solitaria, y que más que ser un enfrentamiento con la propia mortalidad, como dice Bloom, ha sido un degustamiento frente a los saberes ya adquiridos y la capacidad, como humano, para aprender más. En este sentido, asumiendo el rol del lector *ludens*, paradójico y culto, prefiero ceñirme al juego de los saberes, al diálogo con los libros varios, y finalmente expresar, con Huizinga, que “la sabiduría se ejercita como una sagrada habilidad”.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Huizinga, *op. cit.*, p. 195.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

### MINITEXTOS LITERARIOS ANALIZADOS

- ❏ CORTÁZAR, Julio. “Por escrito gallina una”. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 25ª. ed., México, 1997.
- ❏ BRITTO García, Luis. “Subraye las palabras adecuadas”. *Rajatabla*, Caracas, Bárbara, 1970. Extraído de RIB, p. 121.
- ❏ DENEVI, Marco. “Falsificaciones”. *Obras completas IV. Falsificaciones*, Corregidor, Buenos Aires, 1984, p. 342.
- ❏ GOLWARZ, Sergio. “Dios”. *Infundios ejemplares*, FCE, México, 1969, p. 91.
- ❏ LEIVA, René. “Premio Nobel a un tal Homero”. *Metavías*, Tipografía Nacional, Guatemala, 1983, p. 75.
- ❏ LINDO, Ricardo. “La ciudad y un fósforo”. Edmundo Valadés [comp.], *El libro de la imaginación*, FCE, México, 1998, pp. 35-36.
- ❏ MENÉN Desleal, Álvaro. “El cuento soñado”. Edmundo Valadés [comp.], *El libro de la imaginación*, FCE, México, 1998, p. 16.
- ❏ MONTERROSO, Augusto. “Fecundidad”. *Movimiento perpetuo*, Era, México, 1991, p. 61.
- ❏ PETRI Pardo, Fermín. Edmundo Valadés [comp.], *El libro de la imaginación*, FCE, México, 1998, pp. 9-10.
- ❏ SHUA, Ana María. “Zafarrancho de naufragio”. *Casa de geishas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 224.
- ❏ VALENZUELA, Luisa, *Aquí pasan cosas raras*, De la Flor, Buenos Aires, 1975, p. 91.

## TEXTOS LITERARIOS

- ❑ S/A. "Génesis", *Traducción del Nuevo mundo de las Sagradas Escrituras*, International Bible Students Association, New York, 1967.
- ❑ S/A. *Popol Vuh*, FCE, 2ª. Ed., México, 1960.
- ❑ BORGES Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares [comps.], *Cuentos breves y extraordinarios*. Losada, Buenos Aires, 1957.
- ❑ FERNÁNDEZ, Marcial. *Andy Watson, contador de historias*. Daga Editores, México, 1997.
- ❑ MONTERROSO, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. Era, 2ª. ed., México, 1994, p. 49.
- ❑ ----- *Obras completas (y otros cuentos)*. Era, México, 1990.
- ❑ TORRI, Julio. *Ensayos y poemas*, Porrúa, México, 1917.
- ❑ ----- *Tres libros: ensayos y poemas, de fusilamientos y prosas dispersas*. FCE, México, 1964.
- ❑ ZAVALA, Lauro [comp.]. *Relatos vertiginosos: Antología de cuentos mínimos*. Alfaguara, México, 2000.

## TEORÍA

- ❑ *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Espasa Calpe, Madrid, 21ª ed., 1992, p. 680.
- ❑ ACOSTA, Luis. *El lector y la obra*. Gredos, Madrid, 1989.
- ❑ BARTHES, Roland. *Crítica y Verdad*. 10ª. ed., Siglo XXI, México, 1991.
- ❑ ----- "The death of the author". K.M. Newton [ed.], *Twentieth Literary Theory. A reader*, Macmillan, Londres, 1988.
- ❑ BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. REI-Cátedra, México, 1997.

- ❏ BENÍTEZ OLIVA, José Alberto. *La hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer. Una revaloración del existencialismo como forma auténtica de aproximación al conocimiento en las ciencias sociales*. Inédito, México.
- ❏ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1992.
- ❏ BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Una retórica del silencio*. Siglo XXI, 2da. ed., Buenos Aires, 1994.
- ❏ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, 3ª. ed., Barcelona, 1997.
- ❏ BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus, Madrid, 1986.
- ❏ DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Visor, Madrid, 1991.
- ❏ EAGLETON, Terry. “Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción”. *Una introducción a la teoría literaria*. FCE, México, 1983.
- ❏ GADAMER, Hans Georg. “Historia de efectos y aplicación”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.
- ❏ ----- *Philosophical hermeneutics*. University of California, 1977.
- ❏ ----- *Verdad y Método*, T.I. Sígueme, Salamanca, 1996.
- ❏ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Alianza, Madrid, 1968.
- ❏ HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM Iztapalapa, México, 1981.
- ❏ INGARDEN, Roman. “Concreción y reconstrucción”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- ❏ ----- *La obra de arte literaria*. Taurus / Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- ❏ ISER, Wolfgang. *El acto de la lectura. Teoría del efecto estético*. Taurus, Madrid, 1987.
- ❏ ----- “El proceso de lectura”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.

- ❑ ----- “La estructura apelativa de los textos”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.
- ❑ JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986.
- ❑ ----- “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.
- ❑ LOTMAN, Iuri M. “El texto en el texto”. *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto encuentro Mijaíl Bajtín, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, México, 1993.
- ❑ ----- *La estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, Madrid, 1988.
- ❑ MÜLLER, Max y Alois Halder. *Breve diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1986.
- ❑ POZUELO YVANCOS, J. M.. *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, 1988.
- ❑ SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*. Losada, 7ª. ed., Buenos Aires, 1981.
- ❑ VODICKA, Felix. “La concreción de la obra literaria”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.
- ❑ ----- “La estética de la recepción de las obras literarias”. Rainer Warning [ed.], *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.

#### **MINITEXTO LITERARIO Y CUENTO**

- ❑ ANDERSON-IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.
- ❑ BARRERA LINARES, Luis. “Apuntes para una teoría del cuento”. Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores*.

*Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997.

- ☐ BORGES, Jorge Luis. “Antidecálogo del escritor”. Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1997, pp. 37-39.
- ☐ ----- “Prólogo a un libro de cuentos”. Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1997, pp. 39-40.
- ☐ ----- “El cuento y yo”. Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 437-446.
- ☐ BOSCH, Juan. *Teoría y técnica del cuento. Tres ensayos*. Universidad de los Andes, Mérida, 1967.
- ☐ BUCHANAN, Rhonda Dahl “Literature’s rebellious genre: the short short story in Ana María Shua’s *Casa de geishas*”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ☐ CARRERA, Gustavo Luis. “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento”. Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997.
- ☐ CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento” en *Diez años de la revista Casa de las Américas 1960-1970*, (La Habana), no. 60, 1970, pp. 180-185. Y también en Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 379-396.
- ☐ ----- “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último Round*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 59-82. Y también en Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 397-407.



- ❑ EPPLE, Juan Armando. "Brevisima relación sobre el minicuento". Introducción a *Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Mosquito, Chile, 1990.
- ❑ ----- "Introducción" *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ GUZMÁN, Adriana, Andrés Piedragil, Socorro Venegas y Karla Seidy Rojas. *Estrategias de intertextualidad en la literatura contemporánea: ironía, parodia y metaficción*. UAM Xochimilco, inédito, julio de 1995.
- ❑ KOCH, Dolores M. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. City University of New York, Ph. D. Dissertation, 1986.
- ❑ ----- "El micro-relato en México, Torri, Arreola y Monterroso", en *De la crónica a la nueva narrativa*, Oasis, México, 1986.
- ❑ LAGMANOVICH, David. *Estructura del cuento hispanoamericano*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1989.
- ❑ ----- "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano". *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ MENTON, Seymour. "Prólogo" a *Antología del cuento hispanoamericano*. FCE, México, 1964.
- ❑ NOGUEROL, Francisca. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ PACHECO, Carlos. "Criterios para una conceptualización del cuento". Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997.
- ❑ POLLASTRI, Laura. "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica" *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.

- ☐ PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Colofón, 4ª. ed., México, 1992.
- ☐ ----- *Raíces históricas del cuento*, Colofón, 2ª. ed., México, 1989.
- ☐ QUIROGA, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”. *Sobre literatura*, ARCA, Montevideo, 1970, pp. 86-87. También en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1997, pp. 29-30; y en Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 335-336.
- ☐ ----- “Manual del perfecto cuentista”. *Sobre literatura*, ARCA, Montevideo, 1970, pp. 60-65. También en Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1997, pp. 31-36; y en Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 325-335.
- ☐ ----- “La retórica del cuento”. Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco [comps.], *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 2ª. ed., Caracas, 1997, pp. 336-339.
- ☐ ROJAS HERNÁNDEZ, Karla Seidy. “Curiosidades literarias en Oscar de la Borbolla”. Alfredo Pavón [ed.], *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)*, UAT-INBA-CNCA, México, 2000, (Serie Destino Arbitrario, no. 18), pp. 61-74.
- ☐ ----- “De sabios Sabines y locos todos su lectores tenemos un poco... y también de amorosos. (Lectura de ‘Los amorosos’)”. *La colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, nos.22-23, abril-septiembre de 1999, pp. 65-73. Y también en *Cemanáhuac*, Boletín informativo, Suplemento Espacio Académico, Vol. IV, Año X, marzo de 2000, UAM, Iztapalapa, pp. 1-4.

- ❑ ----- “Ironía e inestabilidad. Reconstruir las historias de Augusto Monterroso”. *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, no. 19, julio-septiembre 1998, pp. 73-88. También en *El cuento en red. La minificción en Hispanoamérica II*, vol. 1, no. 2, invierno 2001, [http://www.cuentoenred.org/cer/vol1\\_no.2/rojas.html](http://www.cuentoenred.org/cer/vol1_no.2/rojas.html)
- ❑ ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*, UAM Iztapalapa, México, 1997.
- ❑ ----- “El minicuento, ese (des)generado”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ SHAPARD, Robert y James Thomas [eds.], *Sudden Fiction: American Short-short stories*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1986.
- ❑ TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo, “La minificción como clase textual transgenérica”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ VILLORO, Juan. “Monterroso, libretista de ópera”, *Los once de la tribu*. Alfaguara, México, 1995.
- ❑ VALADÉS, Edmundo. “Ronda por el cuento brevisimo”. Alfredo Pavón [ed.], *Paquete: cuento. La ficción en México*, UAT / UAP, México, 1990.
- ❑ ZAVALA, Lauro. “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, (Washington), nos. 1-4, 1996.
- ❑ ----- [comp.], *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, UAM Xochimilco, México, 1999.
- ❑ ----- “Seis propuestas para la minificción”, *La Jornada Semanal*, (México, D.F.) domingo 15 de agosto de 1999, pp. 3-4; y también en *El cuento en red. La minificción en Hispanoamérica*, vol. 1, no. 1, invierno 2000, [http://www.cuentoenred.org/cer/vol1\\_no.1/zavala.html](http://www.cuentoenred.org/cer/vol1_no.1/zavala.html).

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>PRIMERA PARTE: PERTINENCIA DEL LECTOR EN EL ESTUDIO LITERARIO</b>	<b>9</b>
1. La literatura como proceso comunicativo	9
2. De la teoría de la recepción a la teoría del efecto estético	11
2.1. Fenomenología y hermenéutica	11
2.2. Teoría de la recepción	20
2.3. Teoría del efecto estético	26
3. La noción de lector	31
4. El texto como límite interpretativo y espacio de configuración del lector implícito	39
<b>SEGUNDA PARTE: ¿QUÉ PODRÍA SER UN MINITEXTO LITERARIO?</b>	<b>45</b>
1. Los problemas del problema o <i>De cómo aproximarse al minitexto literario</i>	46
2. Indefiniciones o <i>De qué estamos hablando</i>	59
3. Origen o <i>De cómo saber quién fue el padre de la miniliteratura</i>	69
4. Características generales o <i>De las implicaciones laberínticas</i>	81
4.1. Brevedad	82
4.2. Estrategias del lenguaje: elipsis, parodia, ironía.	88
4.3. Hibridez	96
4.4. Intensidad del efecto: la entrada del lector	100
5. El minitexto metaficcional o <i>Del examen de literatura</i>	103
<b>TERCERA PARTE: EL LECTOR IMPLÍCITO EN LA METAFICCIONALIDAD DEL MINITEXTO LITERARIO</b>	<b>109</b>
1. Problemática de la lectura	110
1.1. Problema general: ruptura de la expectativa de lectura	110
1.2. Primer problema particular: reconocimiento de la información propuesta por el minitexto literario metaficcional	112
1.3. Segundo problema particular: leer más allá de los límites del propio minitexto literario	115
2. Estrategias de lectura	121
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>168</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>183</b>