



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“LA MINIFICIÓN REFLEXIVA EN LENGUA ESPAÑOLA:
MECANISMOS METAFICCIONALES EN ALGUNOS TEXTOS
PERTENECIENTES A LA ANTOLOGÍA *POR FAVOR, SEA BREVE*”**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA
YOBANY DE JOSÉ GARCÍA MEDINA**

ASESOR: DR. LAURO ZAVALA

SEPTIEMBRE 2016

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres por sostener en silencio mis pasos, a mis hermanos –consanguíneos y sinsanguíneos– por no dejarme ni dejarse caer, a mis queridos amigos y colegas del Seminario de Metaficción e Intertextualidad por el inexorable vínculo que tenemos: la teoría literaria.

A la maestra Claudia Chantaca por su amistad y consejo, por arrojarme al insospechado camino de la docencia y la teoría literaria y, sobre todo, por ser mi mayor inspiración para no descender por “la escalera de caracol” que supone la vida.

Y al doctor Lauro Zavala por todo el apoyo y conocimiento aportado para realizar esta investigación.

*“El camino no es un método; esto debe quedar claro.
El método es una técnica,
un procedimiento para obtener el control del camino
y lograr que sea viable.”*

Jacques Derrida

Contenido

Introducción	6
1. La minificción autoconsciente: preliminares teóricos	12
1.1. Minificción y microrrelato: estado de la cuestión	12
1.2 Hutcheon: teoría sobre la metaficción	26
1.3 Para una caracterización de la minificción autoconsciente: fragmentación de la trama y transtextualidad.....	37
2. Por favor, sea breve: algunos casos de minificción autoconsciente	58
2.1 Breve noticia sobre los textos estudiados	58
2.2. Análisis de los casos	60
2.3 El lector de la minificción: un acercamiento a la experiencia estética de la ironía.....	109
Conclusión	116
Fuentes	119

Introducción

El surgimiento de nuevas “especies literarias” es el resultado de una imbricación de mecanismos significantes entre textos (ya sean literarios o no); la presencia de estas nuevas formas literarias, después de haber sido concebidas como seres independientes, suponen un estudio particular, entendido como la observación y descripción de los cambios que lo constituyen y que, asimismo, lo diferencian de sus parientes architextuales.

En ese sentido, la minificción como nuevo “espécimen literario” convoca al estudio de sus mecanismos estructurales y semánticos, con la finalidad de complementar los aportes teóricos que se han venido presentando, formalmente, desde mediados de los años 80’s, con destacados autores como Dolores M. Koch, David Lagmanovich, Juan Armando Epple, Lauro Zavala, Violeta Rojo, David Roas, entre otros.

No obstante, el objetivo de este trabajo no atiende a una perspectiva histórica, pues no se intenta establecer cronológicamente la evolución del género ni tampoco ser exclusivamente un apunte monográfico, aunque se parte de un marco contextual fijo, éste no sólo funcionará para ejemplificar y exponer la crítica en torno al tema; será punto de partida para extraer principios operativos útiles a efectos de comprender el engranaje de la minificción que enfatiza su carácter metaficcional, a partir de un corpus cuya homogeneidad obedece a una sola característica: se trata de autores de lengua española.

Si bien su brevedad puede justificarse por el número de palabras utilizadas en su composición, tal característica también responde a su particular funcionamiento textual. Existen algunos ejemplos concretos donde una explícita conciencia sobre el carácter

ficcional de la literatura es motivo central, y es a partir de estos casos donde los principios constructivos del género se evidencian. En resumen, se parte de la autorreflexividad de estos textos para determinar la mecánica de la minificción.

Dicho lo cual, hay algunas directrices que deben ser abordadas al respecto de este género, ya sea por su inestabilidad teórica, ya por el sinfín de manifestaciones aún sin categorización o algún esbozo taxonómico, a tal grado que todo texto de reducidas dimensiones puede ser encasillado como una minificción.

Así pues, los principales criterios que han abordado algunos teóricos para su delimitación genérica son los siguientes:

1) Su estructura, a pesar de ser un género con un funcionamiento semántico y sintáctico contráctil, por el uso de informaciones eludidas textualmente, se sigue clasificando o definiendo por un número de palabras o líneas distribuidas en una página. Sumado a esto, la insistencia de algunos teóricos, entre ellos David Roas, por reducirlo a una versión lacónica del cuento implicaría una configuración semejante, pero en miniatura, convirtiéndolo en un subgénero sin demostrar su independencia genérica.

2) Su nominación, –aunque es más una consecuencia que un criterio–, destaca por dos razones importantes: la primera de índole histórica, el término se ha utilizado con indiferencia para clasificar todas las formas breves de la historia literaria, ya sea un aforismo, ya un haikú, ya un epígrafe, etc. Sin embargo, cada uno de los anteriores emplea de forma distinta los mecanismos discursivos, no sólo como textos sino como géneros. Sin olvidar que esa nomenclatura surge, en primera instancia, para clasificar ciertas variantes literarias, pero no para determinarlas como género.

La segunda, de índole teórico, criterio bajo el que se fundamenta la presente investigación, propone una distinción terminológica y funcional de la nomenclatura “minificción” para establecer las particularidades de ciertos textos incluidos en el corpus de este trabajo, con el fin de justificar el empleo de este término y no otro (minicuento o microrrelato).

3) Su recepción: si bien todo texto literario implica la cooperación del lector para construir un sentido, algunas minificciones (seleccionadas en este trabajo), como producto posmoderno: transtextual, metaficcional e irónico, requieren de un cierto tipo de leyente que a través de la interpretación recreé la semántica y la sintaxis de la minificción; es decir, todo texto es un programa de lectura destinado para un tipo de receptor, por ejemplo, Zavala propone, a partir de haber identificado la pobreza en la propuesta histórica, tres formas de composición cuentística: clásica, moderna y posmoderna¹, por analogía podemos distinguir tres clases de lectores que corresponden a la estructura de dichas etapas narrativas.

En resumen, podría decirse que el funcionamiento de un género literario supone una coherencia nominal con relación a los principios operativos que lo regulan, tanto a nivel semántico como sintáctico, hecho que incide en la experiencia lectora.

Entonces, la aparición de “especies literarias” precisa un estudio sintáctico-semántico para comprender el reto interpretativo que supone su inserción en la historia de la literatura; sin olvidar, desde luego, el examen de las transformaciones configurativas.

A raíz de lo anterior se despliegan tres objetivos particulares: evidenciar los elementos estructurales de la minificción con el fin de proponer una diferencia genérica

¹ Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*. España, Renacimiento, 2004, p. 56.

entre ésta y el microrrelato. Exponer la propuesta de Linda Hutcheon sobre la metaficción, con el fin de presentar uno de los modelos teóricos más influyentes en el estudio de los textos literarios autoconscientes. Y finalmente, analizar la construcción de la trama y los tipos de transtextualidad recurrentes en el corpus seleccionado, a fin de ejemplificar su valor como “índices” de autorreflexividad en la minificción.

Marco teórico

La propuesta que se abordará en esta investigación tiene como fundamento teórico la construcción de un tejido conceptual a través de varias teorías literarias, pues lejos de afiliarse a un movimiento y a sus propuestas metodológicas, pretende organizar una red de conceptos y categorías de análisis que nos permita el estudio del corpus seleccionado, desde una perspectiva semiótico-hermenéutica.

A saber, la inteligencia narrativa y fragmentación de la trama abordados por Paul Ricoeur, con la finalidad de determinar las particularidades estructurales de las minificciones que comprenden el corpus de este trabajo. Las nociones de indicio, lexía, códigos culturales, así como las funciones catalíticas y cardinales de Roland Barthes: su aplicación ayudará a identificar la arquitectura sintáctica y semántica de los textos. La idea de Lector Modelo de Eco permitirá explicar el funcionamiento del lector en el universo textual. Asimismo, la tipología propuesta por Gérard Genette para definir la trascendencia textual (paratextos, intertextos, metatextos, architextos, hipertexto), a efectos de exponer su articulación, ya como unidades autónomas de significado dentro del texto, ya como relación semiótica que guardan con el sistema literario o cultural. Los conceptos ironía y

parodia utilizados por Lauro Zavala para destacar las recurrencias retóricas y evidenciar el carácter autorreflexivo y la taxonomía que utiliza Linda Hutcheon para clasificar la presencia de metaficción: lingüística y diegética. .

Corpus

Los criterios para la selección del corpus, extraído del libro *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*,² de Editorial Páginas de Espuma, a cargo de Clara Obligado, se determinan por tres razones fundamentales.

En primera instancia, el título del libro no explicita el género de los textos, simplemente nos expone la extensión de ellos (relatos hiperbreves); esto permite, de alguna manera, determinar el funcionamiento de cada uno de los textos según sus características sintáctico-semánticas, sin las preconcepciones que se construyen en el lector mediante la alusión a estructuras narrativas o genéricas, por ejemplo: una antología de cuento o minicuento/fantástico o de terror, etc.

En segunda instancia, la extensión de los textos es variable, por lo tanto no se pretende clasificar su nomenclatura de manera cuantitativa, antes bien cualitativa, mediante los procesos de significación.

En tercera instancia, se seleccionaron aquellos textos que poseen rasgos metaficcionales, es decir, mecanismos de autoconsciencia ficcional.

² Clara Obligado (ed.). *Por favor, sea breve*. Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

Estructura del trabajo

Esta investigación está dividida en dos capítulos: “La minificción autoconsciente: preliminares teóricos”. Aquí se establecen los principales conceptos que se utilizan, además de ir construyendo una definición tanto de minificción como de metaficción; se extraen algunos principios operativos para determinar su funcionamiento textual y se reflexiona en torno al acto intersubjetivo: la relación texto-leyente.

En el segundo capítulo: “*Por favor, sea breve*: algunos casos de minificción autoconsciente”, se analiza el corpus seleccionado bajo los parámetros establecidos y, a partir de éste, se ilustran las características de la minificción autoconsciente, pues a través de sus mecanismos sintácticos y semánticos, los cuales reflexionan sobre su estatuto ficcional, se extraen principios operativos que justifican su cualidad como género literario.

Esta investigación pretende determinar las características metaficcionales de la minificción, en un corpus concreto, con la finalidad de desarrollar su configuración estructural y así establecer sus propiedades sintácticas y semánticas. Asimismo, expone una red conceptual que suma distintas teorías literarias, con el fin de proporcionar un método para el estudio de las nuevas “especies literarias” y los procesos semióticos, estructurales y hermenéuticos que la literatura del siglo XXI supone.

1. La minificción autoconsciente: preliminares teóricos

1.1. Minificción y microrrelato: estado de la cuestión

Un género literario no sólo se determina por la recopilación de rasgos que cubre cierto número de textos, sino por la posibilidad de apropiar esos rasgos a un programa de lectura que permita su funcionamiento, hablando desde su estructura. Tal y como lo plantea Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: “sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad”.³ El autor búlgaro observa que los cambios de un género, o el surgir de otros, se deben a las transformaciones configurativas. Por ejemplo, el cuento clásico, según la clasificación de Zavala, difiere, tanto estructural como receptivamente, del cuento moderno y posmoderno⁴.

Éste es el caso de la minificción, aunque sus antecedentes históricos se desfasan de la teoría, pues, de manera formal, los primeros estudios teóricos en torno a ella comienzan en el siglo XX (a mediados de los 80's), su concepción como género depende, en mayor grado, de juicios institucionales que arquitectónicos. Si bien David Lagmanovich señala que la producción de textos breves puede rastrearse desde el Modernismo pues: “el microrrelato no está relacionado sólo con una actitud posmoderna o finisecular del siglo

³ Tzvetan, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, pp. 5

⁴ Los componentes formales que permiten establecer la distinción entre minicuentos clásicos, microrrelatos modernos y minificciones posmodernas son: inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, personajes, género y final. Lauro Zavala. “Minificción contemporánea: La ficción ultracorta y la literatura posmoderna” [Notas de curso], p. 16. Disponible en: <http://www.academia.edu/3452017/Minificci%C3%B3n>

XX; el término (microrrelato) puede reservarse para aquellos casos en que lo narrativo sostiene la estructura del texto.”⁵ El argumento anterior permite establecer que la “minificción”, cómo nomenclatura genérica, funciona para cierto grupo de manifestaciones textuales que no siguen de manera ortodoxa una estructura narrativa, esto lo diferenciaría del microrrelato, tanto por sus mecanismos arquitectónicos, como de recepción.

De ahí derivan tres problemas fundamentales en el estudio de esta variante literaria: 1) su nominación (consumación genérica), 2) su estructura y 3) su recepción. Estos han sido abordados por una serie de teóricos sin llegar a concretar, ni uno ni otro, una respuesta ante dichos problemas. Entre ellos: Dolores M. Koch, David Lagmanovich, Juan Armando Epple, Lauro Zavala, Violeta Rojo, David Roas, etcétera.

En el primer caso hay una tendencia a reducir el número de términos empleados, a saber, algunos teóricos observan que su nominación indica un supragénero y, por lo tanto, existe una trascendencia de las limitantes architextuales⁶ donde: “[...] usar como equivalentes “minificción” y “minicuento”, por ejemplo, soslaya el hecho de que sólo un subgrupo, [...] del corpus de la ficción brevísima, está integrado por “minicuentos”, pues éstos comparten una supraestructura narrativa”.⁷ Visto de tal forma, la minificción comprendería manifestaciones como el aforismo, la prosa poética, la greguería, el

⁵ Guillermo Siles. *El microrrelato hispanoamericano. Formación de un género en el siglo XX*. Bueno Aires, Corregidor, 2007, pp. 45

⁶ Es decir, la estructura breve de estas variantes literarias difumina los límites genéricos que establece su propia naturaleza textual, la cual es dada por sus mecanismos semánticos, sintácticos y receptivos. Hablar de la trascendencia de las limitantes architextuales, entonces, es pasar por alto los elementos discursivos que configuran y diferencian a cada género relacionado con las formas breves literarias.

⁷ Graciela Tomassinni y Stella Maris Colombo, “La minificción como clase textual transgenérica” en *Revista Interamericana de Bibliografía*, LVI, 1996, 1-4. Disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx

epigrama, etc., en pocas palabras, toda estructura mínima parece integrarse a tal denominación.

No obstante, ninguna de estas formas breves puede integrarse a un solo nombre sin afectar su estado como tejido sígnico y genérico, por lo tanto, establecer un término único para enfatizar su rasgo más evidente: la brevedad, dificulta su estudio como fenómenos individuales (a nivel semántico y pragmático) y los vuelve sólo textos pequeños que se rigen por una sintaxis lacónica. Siguiendo la misma idea, Rodríguez Gándara llama “minificción a todas estas escrituras breves, que como en una gran caja contiene las formas: microrrelato, microcuento, microficción, minicuento y cuento breve”.⁸ Aunado a ello, Ángel Acosta emplea el término minificción refiriéndose a:

[...] textos literarios que no rebasan una página impresa y que, implícita o explícitamente, utilizan elementos literarios narrativos para representar mundos verosímiles o no, y tales elementos pueden ceñirse a formas tradicionales o lúdicas. Por tanto, aquí la minificción es análoga a los conceptos de minicuento o microficción [...]⁹

Resulta evidente la presencia de dos constantes, sin necesidad de optar por una u otra terminología: la brevedad y un proceso narrativo. En este último se entiende que la disposición de los textos parte de una transformación accional, es decir, hay una secuencia en los acontecimientos relatados. De ahí que un aforismo, una greguería, un epígrafe, etc. queden excluidos de esta clasificación por no cumplir con la segunda constante. Por otro lado, Tomassini agrega que:

Las indagaciones sobre minificción, microrrelato, minicuento: en suma, sobre las formas brevísimas de escritura ficcional cuya ambigüedad genérica, régimen irónico

⁸ Frida Rodríguez Gándara. “Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción”, en *Ensayos de Minificción*. México, UNAM, 2011, p 65.

⁹ Ángel Acosta Blanco. “Panorama extraliterario sobre el minicuentos en los últimos veinte años (1988-2008) en México y otros países hispanohablantes” en *Ensayos de Minificción*. México, UNAM, 2011, p. 79.

y uso paródico de prácticas discursivas y formatos textuales tradicionales abren un territorio propicio para la reflexión teórica.¹⁰

La autora no determina una postura hacia una u otra designación, tampoco propone una diferencia entre cada variante literaria y las inserta dentro de un solo grupo: “formas brevísimas”. A pesar de ello, cabe destacar que asume las posibilidades de reflexionar teóricamente sobre su nomenclatura.

Ahora bien, Irene Andrés Suárez manifiesta que la variación nominal de estas formas breves presenta modificaciones según la ubicación geográfica:

En Hispanoamérica se advierte una tendencia bastante generalizada a emplear indistintamente minicuento, microrrelato y minificción (o microficción) como sinónimos, como atestiguan los trabajos de David Lagmanovich, quien declara, sin embargo, preferir la segunda denominación. Durante los últimos años, los críticos de los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos, es decir: Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Colombia, se han ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina, se ha impuesto la denominación de microrrelato, posiblemente por influencia de D. Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia, parecen preferir el término de minicuento; en Chile, alternan microcuento y minicuento, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de minificción, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala.¹¹

La oposición nominal con otras variantes literarias breves, a partir de su composición léxica y después estructural, le otorga autonomía a la minificción, por lo tanto su empleo no debe ser definido geográficamente. La relación existente entre el nombre y el fenómeno siempre presupone un análisis inductivo: se parte de la individualidad del objeto para llegar a su aspecto más generalizado, entonces la correspondencia que existe entre el nombre y su composición está subordinada. En efecto, las variantes: minificción, microrrelato, cuento

¹⁰ Graciela Tomassini, “De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra de Ana María Shua”. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_13/pdfs/tomassini2.pdf> [Consulta: 03 de julio de 2015], p. 1.

¹¹ Irene Andrés- Suárez y Antonio Rivas, (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel*, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia, Menos cuarto ediciones, 2008. pp. 16

breve, ultracorto, hiperbreve, etc., comparten semas que designan su brevedad; sin embargo, cada una de las anteriores corresponde a formas literarias disímiles: su configuración difiere y su receptor se modifica. En ese sentido, Dolores Koch opta por la nomenclatura microrrelato para clasificar las “formas brevísimas” antes mencionadas, pues:

Tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que “microcuento”. De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásico, modernos y posmodernos y quizá también fantásticos policíacos, absurdos... Y los de extensión mínima podrían ser hiperbreves”¹²

Koch reitera el funcionamiento que puede otorgar el término “microrrelato”, ya que su composición nominal conlleva un sema que denota su carácter sucinto (micro), además, el término *relato* no se refiere a la manera de ordenar o disponer los acontecimientos, como lo utiliza Genette (equivalente a *discurso* en Todorov), sino a su cualidad discursiva que proporciona una manera determinada de lectura. Para Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo “el término microrrelato comparte semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo”.¹³ Por ejemplo: Salió muy temprano de casa, llegó al metro Tacuba y la esperó dos horas enteras hasta que, triste, decidió marcharse.

Cita	}	f1. Sale de su casa.
Inconclusa		f2. Arriba al metro y espera a alguien.
		f3. Se marcha del lugar.

¹² Dolores Koch, *apud* Siles, *Óp. cit.*, p. 33.

¹³ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *Óp. cit.*, p. 3.

Se parte de un punto A para llegar a un C, pasando por un B. El esquema narrativo se fundamenta en este principio básico: un acto transformacional interno, es decir, textual. Este esquema se encamina a una reducción estructural del cuento, es decir, el microrrelato no es un género *per se*, sino la miniaturización de las estructuras cuentísticas, donde la arquitectura de la mayoría de los relatos, en el sentido en que Genette acude al término, consta de tres instancias narrativas: inicio, desarrollo y desenlace. De manera escueta el microrrelato adopta esta organización y se manifiesta como una consecuencia diminuta del cuento. En palabras de David Roas:

Como la brevedad en el cuento, la hiperbrevedad del microrrelato no es una característica fundamental, sino la directa consecuencia de su estructura y un requisito esencial para lograr la unidad de efecto presente en ambas formas narrativas. Ello permite afirmar que el cuento y el microrrelato también comparten las mismas características esenciales: narratividad y brevedad aunque esta última acentuada en el microrrelato.¹⁴

El microrrelato, entonces, es una contracción de signos que condensa la semántica entera del texto mediante un esquema narrativo. En cambio, Walter Mignolo declara que la confusión radica en el segundo lexema de dicha nomenclatura, pues el término *relato* señala la capacidad de todo hablante para producir y entender acontecimientos.¹⁵ El término, por lo tanto, se reduce a las estructuras más esenciales para expresar algún acontecimiento a cualquier receptor, por ejemplo: ayer compré un poemario y resultó muy bueno para el anafre.

Sin embargo, todo relato, entendido como lo plantea Mignolo, depende de una ordenación interna que determina la temporalidad del texto, esto es, relatar cualesquier

¹⁴ David Roas. "Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato" en *Poéticas del microrrelato*, España Arco/Libros, 2010, pp. 25

¹⁵ Walter Mignolo, *apud*. Siles, *Óp. cit.*, p. 31.

acontecimiento implica un proceso de ordenación, primero porque la linealidad del lenguaje lo obliga: las palabras y las ideas se desarrollan en sucesión, después porque ese mismo esquema es identificado por el receptor; por ende, todo relato se configura en secuencia.

Desde la perspectiva anterior y aunado a las afirmaciones de distintos teóricos, el microrrelato se distingue de la minificción por la semejanza que guarda con el cuento, de ahí que su programa narrativo sea una miniaturización de las estructuras cuentísticas y, por consiguiente, una derivación (subgénero) que no un género.

Ahora bien, el término minificción¹⁶, mismo que nos interesa abordar, es definido por Lauro Zavala como “lo opuesto a un cuento y a un minicuento. Una minificción es un anticuento. O más exactamente, un anti-minicuento.”¹⁷ Se parte de esta definición para determinar que la antítesis del microrrelato es la minificción, vista como descomposición arquitectónica para dar cabida a la co-operación del leyente, es decir, no se emancipa de la narratividad, sino que la diluye para fragmentar su trama.

La responsabilidad de fijar un nombre a un género proteico ha generado una enorme diversidad de términos y diversas formas de complicidad entre lectores y textos. Pero tal vez es necesario señalar que los términos técnicos más precisos se apegan a distinguir los textos en función de su extensión relativa.¹⁸

El vínculo que se establece entre las distintas formas de nombrar a un género determina el proceso de lectura, casi como una programación del sentido y la estructura, según las cualidades en las que está inscrito tal o cual texto. A saber, un libro titulado

¹⁶ El término microficción, que también es considerado dentro de los nombres genéricos, comparte características con el término minificción, ya que ambos contienen el vocablo ficción que define su configuración a diferencia de microrrelato. Este último obedece siempre a un esquema narrativo, a diferencia de los dos anteriores.

¹⁷ Lauro Zavala. “Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna [notas de curso]”. México, Universidad Autónoma de Guanajuato, pp. 9. Disponible en: <http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf>.

¹⁸ Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*. España, Renacimiento, 2004, p. 76.

“cuentos” remitirá al lector, casi de inmediato, a los paradigmas que configuran a dicha categoría architextual (alusión genérica), de tal suerte que las disposiciones del receptor se enfoquen a cierta configuración y a determinados elementos narrativos. Para muestra, el texto de Juan José Arreola, *Cuento de horror*, “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones”.¹⁹

El título (paratexto) enmarca una relación architextual (alusión genérica) compuesta por dos códigos culturales: uno remite a su estructura: cuento; el otro a su género: terror. Ambas disposiciones establecen, en segunda instancia, un programa de lectura que proporciona coordinadas narrativas e interpretativas. En otras palabras, la información que proporciona el título “cuento de terror” remite a un tipo de lectura determinado por el conocimiento que tienen los lectores sobre estas estructuras literarias. Su lectura irónica, por ende, es el resultado del reconocimiento, primero de un tipo de género y estructura, segundo, del desplazamiento de esos sentidos.

El primero, y más obvio, programa de lectura inscrito en un texto es de suyo una relación architextual: el texto –oral o escrito– establece, en la mente del lector, una filiación genérica con muchos otros que ostentan propiedades similares; de hecho, podríamos decir que se trata de un contrato genérico que asegura su funcionamiento y sentido.²⁰

Entonces, instaurar una nomenclatura, ya sea minicuento, microrrelato o minificción exige una justificación estructural sin duda alguna, pero también ciertas particularidades receptoras: la intervención de un lector co-creador del texto. En este caso, acudir a la minificción como nomenclatura genérica condiciona los parámetros del corpus textual que

¹⁹ Clara Obligado. *Óp. cit.*, p. 189.

²⁰ Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998 p. 164.

la comprenden, a efectos de ser congruente con el programa de lectura al que refiere su nombre.

Por tanto, dicho término está constituido por un morfema (mini-), señalando las dimensiones estructurales modificadas por la *inteligencia narrativa*²¹ (entendida como la asimilación, por parte del leyente, de los posibles narrativos heredados por la historia literaria), mediante la referencia a códigos (culturales, proariéticos, simbólicos, semánticos y hermenéuticos) pertenecientes al sistema literario. Y un lexema (ficción), el cual permite construir a partir de un discurso determinado (ficcional). El nombre supone en sí mismo un tipo de discurso que “configura mundos alternativos con distintas funciones”.²² Y la función cardinal de este género es la autorreferencia al sistema literario como discurso mimético²³.

En el cuento hay una tendencia a centrar el texto en el personaje y su posible evolución moral, mientras que en la minificción el centro del texto se desplaza al lenguaje, las convenciones genéricas y los elementos intertextuales que exceden al texto y le dan sentido”.²⁴

Centrarse en elementos ya configurados permite formular, asimismo, una nueva idea de ficción, donde el mismo sistema literario se vuelve discurso. Este género destaca, entonces, no sólo por el hecho de relatar acontecimientos, sino de reactivar y reconstruir ficciones existentes en el sistema literario. Por ejemplo, en la minificción de Paul Ramírez

²¹ . La inteligencia narrativa conserva, integra y recapitula su propia historia, Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI, 2004, p. 395.

²² Wolfgang Iser. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 43-67.

²³ Los conocimientos que posee el lector sobre estructuras, géneros y signos literarios permite concebir a la Literatura como un discurso que es imitado, es decir, la minificción no busca representar la realidad, antes bien su función es resignificar mundos (fccionales), estructuras y géneros que ha ido construyendo el sistema literario a lo largo de la historia.

²⁴ Lauro Zavala. “Hacia una semiótica de la minificción” en *Revista hispanoamericana de ficción breve*. Lima, Perú, número 4, agosto, 2013, p. 54. Disponible en: https://issuu.com/alexanderf/docs/fix100_4

Chávez “Presentimiento” se ilustra el fenómeno: “A punto de impactarse Ícaro contra el mar, el vaho del Minotauro en su nuca lo rescató de aquel terrible sueño de muerte.”²⁵

La yuxtaposición de dos personajes mitológicos (Ícaro y el Minotauro) en una misma estructura, justificada a través del sueño (espacio), condensa la función autorreferencial del texto con respecto al sistema literario que los contiene. Se está reajustando el concepto de ficcionalización al utilizar referentes que ya pertenecen al discurso literario para resignificarse en un mismo texto.

Ahora bien, siguiendo con la composición de la estructura, Violeta Rojo determina, a partir de Tomashevski, la presencia de dos tipos de situaciones narrativas: “las completas, o con fábula, y las que son narraciones incompletas, o sin fábula *aparente*”.²⁶ La narración incompleta persiste en la minificción de manera tal que su brevedad no sea considerada una cuestión cuantitativa sino cualitativa, es decir, el número de líneas o palabras no establece su condición genérica, como bien lo menciona Lauro Zavala en su estudio *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio*. Cabe mencionar que las clasificaciones que se han hecho en torno a la minificción en Norteamérica parten de esta misma idea: determinar un nombre mediante un cierto número de palabras, según Fernández Beschtedt:

- Short Story (cuento): relato de entre 2000 y 20 000 mil palabras
- Sudden Fiction (ficción súbita): entre 1000 y 2000 mil palabras
- Microficción (micro ficción): alrededor de 300 palabras
- Drabble: exactamente 100 palabras
- Nanofiction (nano ficción): 55 palabras²⁷

²⁵ *Antología virtual de minificción mexicana*. Disponible en: <http://1antologiademinificcion.blogspot.mx/2012/03/peter-paul-ramirez-chavez.html>

²⁶ Violeta Rojo. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Venezuela, Equinoccio, 2009, p. 51.

²⁷ Mercedes Fernández Beschtedt, *apud*. Jazmín González Cruz. “Tres características del minicuento” en *Razón y palabra* [en línea], Centro Avanzado de Comunicación, número 83, junio-agosto 2013. Disponible en: www.razonypalabra.org.mx

No obstante, su brevedad debe ser entendida como una serie infinita de signos condensados en una estructura, estos reflexionan sobre la cualidad ficcional del texto mediante la modificación de los paradigmas narrativos y la deliberada desarticulación de la trama como herramienta que demanda la inteligencia narrativa del lector. A pesar de ello, según Rodríguez Gándara:

[...] aún se presentan varias dificultades en la nomenclatura y en su extensión, por lo que ante la insistencia en la cantidad de palabras que deben contener estas formas breves estamos a favor de que la extensión nunca puede suplantar, por ningún motivo, la estética.²⁸

Aunque esta taxonomía resulta práctica como requisito limitante de cualquier concurso de minificción, cuento o microrrelato, no tiene ningún carácter teórico con respecto a los elementos que consolidarían a la minificción como género desde sus mecanismos estructurales.

Asimismo, para la constricción sintáctica de la minificción, Zavala emplea el término fractalidad, que se relaciona directamente con las cualidades semánticas del texto. Mientras la reducción de la minificción se amplifica, el uso de elementos preestablecido o preconcebidos por el sistema literario se condensa en códigos identificables por el leyente. Esto no quiere decir que las complicaciones interpretativas dejen de existir, antes bien, el estado *proteico* del género lo condiciona para llevar al receptor por un sinfín de combinaciones según sus competencias lectoras.

La brevedad extrema tiende a ser fractal, es decir, paratáctica y recombinable, y por eso mismo, posmoderna. Su naturaleza es similar a la del ADN, pues al ser genéricamente proteica, es legible desde múltiples perspectivas. Su naturaleza

²⁸ Rodríguez Gándara, *Óp. cit.*, p. 66

recombinable la hace una escritura caleidoscópica y múltiple, en términos de sus posibilidades de relectura y reescritura.²⁹

En síntesis, el programa de lectura de la minificción es *completativo*, no sólo en el plano del significado, sino también en la estructura: “las ficciones redesciben lo que el lenguaje convencional ya ha descrito”.³⁰ Por lo tanto, podemos decir que las minificciones redesciben lo que las ficciones ya han descrito. De ahí que, si existe una diferencia en la nomenclatura de estas variantes literarias, también la hay en lo estructural y, de manera obligada, un contraste en torno a su recepción.

Finalmente, la recepción de este género se inclina a las competencias lectoras y en el modelo ideal de leyente. Es decir, la distribución de las informaciones en el texto permite integrar de manera estratégica los elementos semánticos no dispuestos por la sintaxis de la minificción: es un juego entre lo que se dice y lo que no. Aquello que no se expresa en el plano textual es construido por el leyente de manera regulada: el texto modifica el funcionamiento del receptor. Pero para que esta modulación del sentido, en el plano del lector, se efectúe, el leyente debe utilizar tanto su enciclopedia literaria como *la inteligencia narrativa*. Así, coordinadas estas características, se forja la figura del lector-interpretante-co-creador.

El autor puede construir al Lector Modelo a través del texto, se vuelve el autor un estratega por medio de éste, es decir, el emisor debe anticipar las reacciones del receptor: [...] un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo.³¹

²⁹ Lauro Zavala. “Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna” (notas de curso). México, Universidad autónoma de Guanajuato, 2011. Disponible en: http://www.laurozavala.info/attachments/Notas_Minificcin.pdf

³⁰ Paul Ricoeur. “La función narrativa” en *Semiosis: homenaje a Paul Ricoeur. Revista de semiótica*. Universidad Veracruzana, 22-23, enero-diciembre, 1989, p. 69-90.

³¹ Umberto Eco. *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto*, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 81

Es análogo a una partida de ajedrez: el jugador uno debe prever las jugadas que realizará el jugador dos a partir del movimiento que él desempeñe y viceversa, aunque en la relación autor-lector no existe esa reversibilidad inmediata, se anticipa el autor al lector mediante el texto y lo va construyendo a su manera: “no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos”.³²

Si consideramos lo posmoderno, según Zavala, como una suma de los elementos clásicos y modernos, asimismo puede ser inferida la recepción de los productos de esta índole, como una evaluación sumativa.³³ Es decir, la aprehensión de distintos recursos literarios (de determinada época y de una época a otra) por parte del lector: narración, espacio, tiempo, personajes, etc., —como proceso de asimilación de dichos recursos—, permite la construcción de una *inteligencia narrativa* que se pone en práctica al decodificar estos textos en tres niveles: genéricos, estructurales y semánticos.

El surgimiento del término *minificción* es consecuencia directa de este nuevo contexto de lectura, donde las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo).³⁴

Recapitulando todo lo anterior, la minificción cumple con determinadas características estructurales que la categorizan como género: 1) utiliza al sistema literario como referente principal; 2) tiende a una desarticulación intencionada de su trama; 3) su

³² Lauro Zavala, “Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna” *Óp. cit.*, p. 5.

³³ Término pedagógico.

³⁴ Lauro Zavala. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en la series de narrativa breve” en *Revista de literatura*, vol. 66, n. 131, 2004, pp. 5-22. Disponible en:

<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/138>

constricción sígnica no se puede catalogar a partir de un conteo de palabras, antes bien mediante el uso estratégico de informaciones que remiten al leyente a relaciones transtextuales y que le permiten reactivar el proceso significante constituido por el texto.

1.2 Hutcheon: teoría sobre la metaficción

Describir el estado actual del concepto metaficción, que da cuenta sobre los mecanismos generativos de distintos sistemas semióticos, requiere una breve revisión histórica, no sólo con fines monográficos, antes bien, tratando siempre de dilucidar su funcionamiento, en este caso, dentro del discurso literario y particularmente en el objeto de estudio.

Su primera aparición, según Patrick Quinn, es adjudicada al teórico y escritor William H. Gass en su artículo “Philosophy and the form of fiction” donde utiliza el término “metafiction” para referirse a la conciencia ficcional de las llamadas anti-novelas: “[...] De hecho, muchas de las llamadas anti-novelas son en realidad metaficciones.”³⁵ Posteriormente, Robert Scholes, en 1970, declara que “se utiliza esta etiqueta “metaficción” para referirse a aquellas ficciones que incorporan dentro de sí las perspectivas características de la crítica”.³⁶

La anterior afirmación se concentra en los postulados jakobsonianos expuestos en el libro *Ensayos de Lingüística General* (1975), donde el teórico ruso determina una función *meta* del lenguaje, que se concentra en el código (sistema de signos que se emplea para transmitir (emisor) y comprender (receptor) un mensaje), a efectos de ostentar una reflexión y una crítica sobre éste: “cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en éste (Código): entonces se realiza una función Metalingüística.”³⁷ En pocas palabras, el lenguaje reflexiona sobre el lenguaje.

³⁵ William H. Gass, *apud.* Patrick Quinn. *La metaficción en México y los Estados Unidos*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Fac. Filología, Dep. Filología Española IV, 1995, p. 4.

³⁶ Robert Scholes, *apud.* Santiago Juan Navarro. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Universitat de València, 2002, p.34

³⁷ Roman Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 357.

Extraer un término lingüístico para asociar el funcionamiento de la autorreflexión literaria, permite, en pocas palabras, establecer una definición concisa del concepto: la ficción racionaliza sobre su condición de artificio. A propósito Robert Alter, en *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), sigue la misma línea sobre el término aplicado a la novela: “una novela autoconsciente [...] es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo, explora la problemática relación existente entre artificio y realidad”.³⁸

En ese sentido, el concepto ya no sólo trata de exponer el proceso de configuración de determinada arquitectura textual, además reflexiona sobre el objeto que imita (realidad), es decir, no explora las referencias en las que se basa el objeto artístico (cualidades imitativas realidad-ficción) para confeccionar su discurso, sino que trata de exponer su carácter ficcional como objeto de estudio. A saber, Hutcheon “caracteriza la novela narcisista como aquella que antepone la imitación del proceso de su escritura sobre la mimesis del referente real en la ficción, comentando directa o indirectamente, bien su identidad lingüística o bien el mundo ficcional narrado.”³⁹

Hasta ahora se entiende que el concepto surge a partir de los estudios literarios, es decir, mediante el análisis exhaustivo de las formas que condicionan la arquitectura del objeto artístico donde se genera una reformulación del acto creativo, mismo que trata de exponer su engranaje como discurso ficcional. Así pues, Michel Boyd en *The Reflexive*

³⁸ Robert Alter, *apud*. Clemencia Ardilla J. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana [en línea], en *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 25, julio-diciembre, 2009, pp. 35-59. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/9794/9001>

³⁹ Linda Hutcheon, *apud*. Antonio Jesús Gil González. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 45. Disponible en: <http://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/22455/978-84-7800-935-0.pdf?sequence=1>

Novel: Fiction as Critique (1983) declara que “las novelas de este tipo tratan de revisar el acto de escribir en sí mismo, alejarse del proyecto de representación de un mundo imaginario y volverse para examinar sus propios mecanismos”.⁴⁰

Esta postura norteamericana,⁴¹ en contraste con la de los estudios europeos no guarda abismales diferencias, en cuanto a la definición del concepto se refiere, lo que sí, es a su identificación y aplicación a otros sistemas semióticos como: cine, pintura, comic, etc.

Por ejemplo, Gérard Genette en *Figures III*, mediante mecanismos que estructuran la semántica y la sintaxis del texto: *metalepsis-metadiégesis*, propone una definición escueta, pero incluyente: “Discurso dentro del discurso.”⁴² Al utilizar el término discurso, entendido como el ordenamiento de signos (mediante diferentes sistemas de representación) con la finalidad de construir un mensaje con sentido completo para determinado receptor —y a pesar de emplearlo en un contexto literario—, éste se puede aplicar a cualquier esquema semiótico, inscrito en la anterior definición, y por ende reflexionar sobre sus procesos constructivos y generar una crítica sobre éstos.

Sin duda las estrategias estructurales, semánticas y receptoras que evidencian una consciencia sobre la cualidad de artificio en el texto pueden hallarse no sólo en el discurso conformado por signos lingüísticos (además se presenta en la pintura, en el cine, en los videojuegos, etc); sin embargo, hay que precisar que su función metaficcional sólo se

⁴⁰ Michel Boyd, *apud*. Clemencia Ardilla J. *Op, cit.*, pp. 35-59.

⁴¹ *Idem*. En este mismo ensayo la autora elabora un marco teórico entre las posturas anglosajonas y las europeas. Cabe destacar que esta organización funciona, para este apartado, no con la finalidad de establecer una diferencia entre cada término y cada escuela que ha estudiado el fenómeno, sino para formular un panorama mucho más general sobre la construcción del concepto. Por tal razón, me valgo, en cierto sentido, de esta misma distribución de autores a efectos de alcanzar el objetivo del presente acápite: un breve marco histórico.

⁴² Gérard Genette (*Figuras III*), *apud*. Clemencia Ardilla J. *Op, cit.*, pp. 35-59.

manifiesta siempre y cuando la arquitectura textual se ciña a las leyes del discurso de ficción.

El retrato de este nivel enunciativo que constituye el dominio privilegiado de la metaficción, presentaba dos caras que continuamente se interferían: la del plano pragmático de la comunicación literaria, trasvasado al interior de la ficción, y la del universo narrativo de ésta, que parecía crecer hasta englobar el acto narrativo que la producía, apuntando su doble dirección: la de un acto de comunicación, (un discurso) y la de un acto de producción de sentido (una historia); sendos actos que confluían, no obstante, en el concepto de ficción: universo imaginario creado por el relato (tal es el relato de ficción) y representación, decoloración, imitación, de acto de lenguaje tal y como se retrata la creación narrativa en nuestra metanovela, (tal es la ficción de relato).⁴³

En resumen, no se puede hablar de metaficción sin ficción, pues los procesos generativos para la creación de universos imaginarios son los que condicionan las estrategias textuales empleadas para manifestar una crítica en cuanto artificio. De ahí que el término no puede considerarse una categoría genérica, sino una función del lenguaje literario para expresar una reflexión sobre sí mismo, sobre su estado de artificio. A propósito, Patricia Waugh define metaficción como “un término dado a la escritura ficcional autoconsciente y que sistemáticamente dirige su atención a su estatus como artefacto para aclarar con ello cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad.”⁴⁴

Ahora bien, si consideramos a la metaficción como una estrategia textual para evidenciar esta función autorreflexiva es pertinente la proposición de modelos tipológicos y, a partir de estos, construir modelos analíticos. En otros términos, si se parte de una clasificación de los tipos de textos metaficcionales, resulta útil para enfatizar que en un solo

⁴³ González Gil, *Óp. cit.*, p. 4

⁴⁴ Patricia Waugh, *apud*. Clemencia Ardilla J, *Óp. cit.*, p. 37.

texto pueden cohabitar distintas estrategias metaficcionales. A saber, Linda Hutcheon⁴⁵ clasifica la presencia de la metaficción en:

- Metaficción diegética: un comentario sobre su propia identidad a partir de la narrativa.
- Metaficción lingüística: un comentario sobre su propia identidad a partir de marcas lingüísticas.

La clasificación anterior, a su vez, se presenta de forma abierta/explicita: los rasgos metaficcionales se evidencian; o encubierta/ implícita: los mecanismos autoreflexivos no son notorios: el texto no enfatiza su autoconciencia.

En el primer caso se pueden reconocer dos formas que acentúan su cualidad metaficcional a través de una declaración narrativa donde se tematiza el proceso de escritura y lectura. Por ejemplo, *La teoría del cangrejo* de Cortázar (texto que ejemplifica, de manera evidente, el proceso de escritura y las complicaciones que esto genera).

La otra (implícita) modifica los paradigmas narrativos (fragmentación de la trama) para estimular el ejercicio hermenéutico del lector y así construir el sentido del texto, ejemplo de ello “La búsqueda”⁴⁶ de Edmundo Valadés, donde los procesos de transtextualidad construyen la arquitectura y sentido del texto.

El segundo caso sigue esta misma taxonomía: el lenguaje como sistema de representación modifica sus convenciones para expresar una reflexión sobre su funcionamiento dentro del discurso literario. Por lo tanto, una tematiza (mediante “juegos” lingüísticos) para enfatizar su presencia en la construcción del sentido, tenemos así *Paréntesis* de Jorge Timossi o *Pie de página* de Julio Riquelme. Mientras que la implícita recurre a la resignificación de estructuras a partir del señalamiento de cualidades

⁴⁵ Linda Hutcheon. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. London, Routledge, 1984, p.71

⁴⁶ Ir a página 42.

propiamente lingüísticas y de esta forma reconstruir la semántica dentro del texto. A saber, “Pasión esdrújula” de Luis Valenzuela.

Sin embargo, una declaración sobre su cualidad ficcional de manera implícita supone un ejercicio hermenéutico que podría desencadenar en la sobreinterpretación, y es aquí donde radica su deficiencia, al mostrarse una clasificación tan amplia. A propósito, Zavala señala dos riesgos que conlleva esta tipología:

Este modelo tipológico permite pensar que toda ficción literaria puede ser considerada como metaficcional, en la medida en que, por su naturaleza creativa, todo texto narrativo necesariamente trasciende las convenciones lingüísticas, genéricas, ideológicas e incluso lógicas en las que sin embargo se apoya para poner en juego la posibilidad de construir un espacio narrativo.⁴⁷

En ello estriba la polémica respecto al carácter metaficcional de toda la literatura, pues no sería un caso especial utilizar analepsis y/o prolepsis, por ejemplo, ya que toda la literatura, desde siempre, lo ha hecho. Esta transgresión temporal en el universo del relato supone un rasgo autorreflexivo si se sigue al pie de la letra la tipología de Hutcheon.

Sin embargo, se debe considerar que estas estrategias narrativas que modifican la estructura del relato son convenciones que comprenden al discurso ficcional, así como la construcción de un espacio, personajes, narrador, diégesis etc. Estos mecanismos son utilizados bajo la premisa de una *inteligencia narrativa* adquirida por el receptor y, desde esta asimilación de estructuras –casi como una automatización de las estrategias narrativas–, el interpretante, mediante un ejercicio de reconocimiento, asume dichos elementos como parte inseparable del discurso narrativo-ficcional.

La cuestión conduce todo el análisis a un punto de perplejidad, que sería insalvable si se considerase solamente la *forma* de la obra y si no se tuviese en cuenta las expectativas del lector. Es ahí donde el paradigma de consonancia se refugia porque

⁴⁷ Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*, *Óp. cit.*, p. 193

es ahí donde se origina. Lo que parece insalvable, en última instancia, es la expectativa del lector de que finalmente prevalezca alguna consonancia.⁴⁸

Bajo la perspectiva anterior, las *formas* (géneros, estructuras, personajes) consolidadas por la tradición literaria establecen una desautomatización de los mecanismos “naturales” del lenguaje literario, siempre a través de un ejercicio hermenéutico que revele el funcionamiento de las estrategias autorreflexivas, a efectos de modificar su relación con esas convenciones. La minificción metaficcional, entonces, se manifiesta como un género que desautomatiza las convenciones narrativas para constreñir su sintaxis mediante la participación exegética de un leyente, el cual reconstruye la fragmentación de la trama y su sentido como texto.

El segundo problema, según Zavala, ocupa su carácter meramente descriptivo: “el otro riesgo derivado de esta tipología consiste en que su utilidad termina siendo únicamente descriptiva, como ocurre con la tipologías internas (es decir, centradas en el reconocimiento propio de los elementos del género discursivo al que pertenecen)”.⁴⁹ No obstante, los géneros discursivos propuestos por Bajtín corresponden a una taxonomía casi infinita (por la combinación de géneros discursivos); a pesar de ello son identificables por la función que desempeñan al comunicar determinado mensaje, así pues, un instructivo contiene, en un primer momento, ciertas estrategias discursivas que lo insertan dentro de esta clasificación: verbos en imperativo, las acciones enuncian una serie de pasos (numeración) a cumplir, tiene la finalidad de explicar el funcionamiento de algún artefacto o para llevar a cabo alguna actividad.

⁴⁸ Ricoeur. *Tiempo y narración II*, Óp. cit., p.412.

⁴⁹ Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*, Óp. cit., p. 193

Cuando se traslada la función de este género simple a un complejo (discurso literario), como *Instrucciones para subir una escalera* de Cortázar, las estrategias discursivas del instructivo se modifican: el género complejo (texto literario) tiene una función dominante sobre el primero, y los elementos estructurales que componen al instructivo se refuncionalizan.

En este sentido, el uso de una tipología que dé cuenta, casi de manera general, sobre la presencia de ciertas convenciones metaficcionales, permite construir modelos de análisis que justifican el empleo de distintas estrategias estructurales, semánticas y genéricas con el fin de explicar su funcionamiento dentro de cada obra. No sólo se describe un tipo general de texto metafictional, sino, a partir de la cooperación del leyente, se explica el funcionamiento de las estrategias autorreflexivas que lo vuelven una manifestación particular de esa taxonomía.

La escritura metafictional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metafictional construye su propio contexto de interpretación. Esto equivale a afirmar que cada texto metafictional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y, muy especialmente, acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios. Lo que está en juego en la escritura metafictional son las posibilidades y los límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios.⁵⁰

El carácter receptivo de esta tipología convierte la mera descripción en un ejercicio hermenéutico que podría suponer una sobreinterpretación de los signos que configuran a todo texto. Es decir, “esto último significa que, llevado a sus últimas consecuencias, el principio tipológico de este modelo legitima la idea de que toda ficción es metafictional,

⁵⁰ Lauro Zavala. “Leer metaficción es una actividad riesgosa” en *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.º 12, México, D.F., Universidad Autónoma metropolitana, octubre 2010, p. 355.

sabiendo leer entre líneas los rastros de su naturaleza inevitablemente intertextual.”⁵¹

Aunque, si se utilizan los principios operativos de la minificción: 1) empleo del sistema literario como referente principal; 2) desarticulación intencionada de su trama; 3) su constrictión sígnica depende del uso estratégico de informaciones, se traza un mapa semántico que reactiva la cooperación del leyente, estableciendo los parámetros que configuran a este género, su carácter metaficcional no reside en las vinculaciones infinitas que comprende el término intertextualidad, sino cómo funcionan dentro del discurso para formular una hipótesis de interpretación en el universo del lector.

Un signo produce series de respuestas inmediatas (Interpretante Energético) y, de ese modo, va estableciendo un hábito (habif), una regularidad de comportamiento en su intérprete. Un hábito es "una tendencia a actuar de manera similar en circunstancias futuras similares" y el Interpretante Final de un signo es este hábito como resultado. Vale decir que, entonces, la correlación entre significado y *representamen* ha adquirido la forma de una ley; pero también quiere decir que comprender un signo es aprender qué hay que hacer para producir una situación concreta en la que se pueda obtener la experiencia perceptiva del objeto a que el signo se refiere.⁵²

El *representamen*, tomado por Eco de los postulados de Pierce, ilustra el ejercicio (infinito) de la interpretación: “un signo sólo significa dentro de un sistema operante de signos; significa sólo en virtud de que otros signos del mismo sistema significan algo”.⁵³ Si consideramos a la minificción como un sistema de signos que formula su propia identidad architextual —mediante las unidades sígnicas que lo componen—, la hipótesis hermenéutica que se construye en la minificción da como resultado dos estrategias autorreflexivas a partir de las relaciones dialógicas que se establecen entre el lector y el texto: metaficción

⁵¹ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, *Óp. cit.*, p. 193

⁵² Umberto Eco, *Lectór in fábula*, *Op. cit.*, p. 63

⁵³ Fernando Carlos Vevia Romero (tr.). *Escritos filosóficos*, vol. I. Zamora Michoacán, Colegio de Michoacán, 1997, p. 228.

pretextual (o moderna) –la hipótesis hermenéutica guarda una relación directa entre el texto A y el texto B–,⁵⁴ y la metaficción architextual (o posmoderna) –su hipótesis puede dividirse en un **simulacro** de los posibles narrativos (dimensión textual);⁵⁵ o **simultánea** (dimensión architextual)–, donde se apela al conocimiento del leyente sobre distintos estratos de la cultura, entre ellos los géneros discursivos⁵⁶. Mediante estas estrategias de reconocimiento se configura la sintaxis de la minificción metaficcional, pues se refuncionalizan los sentidos que alberga el sistema literario.

En términos concretos, la metaficción funciona como una estrategia semiótica que evidencia el proceso generativo del texto ficcional –éste entendido como la organización sígnica para dar sentido a determinado discurso- con el fin de exponer los mecanismos sintácticos y semánticos que transgreden las convenciones de determinado sistema –en este caso el literario–, asimiladas por un interpretante.

A saber, las convenciones del sistema literario son un listado de recursos sintácticos (elipsis, prolepsis, analepsis, narrador, tiempo, personajes, etc.), semánticos (temas, géneros discursivos, géneros literarios, etc.) y retóricos (metonimia, metáfora, hipérbole, parodia, símbolo, etc.) en combinatoria siempre. Su presencia a lo largo de toda la historia literaria ha producido lectores que han aprehendido ese lenguaje (inteligencia narrativa) para entender cómo se configuran dichos mundos ficcionales (obviando que todas las combinatorias de esos recursos y elementos permiten hablar implícitamente de los cambios históricos de la literatura).⁵⁷ Pero como todo lenguaje, su función meta lo obliga a reflexionar sobre los mecanismos que emplea para construir un sentido. La minificción, en

⁵⁴ Ver página 52.

⁵⁵ Ver página 60.

⁵⁶ Ver página 71.

⁵⁷ Estructuras clásicas, modernas y posmodernas en el sistema literario.

este caso, es un punto de encuentro sintetizado de esos recursos y su carácter metaficcional es una estrategia de reconocimiento que va del texto (ordenación de los posibles del lenguaje literario como discurso mimético) al lector, por medio de un ejercicio interpretativo que expone los cambios o la refuncionalización de las convenciones literarias.

1.3 Para una caracterización de la minificción autoconsciente: fragmentación de la trama y transtextualidad

1.3.1 Construcción y funcionamiento de la trama en la minificción

Aristóteles, en el capítulo siete de su *Poética*, define como “trama” al ordenamiento de la tragedia que, como “imitación de una acción completa y entera, tiene un comienzo, un medio y un fin”⁵⁸. Resulta un punto de partida para determinar que toda narración está compuesta por un orden en las acciones que estructura a su vez la temporalidad del relato. Desde esta perspectiva, José María Pozuelo Yvancos distingue el orden lógico-histórico (*ordo naturalis*) del ficcional (*ordo artificialis*), dicotomía que ocurre mediante la función del narrador, éste apresta las informaciones y las programa para un determinado leyente, mismo que decodificará los signos dispuestos en una estructura fija.

Ahora bien, para redescubrir el funcionamiento de la trama en producciones literarias posmodernas⁵⁹ es imprescindible modificar la metodología con la cual era comprendido el proceso transformacional de toda narración, ya que todo acto narrativo constituía una organización sistemática de sus signos, siempre y cuando el ordenamiento generase las relaciones internas entre un número finito de unidades⁶⁰, en pocas palabras, una estructura. El texto literario posmoderno permite una dislocación del término “estructura fija”, no por la ausencia de sus estancias narrativas, sino por la simulación

⁵⁸ Aristóteles. *La poética* [Trad. Francisco de P. Samaranch]. Buenos Aires, Aguilar, 1961, p. 1122.

⁵⁹ Tienden a catalogar en el arte todo lo que se atiene a convenciones artísticas, sin hacer diferencia entre “alto” y “bajo”. Y, aspirando a incluir dentro de sí todo pasado, a establecer alguna relación con la tradición entera, el arte posmoderno reaviva ese pasado, lo revaloriza, lo comenta y entra en un diálogo con él. Pavao Pavlicic “La intertextualidad moderna y posmoderna” en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, p. 90.

⁶⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Óp. cit.*, p. 421.

configurativa de sus partes con el todo. Algunas minificciones, por ejemplo, se basan en la relación intersubjetiva texto/lector para reformular el estatuto transformacional en su estructura, y de esta forma articular e integrar el proceso narrativo mediante un interpretante, con el fin de dilucidar la fragmentación de la trama.

Entonces, el análisis literario y la interpretación de una obra son cuestiones que implican un proceso complementario en el momento en que se presenta el acercamiento a un texto para dotarlo de sentido. No obstante, las más de las veces, las interpretaciones de tal o cual obra literaria recaen en los contextos de producción y, más aún, en las concepciones subjetivas del interpretante, y no es de extrañarnos, pues la construcción o transmisión de un significado toma dos directrices: “1) puede transcurrir del pensamiento al discurso (entonces el receptor interpreta a partir de su experiencia lo que el texto significa) y 2) ascender del discurso al pensamiento”,⁶¹ y en ambos caso existe, sin duda, un uso de la hermenéutica, no obstante, en los estudios literarios la segunda dirección es la más conveniente porque implica, además, el análisis de su estructura.

Si bien han surgido diferentes teorías como el decostructivismo, la semiótica narrativa y la teoría de la recepción; el estructuralismo se conserva no porque su base epistemológica sea tan rígida que no ha podido desplazarse, sino porque su versatilidad le permite transformarse para que otras teorías se ciñan al texto a pesar de sus posturas. Por ejemplo, la teoría de la recepción se centra en el papel del lector y cómo éste participa para la construcción textual; sin embargo, es la disposición de los elementos, dentro de una estructura, la que prevé esa participación.

⁶¹ Jean Grondin. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder, 2008, p. 22

Por consiguiente, la obra literaria constituye dos tipos de discurso:⁶² uno interno que busca articularse a partir de su estructura y otro externo que trata de significar mediante el primero. Y para unificar ambos discursos, y por ende construir un sentido coherente entre uno y otro, el crítico literario debe valerse del análisis estructural, en principio para extraer las partes que configuran la arquitectura textual. Después debe emplear a la hermenéutica como proceso interpretativo para dotar de sentido la forma en que se organiza el texto. De tal manera que esta disciplina sea concebida como auxiliar del análisis literario, para ofrecer exégesis ceñidas a la estructura que no rebasen su configuración interna, es decir, que no incurran en la *sobreinterpretación*.

Esta concepción colaborativa pertenece al sentido clásico de la hermenéutica, pues “tenía sobre todo una finalidad esencialmente normativa: proponía preceptos, reglas o cánones que permitían interpretar correctamente los textos”,⁶³ preceptos que, las más de las veces, se tomaban de la retórica. Sin embargo, el empleo de esta primera concepción encamina al desciframiento de textos sacros: pasajes bíblicos ambiguos que requerían una explicación de sentido.

Por tanto, podemos distinguir aquí el esfuerzo *hermenéutico* de explicación de sentido, que remonta del discurso exterior hacia su interior, del esfuerzo *retórico* de expresión, que precede a la tarea propiamente hermenéutica y le da todo su sentido: sólo podemos querer interpretar una expresión para comprender su sentido partiendo del supuesto de que quiere decir algo, que ella es la expresión de un discurso interior.⁶⁴

Es entonces cuando la hermenéutica funciona como complemento del primer discurso, el cual organiza al texto. Es decir, no es un método de análisis que provee de

⁶² El proceso de interpretación debe, ni más ni menos, invertir el orden de la elocución, el que va del pensamiento al discurso, del “discurso interior (*lógos endiáthetos*) al “discurso exterior” (*lógos prophorikós*), como dirían magníficamente los estoicos. *Ibidem*, p. 23.

⁶³ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 23.

categorías analíticas, como lo hace el estructuralismo, antes bien, su labor consiste en explicar un sentido a partir del discurso interior (sintáctico), que a su vez construye al segundo discurso: el semántico.

Si nos conducimos bajo esas dos dimensiones del texto: su sintaxis y su semántica, las posibilidades para establecer una metodología de análisis a través de la hermenéutica⁶⁵ se fundamenta a sí misma, en otras palabras, el proceso a seguir está dado por el texto mismo. En ese sentido, existen una serie de pasos⁶⁶ que permiten clasificar el proceso “lecto-exegético” en dos fases: una superficial y otra profunda. La primera se compone por:

- 1) Un *acercamiento* con el todo (texto literario). Esta fase, sólo de lectura, involucra el desciframiento y entendimiento de sus signos a nivel sintáctico-lingüístico.
- 2) Identificación de los prejuicios⁶⁷ positivos. El leyente es un texto, es decir, es una construcción forjada por los significados insertos en la cultura, con los cuales tiene contacto directo. De ahí que su influencia en la obra tome una dirección: del pensamiento al discurso.

Estas primeras dos fases encierran la perspectiva del lector como decodificador de un sistema, en este caso el lingüístico-literario. La primera lectura no alcanza otros fines

⁶⁵ El análisis hermenéutico consiste en una combinación del método histórico y un método sistemático (análisis semiótico) que se basa en la segmentación del texto literario en pequeñas partes interpretativas para agilizar la comprensión de la obra. Notas de clase.

⁶⁶ Angélica Maciel Rodríguez. “Breve propuesta metodológica para el trabajo hermenéutico en un texto literario. Ejercicio práctico de un poema de Luis Sandoval y Zapata” en *Hermenéutica literaria*, México, Universidad de Zacatecas, 2011, p. 101. A partir del artículo referido se realizaron algunas modificaciones en la metodología propuesta por la autora para aterrizar el ejercicio hermenéutico en las categorías analíticas del estructuralismo.

⁶⁷ Los prejuicios se convierten en construcciones hipotéticas que se verán confirmadas o no por la lectura de la obra.

más que el desciframiento de los signos como proceso inicial para la comprensión del texto. En este nivel, además, las percepciones y los “prejuicios” del leyente están muy alejados del sentido y de la sintaxis textual; sin embargo, su acercamiento (lectura) con la obra, aunque puede obviarse, identifica estructuras, géneros y procedimientos narrativos, establecidos a nivel de la sintaxis (explícitos) o coordinados con la inteligencia narrativa del lector (simulados). En otras palabras, la comprensión narrativa se forja: “[...] por la frecuentación de los relatos transmitidos por nuestra cultura, con la racionalidad desarrollada en nuestros días por la narratología y, singularmente, por la semiótica narrativa característica del enfoque estructural”.⁶⁸ Se habla de un nivel denotativo que estipula los límites hermenéuticos y, por consiguiente, subraya los alcances que deberá tener la fase posterior.

Ahora bien, los siguientes tres pasos para la metodología analítica conforman la segmentación del texto (fase profunda), a estas alturas el lector ya no sólo decodifica signos, sino los interpreta para determinar una semántica en la obra. De tal suerte que el receptor pasa de un lector/descifrador a un lector/interpretante. Proceso que permite la inserción de éste en el universo textual.

- 1) Fragmentación de la obra. Desarticular las partes del discurso en unidades de significación que concede la posibilidad de examinar su arquitectura mas no su semántica.

Aquí se halla una jerarquización de las unidades con significación en las que puede segmentarse un texto, siendo éste el embrague de todos los componentes semánticos. En primera instancia, se encuentra la “secuencia” (Bremond), ésta “permite advertir la

⁶⁸ Paul Ricoeur. *Óp.cit.*, p. 379

orientación lógica del proceso relatado.⁶⁹ Mediante las funciones (apertura, desarrollo, cierre) se va decantando el proceso accional en la sintaxis del texto, donde cada secuencia provee de un acto transformacional a nivel semántico. La fragmentación, como tal, sólo es un paso transitorio entre la comprensión arquitectónica del texto y su semántica.

- 2) Identificación de las claves para la interpretación. Desplegado de las informaciones del texto. Implica su desentramado connotativo para ilustrar la multiplicidad de sentidos que lo componen.⁷⁰

Roland Barthes acuña el término *lexía*⁷¹ para denominar, a nivel semántico, una unidad mínima de significación. La *lexía*, entonces, puede funcionar como principio de segmentación para textos que no presentan una clara construcción secuencial. Por ejemplo,

⁶⁹ En el texto, se define como una serie de oraciones susceptibles de construir una historia independiente. Las secuencias presentan varios tipos de relaciones que corresponden a tres grandes órdenes:

- Relación lógica, supone la implicación causa/efecto
- Relación temporal sucesión de tiempo.
- Relación espacial, contigüidad en el espacio.

⁷⁰ Notas en clase.

⁷¹ En cuanto al uso de esta categoría de análisis cabe hacer algunas aclaraciones:

- 1) El empleo que hace Roland Barthes del término (Cfr. *S/Z*) dista mucho de la definición que se le pueda atribuir en un primer acercamiento al vocablo, es decir, como derivación de 'léxico' (grupo de palabras), esto se debe en primera instancia a la traducción castellanizada: *lexía* y no *lexia* (sin hiato acentual) como aparece en el texto original. El concepto lo construye a partir de la raíz indoeuropea: *leg* (escoger, recoger) que dio origen a palabras como *logos*, *lectos* y *lexis* en griego.
- 2) Las derivaciones anteriores, resultado de una sola raíz, son la ejecución de su origen, en otros términos, la puesta en escena del verbo escoger, por ejemplo: *logos*, entendido como discurso, no es otra cosa que la selección de elementos lingüísticos para dar coherencia a determinada estructura; asimismo, *lectos*: leer supone el mismo principio, escoger o recoger signos lingüísticos para su decodificación. En términos generales, el concepto barthesiano, como categoría de análisis, tiene la función de desmembrar el texto en unidades mínimas con significado, que van desde la frase, la oración o el párrafo.
- 3) La arbitrariedad, aparente, para la selección de estas unidades semánticas reside más en una lógica textual que en una metodológica, por lo tanto, la misma organización del texto arroja dichas unidades siguiendo una cualidad del signo lingüístico: la linealidad, los denotados no se superponen, antes bien siguen una coherencia sintáctica a la que el lector está acostumbrada, de suerte que la elección de estos bloques semánticos pierden cierta arbitrariedad.
- 4) Aclarados los puntos anteriores, en esta investigación se optó por emplearlo con el acento: *lexía*, por una razón de carácter fonológico: la repetición de la palabra (sin acento) produce cierta cacofonía en su lectura; además, cabe mencionar, su empleo en español ha sido estandarizado y con frecuencia aparece acentuado.

“La búsqueda” de Edmundo Valadés: Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises⁷².

Dentro de las unidades de sentido del texto anterior se articulan varios códigos, los cuales comprenden sistemas de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura.⁷³ Dichas partículas pueden contener funciones transtextuales dependiendo de la información que estén administrando, y estas relaciones entre un texto y otro, consiente direccionar las indeterminaciones a través de la interpretación de sus propiedades semánticas.

Al aplicar el principio de segmentación para el análisis a nivel semántico, se observa que el texto está compuesto por dos lexías: el paratexto, título, (“La búsqueda”) denota un cambio de categoría gramatical: un verbo sustantivado a través de un determinante, por consiguiente, lo importante no es qué hace quién, sino quién lo hace. En esta variante literaria como en otros géneros, el título presenta una “doble función: enunciativa y deíctica (explica y señala), ya que abarca la totalidad del contenido mediante un sesgo partitivo que lo denuncia sin delatarlo”.⁷⁴ Aunado a esto, podemos hablar de una tercera función que posibilita la brevedad: *la significativa*. El título se configura a través de códigos culturales que permiten sintetizar su estructura mediante la frecuente apelación a la enciclopedia literaria del receptor y que, a partir de dichos saberes, puede rellenar las indeterminaciones textuales. Así, la exégesis del paratexto comprende una serie de transformaciones a nivel sintáctico que a su vez modifican el significado del hipotexto eludido y aludido: *La Odisea*.

⁷² Clara Obligado, *Óp., cit.*, p. 190

⁷³ Notas en clase.

⁷⁴ Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 421-459

La diferencia entre crítica arquetípica y análisis estructural, descansa precisamente en la diferencia entre lo que llamo una lógica *a priori* de los posibles narrativos y un *esquematismo* alimentado por la familiaridad con la tradición narrativa. Lo que Northrop Frye llama arquetipo no es una estructura intemporal, es el producto de la convencionalización del arte y de sedimentación de esas convenciones. Cada poema nuevamente venido a la existencia, surge en un mundo previo de obras: “la poesía - dice él- sólo puede nacer de otros poemas, la novela de otras novelas. La literatura se configura a sí misma.”⁷⁵

Toda minificción cuenta con mecanismos que determinan una trama implícita o explícita: narrador, acciones, personajes, espacio, tiempo. Es decir, los elementos que propiamente le pertenecen a todo texto ficcional son fundamentales para la comprensión de la lógica narrativa encubierta; en otras palabras, la comprensión de una trama simulada recae en la inteligencia narrativa del lector, resultado de la asimilación de los posibles narrativos que son guiados por los códigos culturales para fijar una interpretación desde el texto.

- 3) Formación de campos semánticos o recurrencias. “Identificación de recurrencias temáticas que permitirán entender el desarrollo temático de la obra, así como orientarnos al género al cual pertenece”.⁷⁶

La segunda lexía del texto de Valadés es una frase que no puede seccionarse aún más, constituye el significado mínimo y completo: existe una subordinación adjetiva que califica al sintagma nominal: “Esas sirenas enloquecidas”. Dentro, se hallan cuatro códigos culturales, dos de ellos poseen una co-presencia textual que remiten a la obra de Homero: *La Odisea*, en concreto, donde Circe advierte a Odiseo sobre el peligro que conlleva escuchar el canto de las sirenas. El tercero y cuarto código funcionan como actualización del significado: “la ciudad” reformula el espacio diegético y el “aullido” modifica la función de

⁷⁵ Paul Ricoeur. “La función narrativa” en *Semiosis: homenaje a Paul Ricoeur*. Óp. cit., p. 64.

⁷⁶ Notas de clase.

los actantes. Este último, por su carácter polisémico, puede referirse a la criatura mitológica, o bien, al sonido emitido por una patrulla. Asimismo, la ambigüedad polisémica recae en la acción de buscar a alguien: a Odiseo, quien astutamente ordenó a sus hombres ser atado al mástil de su embarcación para no caer al mar por influjo de las sirenas. Por lo tanto, su astucia puede traducirse como la evasión de un destino que debe ser restaurado por las sirenas. La figura del personaje homérico, entonces, corresponde a la de un fugitivo, y el “aullido” de éstas (sirenas enloquecidas), que no su melodioso canto, representa, por una parte, el sonido estruendoso emitido por dicho artefacto, el cual no atrae, sino busca: intenta atrapar y, por otro lado, se asocia con un símbolo de la justicia. En pocas palabras, la resignificación del argumento recae en la actualización de los códigos culturales a través del simulacro narrativo de acontecimientos ya experimentados por el lector.

En este caso, se problematiza el estatuto narrativo/cuentístico de la minificción; como tal, es una frase declarativa que señala algo, hay acción, pero no resulta del todo claro el nivel narrativo. En estricto sentido, parece no haber acto transformacional y, por ende, no podemos identificar enteramente un inicio, un desarrollo y un fin, en concreto, una trama. Primero porque no existe un inicio *per se*, nos enfrentamos a un hipotexto: su arquitectura depende de un texto anterior, es decir, su desarrollo implica el desplazamiento de un significado preestablecido por *La Odisea*. En segundo, su desenlace integra la comprensión narrativa y ésta es directamente proporcional a las aptitudes lectoras, a saber, su final rebasa los límites de la estructura y se suscribe en las competencias interpretativas del leyente. No sólo configura, además construye una nueva ficción mediante una trama fragmentada.

El análisis enmarca los rasgos estructurales que constituyen al género minificción. Su miniatura se debe, principalmente, al intertexto aludido, mismo que permite hablar de una trama que elimina la dimensión cronológica de la narración a favor de su estructura lógica, como lo menciona Barthes. El receptor no requiere de una linealidad cronológica si los códigos culturales insertos en la estructura reactivan los antecedentes de su comprensión narrativa. De ahí que el término minificción se constituya por dos lexemas: uno que señala las dimensiones estructurales y el otro las posibilidades de construir, a partir de una *inteligencia narrativa* la cual “conserva, integra y recapitula su propia historia mediante una funcionalidad intuitiva del receptor para ordenar estructuras”,⁷⁷ según Ricoeur. Por consiguiente, la minificción destaca no sólo por relatar algún acontecimiento de manera breve, sino por reconfigurar lo preexistente en el sistema literario o cultural mediante la información que se condensa en sus códigos. Todas las palabras que contiene la minificción anterior son convenciones lingüísticas (todo hablante del español puede decodificarlas); pero es su disposición semántica es la que permite hablar de un simulacro narrativo.

Ese simulacro demanda el conocimiento de estructuras narrativas por parte de los lectores, pues éstos son quienes completan la historia; de manera que la trama fragmentada es una dislocación del tiempo narrativo visto como movimiento, es decir, la interpretación es una herramienta de engranaje entre textos (identificación de sus relaciones) que permite hallar la secuencia accional a partir del pretexto (*La Odisea*); el movimiento entonces es hermenéutico e integra sus partes (códigos) desde una estructura no necesariamente secuencial.

⁷⁷ Ricoeur, *Tiempo y narración II*, *Óp. cit.*, p. 424.

Por lo tanto, la metodología antes propuesta tiene una función coordinante entre lo que manifiesta el texto como sistema cerrado y lo que remite mediante la conexión de sus signos con el sistema abierto: el literario. El análisis de la estructura es una puerta que conduce a las relaciones textuales para reconstruir una trama que no se manifiesta a nivel discursivo, aunque sí transtextual, por medio de un ejercicio interpretativo.

1.3.2 Transtextualidad como eje para la simulación de los procedimientos narrativos

Todo texto es una configuración sígnica dispuesta a transmitir un sentido, ésta, su finalidad comunicativa, comprende, a su vez, su composición interna. Es decir, cada una de sus partes está relacionada con otros textos, total o parcialmente. De ahí que los códigos que lo conforman, entendamos código como un sistema de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura⁷⁸, se intercomunican para conformar su semántica y, también, estos códigos se relacionan o aluden a otros discursos de manera intertextual.⁷⁹ En otras palabras, un texto no sólo se configura como un sistema cerrado y autónomo, pues siempre estará vinculado con todos los textos que comprenden al sistema *cultura* a partir del proceso de recepción (lectura).

Por lo tanto, nos enfrentamos a la inevitable dependencia de un sistema que, continuamente, va construyendo significados para luego ser desplazados y transformarse: “el campo en el que el texto se escribe es un campo *ya-escrito*: un campo estructurado pero también de estructuración.”⁸⁰ El texto es la reconfiguración de otros textos y como tal supone un esfuerzo por parte del lector para reactivarlos y decodificar información que complemente su sentido.

Julia Kristeva, en 1967, introduce el concepto intertextualidad y lo define como: “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de

⁷⁸ Cfr. Roland Barthes. *La aventura semiológica*. Buenos Aires, Paidós, 1985.

⁷⁹ El intertexto es la percepción, por el lector, de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido, llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literareidad: La Intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 11.

⁸⁰ Iván Villalobos Alpizar. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista Filosofía* Universidad de Costa Rica, XLI (103), enero-junio 2013, pp. 137-145.

significación”.⁸¹ A esta definición se suma la de Roland Barthes, para quien el intertexto “toma los códigos de significación, las prácticas de sentido que le dan fundamento a esa cultura”,⁸² la ampliación que formula el teórico francés puede desbordarse en el sentido estructural del texto; sin embargo ayuda a explicar la inserción de significados/signos creados por la cultura para después manifestarse en la creación artística.

Al respecto, la minificción posibilita la explicación de dicha trascendencia textual, ya no por su cualidad para relacionarse con otros textos —misma que comparte toda la literatura—, sino porque su arquitectura depende, en suma, de la apropiación de los paradigmas configurativos tanto del texto como del receptor. El primero se refiere a las posibilidades narrativas dispuestas en el sistema literario, como en el ejemplo anterior, el nombre Odiseo contiene no sólo un constructo semántico actancial, sino una serie de acciones cometidas por éste dentro de la diégesis que lo incluye. El segundo paradigma pertenece al lector, el cual identifica ambas posibilidades: semánticas y narrativas, a través de la hermenéutica. Esta bidimensión de la minificción condensa los elementos que implican al acto significante: sintaxis del discurso ficcional (narración) y la semántica de tal ordenamiento. La finalidad de la minificción es resignificar los sentidos dispuestos por los paradigmas literarios, desde una estructura hasta un personaje, pasado por temas y géneros.

Así pues, la minificción, debido a su carácter posmoderno, funciona conscientemente como una búsqueda del mecanismo productor de sentido, o mejor dicho, como productor resemántico.⁸³ Este mecanismo se correlaciona con las propiedades que

⁸¹ Julia Kristeva citada por Juana Marinkovich. “El análisis del discurso y la intertextualidad” en *Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales. Boletín de Filología Universidad de Chile* (BFUC)~ XXXVN, 1998- 1999, pp. 729-742.

⁸² Iván Villalobos Alpizar. *Op. cit.* p.139.

⁸³ Julia Kristeva, *Óp.*, cit., p. 280

guarda el concepto intertextualidad, en otras palabras, las relaciones que se entablan entre unos y otros textos. Sin embargo, el problema no radica en esta definición, sino en el tipo de relaciones que se establecen entre las unidades textuales: ora como una propiedad de los textos en general, ora como una propiedad específica de determinados textos.⁸⁴

En el primer caso, todo texto es la reacción semántica de una acción precedente. Este cúmulo de textos amplía el paradigma para la consolidación de géneros, estructuras o análisis de algún tipo. Y es ahí donde residen las dificultades, pues se puede hablar de trascendencias que no sólo discurren en el ámbito literario, sino que se exhiben en otros sistemas de representación como generadores de significado, como tejidos sígnicos que constantemente se desplazan para transformar su sentido.

Todo objeto al que un texto pueda referirse siempre ya es un objeto del que ya se ha hablado o se ha escrito y cada uno de sus elementos estructurales, desde la palabra, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenecen solamente a él, sino que lo comparte con otros textos.⁸⁵

La productividad del texto no encierra su sentido en la inherencia de sus signos organizados para conformar un discurso que comunique algo, sino que es la propia naturaleza de los signos –elementos intercambiables y resignificantes– la que concede una suerte de asimilación del sistema para, más tarde, construir el concepto de intertexto como reacción a un sinfín de textos.

Entonces, tanto el discurso poético como el no poético desempeñan un papel importante en la construcción de un concepto general de texto infinito; no obstante esa

⁸⁴ Vid. Manfred Pfister. "Concepciones de la intertextualidad", en *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana, Criterios, 2004, p. 26.

⁸⁵ *idem*.

generalidad implica un desvanecimiento de los límites que enmarcan a cada sistema de representación, y más específicamente a los elementos que configuran a determinados géneros. Considerar a la intertextualidad como una propiedad inherente al sistema literario imposibilita aprehender el sentido de cualquier manifestación textual, pues toda producción significativa, expresada mediante un tejido organizado, asimila los procesos arquitectónicos que ha establecido el sistema literario como constructo discursivo. De esta manera se encamina la definición que ha de considerarse para abordar las relaciones textuales que motivan la configuración de la minificción.

Ahora bien, suponer a la intertextualidad como una cualidad de relaciones específicas, permite la identificación de las partes que contribuyen tanto a explicar la sintaxis de la minificción, como a proponer una metodología de análisis que permita observar el proceso semántico del texto. Para ello, es pertinente centrarse en la trascendencia textual propuesta por Genette, misma que posibilita dos cosas: 1) encapsular las vinculaciones textuales en un solo sistema de representación: el sistema literario como discurso; 2) describir el funcionamiento de su clasificación como un proceso que articula la estructura breve del género minificción.

Para Genette la trascendencia textual es una cualidad que se presenta de manera progresiva entre los textos, es decir, su clasificación transtextual se conduce a través de vínculos explícitos e implícitos y estas relaciones se dividen en cinco, según su grado de abstracción: intertextual, paratextual, hipertextual, metatextual y architextual.⁸⁶ Cada una de éstas se hallan de manera cooperativa: pueden contenerse unas a otras. Así pues, la localización de alguna de estas vinculaciones obedece a un proceso de asimilación del

⁸⁶ Genette citado por Juana Marinkovichi. *Óp. cit.*, p. 732.

sistema literario como relación discursiva que permite construir, a partir de la simulación de las propiedades de dicho discurso, un estado de consciencia configurativa a nivel texto/lector.

El concepto de intertextualidad, según modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, es restringido a referencias conscientes, intencionadas y marcadas, entre un texto y textos o grupos de textos presentes [...] Entonces, para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho, y más preciso, porque puede ser trasladado más fácilmente a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados.⁸⁷

Entonces la trascendencia textual debe ser vista en la minificción como una consciencia de los aspectos de la textualidad para construir una clase determinada de unidades textuales: género. Estos aspectos permiten, si se direccionan mediante la hermenéutica, unificar y especificar el funcionamiento de la trascendencia textual para configurar el sentido de la minificción, ya no modificando su estructura, sino complementando su significado por medio de la interpretación.

Por lo tanto, los signos dispuestos en la minificción son códigos que deben ser activados por el leyente mediante el reconocimiento de significados (textos) preestablecidos por el sistema literario. A saber, en el texto de Arreola:

Cláusula III

Soy un Adán que sueña con el paraíso, pero
siempre me despierto con las costillas intactas.⁸⁸

Al aplicar el principio de *segmentación* a nivel semántico el texto se fragmenta en tres lexías. En primer lugar el título, el cual remite al ámbito jurídico y se define como cada una de las disposiciones de un contrato, tratado, testamento o cualquier otro

⁸⁷ Pfister. *Óp. cit.*, p. 43.

⁸⁸ Biblioteca digital Ciudad Seva. Disponible en:

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/arreola/clausula_iii.htm [Consulta: 22/09/2015].

documento análogo, público o privado.⁸⁹ El paratexto genera una expectativa en el lector a partir de las concepciones preexistentes sobre el género discursivo aludido: son disposiciones que se deben cumplir o no para perpetrar la funcionalidad del contrato. Así pues, esta preconcepción discursiva de la cláusula funciona como relación architextual (alusión al género discursivo); sin embargo, no se queda en el plano abstracto al señalar su pertenencia genérica, además resemantiza su genética para adherirse al discurso artístico por medio de mecanismos que constituyen al sistema literario.

Tomando el ejemplo anterior, se puede decir que la minificción, como producto de la posmodernidad, se apoya en infinidad de discursos, no por falta de innovación, sino por la consciencia que adquiere este género sobre su estatuto ficcional. Si se parte del supuesto género discursivo complejo, clasificación acuñada por Mijaíl Bajtín para definir la función que desempeñan los géneros discursivos al interactuar entre sí, se determina la genética de la minificción; primero como manifestación enunciativa que comparte cualquier miembro perteneciente a dado sistema lingüístico, después porque la hibridación, característica de la minificción,⁹⁰ sólo es una forma de nominar las relaciones que se entablan entre géneros primarios y secundarios.

Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana.⁹¹

⁸⁹ Diccionario de la Real Academia Española [versión digital]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=Lrw3t0EhxDXX2nLC8WoH> [Consulta: 11/09/2015]

⁹⁰ Según Zavala existen tres elementos fundamentales en la minificción: hibridez, intertextualidad y metaficción.

⁹¹ M. Bajtín. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1979, p. 250.

Esta hibridación proviene del diálogo entre géneros discursivos, mismo que consiste en la descomposición sémica de los discursos para actualizarlos y construir nuevas formas. Mientras que un género simple tiene cualidades totalmente comunicativas, los segundos, los géneros complejos, buscan, además de comunicar, construir un objeto estético. De esta forma, la hibridez en la minificción es el resultado de una hipertextualidad (relación entre textos específicos, un texto A permite la construcción de un B) a nivel estructura, donde las cualidades de los discursos primarios se funden en un discurso complejo y ambos se subordinan para construir una verosimilitud tanto sintáctica como semántica.

Ahora bien, la segunda lexía: “Soy un Adán que sueña con el paraíso”, contiene el código cultural: Adán, el cual condensa una relación de hipertextualidad, donde el Génesis bíblico hace las veces de hipotexto (texto A), y la minificción de hipotexto (texto B). El solo código cultural Adán, también, manifiesta una relación intertextual, entendida según la tipología de Genette, pues la alusión está indeterminada en el nivel sintáctico del texto, pero explícita a nivel semántico mediante el código. Todo esto a través de la declaración de un narrador autodiegético que se asume como heredero de la mitología hebraica: Dios al percatarse de la soledad de Adán le proporciona una compañera a partir de su costilla: Eva, la cual está elidida.

La intertextualidad supone un conflicto entre texto y pre-texto, que ha de ser entendido como diferencia o divergencia semántico-ideológica, y estas “incompatibilidades intertextuales” se inscriben en el texto mismo como señal de intertextualidad, ya que las huellas del texto ajeno no se insertan sin costuras en el texto, sino que causan anomalías sintácticas y faltas gramaticales en el sentido más amplio, que incluyen también la sintaxis del texto y la gramática del texto.⁹²

⁹² Pfister. *Óp. cit.*, p. 34

Se desarrolla un encadenamiento de códigos culturales insertos en las relaciones implícitas y en el reconocimiento de elementos que construyen el significado completo de la minificción. No es indispensable contextualizar al leyente sobre la presencia de un personaje fuera de la sintaxis textual, pues el código explícito permite la construcción del pasaje bíblico mediante la configuración ficcional.

La tercera lexía: “pero siempre me despierto con las costillas intactas”, desplaza el sentido del mito mediante una conjunción adversativa que se contrapone con la declaración anterior, Eva no llega y Adán (personaje explícito) se queda solo. Finalmente, el texto encierra una lectura más sutil: ¡Dios no existe! Por lo tanto su costilla está intacta en cada sueño al no manifestarse la benevolencia de aquel dios para despojarlo de la soledad. Entonces no se cumple la cláusula como contrato jurídico o mitológico, pero sí como pacto ficcional, pues el desplazamiento de sus signos resemantiza el pasaje bíblico desde el horizonte de expectativas del lector. Aquí se presenta la metatextualidad (se genera una crítica sobre su condición genérica a partir de la ficción: Mito vs. Ficción) como desarticulación del mito para dar paso a la arquitectura ficcional.

En resumen, en esta minificción la transtextualidad (y sus cinco tipos) funge como mecanismo configurativo. El paratexto tiene una función *completativa* con respecto a la sintaxis textual y lo conduce a una reflexión architextual que produce una hibridación entre géneros discursivos. Posteriormente, los códigos culturales, en este caso pertenecientes al sistema literario, enfatizan una relación específica entre textos, es decir, hipertextual, que a su vez manifiestan la intertextualidad de manera implícita a nivel semántico. Por último, el metatexto (mito como hecho verídico) se halla en la resignificación de las relaciones architextuales a las que pertenece cada discurso presente en el texto analizado.

Si bien es cierto que todo discurso literario implica un dialogismo con otros discursos, la minificción emplea esta relación dialógica para manifestar su estatuto genérico y así diferenciarlo de otras variantes literarias. Aunque muchas de estas variantes emplean, como la literatura en general, intertextos como mecanismos de vinculación y codependencia para resignificarse; la minificción, además, los utiliza con fines configuracionales. A saber, su brevedad radica en la precisión de sus intertextos, pues la explícita relación entre texto y el pre-texto conducen al lector por un proceso de resignificación tanto de paradigmas genéricos como narrativos. Es decir, la realidad objetual ya no funciona como embrague para construir el discurso literario, sino que es el mismo sistema literario como discurso el que permite la configuración del texto, y más aún, la minificción funciona como un proceso reconstructivo de la trascendencia textual específica, mediante un ejercicio de interpretación de códigos, que a su vez permite la constricción de sus instancias narrativas a partir del sistema literario que las precede.

Asimismo, se puede hablar, al igual que en los mecanismos metaficcionales, de dos tipos de intertextualidad incluida en la minificción, según la relación texto-lector: una **moderna**, “el texto moderno mantiene una relación intertextual o intermedial con una obra concreta del pasado o con una creación concreta de otro medio”.⁹³ Es la inclusión de lo viejo dentro de lo nuevo como ruptura. Así, la reflexión de sus mecanismos arquitectónicos se empalma con la tipología que propone Hutcheon para clasificar la autorreflexión de la literatura: explícita. En otros términos, hay un diálogo entre un texto A y un texto B, que, según las competencias lectoras determina ese funcionamiento semántico de ruptura con el pasado, en este caso, literario.

⁹³ Pavao Pavlicic, *Op. Cit.*, p. 91.

La segunda comprende la estética **posmoderna**, “el texto literario está escrito con la intención de que se una a otros textos, y no con la intención de que sea completamente distinto de ellos o esté completamente separado”.⁹⁴ De tal suerte que sus vínculos textuales permitan la inclusión del lector como principal agente sintáctico-semántico. Pues el texto se subordina al lector y, por medio del proceso lecto-exegético, éste determina las cualidades multitextuales, es decir, el texto funge como mapa interpretativo donde el lector, mediante su inteligencia narrativa, construye las hipótesis de sentido. El texto no desaparece, pero sí amplía el paradigma de sentidos en el mundo del leyente.

En conclusión, para que el intertexto tenga una función configurativa debe ceñirse a relaciones concretas. Relaciones que el lector pueda identificar a partir de los elementos que constituyen al texto. Si bien es cierto que todo texto presupone una función activa por parte del leyente para decodificar el sentido, la minificción se determina como el resultado de un proceso de asimilación del sistema literario como discurso, el cual posibilita la reducción de su sintaxis mediante las trascendencias textuales que se presentan a nivel semántico por medio de códigos que articulan su significado.

⁹⁴ *Idem.*

2. Por favor, sea breve: algunos casos de minificción autoconsciente

2.1 Breve noticia sobre los textos estudiados

El corpus, en esta investigación, fue extraído del libro, *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, a cargo de Clara Obligado y publicado por Editorial Páginas de Espuma. En él se reúnen aproximadamente doscientos textos de menos de treinta y tres líneas, escritos por una serie de autores emblemáticos de la literatura en lengua española, entre ellos, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Augusto Monterroso. Los criterios para la selección de dicho corpus se determinan por tres razones fundamentales.

En primera instancia, el título del libro no explicita el género de los textos, simplemente nos expone la extensión de ellos (relatos hiperbreves); incluso el vocablo “relato” infiere no un aspecto genérico, sino, como lo señala Walter Mignolo, se debe entender este término como “la capacidad de todo hablante para producir y entender acontecimiento orales o escritos.”⁹⁵ Así pues, este término se reduce a las estructuras más esenciales para contar algo a alguien. No necesariamente nos enfrentaremos a textos narrativos o con rasgos de narratividad, situación que permite sostener la hipótesis de esta investigación.

Posteriormente, la extensión de los textos, se propone que esta característica no determina al género, entonces la posibilidad de analizar minificciones con un número indeterminado de líneas permite sustentar la hipótesis sobre su carácter cualitativo y no cuantitativo, así como identificar las particularidades estructurales que condicionan su recepción.

⁹⁵ Walter Mignolo, *apud* G. Siles. *Op. cit.*, p. 31.

Por último, se seleccionaron aquellos textos que poseen rasgos metaficcionales: características dentro de su configuración que evidencien una reflexión en cuanto a su ser ficcional, ya sea de manera explícita o implícita.

A saber, los textos “Subraye las palabras adecuadas”, “Pasión esdrújula”, “Franz Kafka, “El arte” y “Literatura” servirán como eje para exponer las características estructurales de la minificción metaficcional, pues la reflexión sobre su estatuto ficcional permite entender su funcionamiento sintáctico y semántico a través de un análisis hermenéutico.

2.2. Análisis de los casos

SUBRAYE LAS PALABRAS ADECUADAS

Luis Britto García

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 naípe el torno el vino el bote el pulpo el labio el peplo el yunque, para luego antes ahora después nunca siempre a veces con el pie codo dedo cribarlos fecundarlos omitirlos encresparlos podarlos en el bosque río arrenal ventisquero volcán dédalo sifón cueva coral luna mundo viaje día tropo jaula vuelta pez ojo malla turno flecha clavo seno brillo tumba ceja manto flor ruta aliento raya, y así se volvió tierra.

El texto anterior presenta un paratexto enunciado a manera de instrucción: posee un verbo en modo imperativo y un objeto directo que ostenta una función descriptiva, pues da cuenta de la acción a realizarse. La impersonalidad del verbo recae en la cualidad del discurso genérico: instructivo. Así, este tipo de textos se conduce bajo las intenciones que guarda el enunciado como acto ilocutivo. Es decir, una transformación de las relaciones entre los interlocutores⁹⁶ determinada por la finalidad de lo enunciado: la ejecución del verbo “subrayar”, en este caso. De tal manera, aunque apela a un lector indeterminado de forma explícita, el acto perlocutivo, o la reacción que se produce en el interlocutor mediante la instrucción, dirige su participación en el texto y delimita su experiencia receptora. Queda, entonces, condicionada desde el paratexto la experiencia estética del

⁹⁶ Oswal Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 2005, p. 385

lector, como si la obra determinará qué hacer con ella y cómo debe ser recibida por el narratario⁹⁷.

Los dos códigos hermenéuticos que figuran en esta primera lexía, comportan informaciones útiles para la extracción del tema. Así, en el caso del sustantivo, con función de objeto directo: “las palabras”, y el artículo como determinante, se alude a un cierto número de ellas, pero se hace referencia, también, a la cualidad paradigmática del lenguaje. Las relaciones que configuran la función comunicativa del lenguaje: paradigma y sintagma; pensamiento y materialidad; abstracción y realización resumen el proceso que debe seguir cualquier hablante para la construcción del discurso —en este caso “el término discurso designa de manera rigurosa y sin ambigüedad la manifestación de la lengua en la comunicación viva”⁹⁸—. El primer eje contiene todas las posibilidades sígnicas del sistema lingüístico, el segundo estructura los signos para emitir un mensaje. Cabe destacar que esta ordenación supone un arbitraje, una norma que condicione la posición de los signos dispuesto en el mensaje (lengua)⁹⁹.

De esta misma forma se articula el discurso literario, hay un eje paradigmático que contiene todas las posibilidades textuales (aquí se habla tanto de estructura como de contenido, es decir, todos los géneros y todos los temas) y un eje sintagmático que engarza todos los sentidos construidos por el sistema literario para generar un nuevo texto. En este

⁹⁷ La figura del narratario siempre existe como posición teórica en un discurso narrativo, pero también puede estar más o menos definida o diluida. Puede existir como una simple huella de una convención retórica en una narración que no va dirigida a nadie en el nivel comunicativo ficticio. O bien puede asimilarse a una instancia que desempeñe otro papel en la estructura textual: representación del lector. José Ángel García Landa. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 338

⁹⁸ Julia Kristeva. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1988, p. 18

⁹⁹ La “lengua es la parte social del lenguaje”, exterior al individuo; no es modificable por el hablante y parece obedecer a las leyes de un contrato social que sería reconocido por todos los miembros de la comunidad. *Ibidem*, p. 17

caso, sin embargo, para representar la construcción del discurso literario, se recurre a la representación del paradigma lingüístico y se apela a la co-operación lectora para configurar el eje sintagmático. El ejercicio intersubjetivo representado divide la construcción del mensaje.

Así pues, la selección lingüística configura cualquier discurso mediante la ordenación sintáctica de las partes para otorgar un sentido, según la función que van adquiriendo por su combinatoria. Después, el adjetivo “adecuada”, en este mismo orden, califica el carácter de dichas palabras: no son palabras escogidas con arbitrariedad, antes bien, son el resultado de un proceso de adecuación para conseguir tal o cual efecto o intención en el discurso. Una elección lingüística “apropiada” conduce a un sentido retórico del lenguaje.¹⁰⁰

La posibilidad de leer un texto literario como una reflexión de su propia naturaleza y sobre la de la literatura, hace de la literatura un discurso autorreflexivo, un discurso que implícitamente (a causa de su situación de comunicación diferida), cuenta algo interesante sobre su propia actividad significativa.¹⁰¹

La representación de los paradigmas lingüísticos en el proceso de creación permite incorporar al discurso literario su reflexión en cuanto mecanismo generador de sentidos. No es gratuito que las posibilidades sintácticas de la estructura estén simulando una operación *poiética* entre un número determinado de sentidos y una apertura pragmática, es decir, existe un número finito (aunque más amplio) de construcciones semánticas y una cantidad establecida de posibles narrativos.

¹⁰⁰ Definimos así, en un primer momento, lo verosímil sintáctico como un verosímil *retórico*: lo verosímil existe dentro de una estructura cerrada y para un discurso de organización retórica. Julia Kristeva. “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 67

¹⁰¹ Jonathan Culler. “La literaturidad” en *Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993, p. 45

Hasta este punto el paratexto otorga atisbos para la identificación parcial del contenido. Al respecto, en la terminología que propone Genette, en *Umbrales*,¹⁰² para clasificar las funciones de los paratextos, advierte tres tipos: temáticos, se señala el contenido, por ejemplo: *Las mil y una noches*; remáticos, enfocados al género: *Bestiario* de J.J. Arreola, y mixtos, una conjunción de los anteriores: “Décimas a la muerte de X. Villaurrutia.” Si se parte de esta taxonomía, la función capital del título analizado rebasa la tipología y más bien se centra en emitir una orden, el paratexto no describe un tema y tampoco un género, al menos no de manera explícita. Su carácter remático, en todo caso, se indicia a través de la señalización genérica que encubre el verbo en modo imperante: instructivo.

Entonces, lo que señala el título de manera parcial es una acción que debe ejecutar el interpretante y no una descripción del contenido. Su contenido, por tanto, representa el proceso configurativo que conlleva todo discurso literario mediante la adecuación o selección lingüística.

Lo verosímil sintáctico sería el principio de *derivabilidad* de las distintas partes (de un discurso concreto) del sistema global formal. Un discurso es sintácticamente verosímil si es posible hacer derivar cada una de sus secuencias de la totalidad estructurada en que ese discurso consiste. Lo verosímil depende, pues, de una estructura con formas de articulación, de un sistema *retórico* preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo hace conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a las leyes retóricas).¹⁰³

El discurso literario se fundamenta no en la relación que éste guarda con la “realidad” como fenómeno imitativo, mediante el cual consigna sus referentes, sino, en la verosimilitud como efecto lingüístico de coherencia y configuración entre las partes que lo componen. Los niveles que son representados en la ficción atienden a dos sujetos

¹⁰² Gérard Genette. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001, p. 51

¹⁰³ Julia Kristeva. *Op. cit.*, p. 67.

involucrados en la operativa significante del texto: el lector y el escritor. En el caso anterior de minificción ambas instancias interpretativas son fundamentales para la arquitectura del sentido discursivo. Uno como generador, el otro como regenerador, en otras palabras, el narrador representa la función del escritor como generador del sentido a partir de la simulación del eje paradigmático, mientras que el narratario, dispuesto por el texto, expone la función del lector como regenerador del discurso a través de la ordenación (eje sintagmático).

El texto es un punto de encuentro entre los sujetos involucrados para construir la semántica y la sintaxis. Esto es más evidente en la segunda lexía, que puede ser enmarcada desde el código de apertura hasta el punto y aparte, la cual completa la cualidad de instrucción del paratexto, pues se presenta una serie de posibles léxicos para ir construyendo la sintaxis narrativa: una lista de opciones que remiten a la ubicación espacial del relato, seguido de un número de actantes que más tarde realizarán una acción indeterminada, pero semi-direccionada por el paradigma de verbos a elegir. Si bien sus elementos no están fijos por la proposición sintagmática del narrador extradigético, estos componentes son invariables para la construcción de una sintaxis: en dónde, quién hace qué, correspondiente a la preconcepción de toda estructura cuentística. Debido a las múltiples construcciones sintácticas dispuestas por el narrador, que a su vez es representación de la figura autoral como seleccionador de paradigmas lingüísticos, la función apelativa se evidencia, entonces, en las múltiples alternativas léxicas que posee el leyente para definir una de las posibles secuencias.

Es decir, la configuración paradigmática de las tantas conjugaciones léxicas permite la simulación del proceso creativo, determinado por un autor (representado) que supone la

presencia de un lector co-operante, construido por este programa narrativo indefinido pero limitado. El lector, por su parte, se asume como decodificador/constructor de dicho programa narrativo.

El autor como función del discurso está fundamentalmente separado de la realidad y experiencia fenomenológica del escritor como individuo singular. Por un lado, la función-autor que garantiza la unidad y la coherencia del discurso puede ser ocupada por diversos individuos, colaboradores o competidores. Al revés, la pluralidad de las posiciones del autor en el mismo texto puede ser referida a un solo nombre propio.¹⁰⁴

En cierto sentido, la idea del autor como la del lector implícito o representado está simulada desde el paratexto y es confirmada por la arquitectura de esta minificción. Sin embargo, aunque la funcionalidad del autor permita una verosimilitud sintáctica, el lector, como complemento, configura la verosimilitud semántica a través de posibles significativos. En otros términos, el acto creativo consiste en la puesta en escena de dos procesos opuestos pero subordinados: la selección de signos constituye un ejercicio verosimilizador a nivel semántico (tarea conferida al lector). Mientras que las unidades narrativas fundamentales del relato (sujeto-predicado) son una operación inmutable en el texto que dota de verosimilitud al discurso literario.

Por lo tanto, la segmentación del texto para el análisis supone cierto número de posibles narrativos, para lo cual sería indispensable proponer una secuencia mediante la primera lexía, con el fin de corroborar que se pueden determinar fases del relato: funciones de apertura, desarrollo y cierre. La arquitectura de una trama se fundamenta, en este caso, en la inteligencia narrativa del interpretante:

¹⁰⁴ Roger Chartier. "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la Función-Autor" Texto leído en la Cátedra Extraordinaria Michel Foucault, 23 de noviembre de 1998, UAM-Iztapalapa.

La lógica de los posibles narrativos no es aún más que una lógica de la acción. Para convertirse en lógica de la narración debe orientarse a configuraciones reconocidas culturalmente, hacia ese esquematismo de la relación presente en las tramas-tiempo recibidas por la tradición. Sólo por este esquematismo el hacer se hace narrable. La función de la trama es orientar la lógica de los posibles prácticos hacia la lógica de los posibles narrativos.¹⁰⁵

En este sentido la co-operación lectora influye en la construcción de la trama al definirse un acto transformacional, es decir, la sintaxis narrativa: secuencias/funciones, que se caracterizan por contener elementos inmóviles en el transcurso del relato, coordinan la sucesión interna de las acciones dentro de la narración, sin que por ello se construya una trama, pues ésta “incumbe a la *praxis* del narrar; y así a la dimensión pragmática de la palabra, no a la gramática de la lengua.”¹⁰⁶ Por consiguiente, la posterior elección determinará la verosimilitud sintáctica, pero no la semántica. Esta última no se establece por el sentido del texto mismo, sino, por el proceso que implica pasar de un agente creador a uno lector (reescriptor).

Considerando los múltiples paradigmas narrativos, la preferencia de una, entre todas las posibilidades, conduce a la reflexión de las secuencias que pueden hallarse en el texto. Si bien la disposición léxica simula una serie de cambios semánticos, la configuración narrativa se determina como un número finito de funciones, por ejemplo:

“Una mañana el niño que estaba confundido sintió las primeras punzadas de la helada. Recordó la piedra y con ellas atacó el reloj, para luego con el pie podarlos en el bosque, y así se volvió tierra.”¹⁰⁷

Al hacer referencia a la verosimilitud sintáctica no se alude a la del nivel lingüístico, sino al accional, de otra forma la secuencia anterior carecería de lógica. Extraer los

¹⁰⁵ Paul Ricoeur. *Op. cit.*, p. 441.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 443

¹⁰⁷ Fragmento del texto analizado, tiene el fin de exponer un ejemplo de elección para construir una posible secuencia del todo textual.

elementos paradigmáticos y colocarlos sintagmáticamente pone en *praxis* el proceso de narrar: la figura del lector representa un elemento fundamental para la construcción del sentido, mediante la correspondencia irónica entre el texto como significación finita en su nivel lingüístico –donde se sugieren múltiples combinaciones– y su carácter infinito como identidad hermenéutica. El discurso literario pone en juego la doble función del lector, como interpretante y como creador (reescriptor). Así, el aspecto lúdico de la minificción recae en el dinamismo del leyente, es decir, “uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra”.¹⁰⁸

La participación explícita del lector, a la cual el título apela, implica una prolongación de la *poiesis* a partir de la arquitectura del texto. Es decir, el uso mínimo de signos ortográficos y de conjunciones satura de léxico al leyente: sustantivos, adjetivos y verbos, en su mayoría, difuminando, de alguna manera, las dos oraciones compuestas que contiene en esencia el texto; al proveer al receptor de múltiples posibilidades para recrear la idea de sucesión, mediante la enumeración de categorías gramaticales, confunde el proceso de secuencia. Si bien los elementos que configuran al cuento: espacio, actante y acción (haciendo alusión a los verbos), prevalecen, se le da prioridad a la identidad hermenéutica del co-operante.

En otros términos, al decir que la minificción como género transgrede los posibles narrativos, cuya funcionalidad sólo se asocia a la consecución de las acciones a nivel estructural, se está considerando el papel del lector como ente actualizador del contenido potencial del texto; la saturación de elementos lingüísticos permite al lector elegir un

¹⁰⁸Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 68.

sintagma, de todos los posibles, para otorgar un sentido, según las relaciones que se entablan entre las palabras

Leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo.¹⁰⁹

Desglosar las funciones de la secuencia elegida permite observar un acto transformacional invariable: Un personaje **siente** algo, ese sentimiento abre una serie de acciones (semas elegidos por el lector) y posteriormente se produce una **transformación**. Partir de un punto A para llegar a un C, pasando (no necesariamente) por un B. La primera y tercera función determina las sintaxis que ha de seguir el interpretante (se establecen ambos puntos A y C) para construir una secuencia inmutable.

Transformación del niño {
F1. **Sensación** de las primeras punzadas
F2. Remembranza de las piedras y ataque al reloj
F3. Supresión de algo y **metamorfosis**

Las funciones marcadas con negro comprenden la apertura y cierre de la secuencia de manera inmutable, al contrario de lo que sucede con la función de desarrollo o la función simultánea en el cierre (supresión). Las posibilidades verbales que provee el texto (en esta función 2) para el desarrollo del relato corresponden con el punto B, ahí se enfatiza la combinatoria para simular una “verdadera” elección, a efectos de aparentar la configuración del proceso narrativo por parte del lector.

Ahora bien, tanto la **sensación** como la **metamorfosis** funcionan como ejes semánticos que remiten, por una parte, al impacto o la reacción que supone el acto de leer y la

¹⁰⁹*Ibidem*, pp. 70

transformación que implica la lectura como experiencia. Ya que, el distanciamiento del objeto (texto) de la realidad, surge cuando se inserta en el plano ficcional y, por lo tanto, al sujeto (lector) ya no le interesan las cualidades puramente sensibles del objeto, sino las cualidades estéticas que desarrolla dentro de este plano. “Mientras el sujeto se libera de las cuestiones cotidianas puede contemplar las cualidades estéticas.”¹¹⁰ Por lo tanto, se actualizan dos formas de experiencia, una que se presenta desde la óptica del sujeto que dice (escritor) y la otra del sujeto que va viviendo lo dicho de manera activa, como un ejercicio de reescritura.

La reescritura está considerada como una práctica posmoderna, no sólo porque sitúa al texto como campo de acción de esta dialéctica sino porque además constituye un fiel reflejo de que el texto es productividad más que producto, idea que de nuevo nos conduce a Barthes y a su novedosa teoría del texto.¹¹¹

Así, el aspecto lúdico de esta minificción apela a la competencia lectora del interpretante y dicha competencia funge como reescritura del texto porque éste no es otra cosa que la productividad semiótica del sistema literario asimilado como discurso.

Su carácter metaficcional, entonces, reside en la simulación de los posibles narrativos en el universo del lector, es decir, el ejercicio de reescritura explícito en la estructura de este texto enfatiza el rol que juega el receptor en el proceso de lectura. La cualidad paradigmática de la ficción para construir posibilidades de mundo se hiperboliza a efectos de evidenciar, por un lado, los procesos con los cuales se crea una narración, y después, la

¹¹⁰ Pol Cadevila y Castells. *Experiencia estética y hermenéutica: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans Robert Jauss* [tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 72.

¹¹¹ Dafne Solá Parera. “En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee” en *Wide Sargasso Sea y Foe*, (tesis doctoral). Barcelona, Cataluña, Universitat Pompeu Fabra:Departamento de Humanidades 2005, p. 79. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7431/tdsp1de1.pdf?sequence=1>

función activa del leyente para reescribir según la información que va eligiendo o identificando. En pocas palabras, el escritor a través de esta minificción cede la batuta al lector para que éste reescriba una nueva trama a partir de las limitantes impuestas por el propio texto.

PASIÓN ESDRÚJULA

Luisa Valenzuela

Penélope nictálope, de noche teje redes para atrapar un cíclope.

El texto consta de dos lexías: el paratexto y el contenido en sí. La primera posee dos códigos hermenéuticos que describen la condición de los actantes insertos en la segunda lexía. En un sentido general una “pasión” remite a la emoción intensa (positiva o negativa) que se genera por alguien o algo. Sin embargo, la característica de este código se redefine por la convención social, de tal suerte que la pasión puede limitarse al deseo desbordante que surge por alguien o algo desde una perspectiva amorosa. Como constructo social¹¹² dicho sentimiento se aleja, de cierta forma, del significado general del término. Entonces se entiende que ese apasionamiento va dirigido exclusivamente hacia el objeto amado.

El segundo índice, un adjetivo, describe las particularidades de esa pasión a través de señales puramente lingüísticas, es decir, la peculiaridad de las palabras esdrújulas reside en que siempre van “acentuadas”, por tal razón, la pasión descrita trata de enfatizarse por medio de elementos gráficos. Asimismo, su condición tónica sirve como marco para apuntalar y modificar el funcionamiento de los personajes: Penélope/Cíclope. El paratexto, mediante su carácter descriptivo, indicia la relación de los vocablos que componen el contenido de la minificción, primero desde un nivel gramatical y luego semántico. El título, entonces, posee:

¹¹² Los códigos son campos asociativos que se actualizan a partir de significados que van construyendo el texto y la cultura. De esta forma, los cinco tipos de código barthesianos no son prescriptivos, sino descripciones de las informaciones que configuran al texto, así pues, se pueden sumar códigos según se vayan resemantizando en el discurso literario. “Lo que aquí llamamos *código* no es, pues, una lista, un paradigma que haya que reconstruir a toda costa. El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras, sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él son siempre salidas del texto...” Roland Barthes. *S/Z*. Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 2004, p. 15

[...] efectos secundarios que pueden indiferentemente agregarse al carácter temático o remático de la descripción primaria. Son los efectos que podemos calificar como *connotativos*, porque se refieren a la manera en que el título, temático o remático, ejerce su denotación.¹¹³

Mediante el paratexto se hace evidente un tipo de metaficción lingüística que sirve para resaltar a los actantes mediante un mismo tipo de palabras: esdrújulas. Los elementos gráficos apuntalan la *alterabilidad* del signo lingüístico mediante la reconstrucción y actualización de los semas dispuestos en el discurso literario, es decir, su cualidad mutable resemantiza su función referencial para restablecer, en este caso, un nuevo orden en los actantes a través de las relaciones sintagmáticas del lenguaje.

Ambos personajes son un signo completo que desempeña funciones determinadas en la historia *La Odisea* (a pesar de nunca encontrarse en el mismo espacio y tiempo diegético), por lo tanto, al insertarse en un mismo espacio-tiempo, dispuesto por la diégesis de la minificción, se establece un cambio en el papel que desempeñaban dentro de la épica homérica.

Esas tres referencias culturales, contenidas en la segunda lexía, remiten inmediatamente al hipotexto. Penélope, mujer de Odiseo, aguarda a su esposo en Ítaca y, ante largos años de ausencia, el reino necesita un nuevo rey, razón por la cual los hombres del pueblo comienzan a cortejar y presionar a Penélope para que olvide a Odiseo y se case con alguno de ellos. Ésta, para alargar dicha decisión, hasta que llegue su marido, asegura a los pretendientes que al terminar de tejer, una especie de manto, (el cual deshila por las noches) elegirá a alguno de ellos para desposarla y así, tomar el puesto de su marido en el trono.

¹¹³ Genette, *Op. cit.*, p. 79

El concepto de pasión adjudicado a Penélope en la obra del helenista no se concibe como un arrebató sexual y efímero (Eros), antes bien es la permanencia de su amor por Odiseo la que fija su carácter pasivo, al personificar la afectividad hogareña.¹¹⁴ No sólo se establece un nuevo rol del actante en la minificción de Valenzuela, además se reconceptualiza su apasionamiento.

Las figuras homéricas, cuyo destino se halla unívocamente fijado, y que despiertan cada día como si fuera el primero no puede caer en situaciones internas tan problemáticas; sus pasiones son desde luego violentas, pero simples, y se exteriorizan de inmediato.¹¹⁵

En otros términos, el “trasfondo”¹¹⁶ que representa la tradición homérica, como institución literaria inamovible, permite la transformación de las funciones de los actantes mediante la intervención de la enciclopedia literaria del receptor. No es gratuito que este código, Penélope, remita a cualidades establecidas por el canon *La Odisea* y que, a su vez, este conocimiento de los personajes y sus funciones sean resignificadas a partir de un acuerdo pretextual (texto A-texto B) e intersubjetivo (Texto B-Lector).

La siguiente referencia: nictálope, describe un distintivo del personaje (ver claramente de noche) y ayuda a determinar la hora en la que realiza dicha acción. Entonces, se percibe una segunda inversión en los roles, Penélope desteje en la épica homérica; en la minificción de Valenzuela su labor es tejer (construir) de noche. Este símbolo, según Cirlot, está relacionado con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente.¹¹⁷ Por lo tanto, el hecho de tejer por las noches (acción consciente) tiene una connotación de

¹¹⁴ W. B. Stanford. *El tema de Ulises*. Madrid, Editorial Dykinson, 1992 p. 292

¹¹⁵ Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1996, pp 18.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ J. E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España, Editorial Labor, 1992, p. 326

alteridad e inversión del orden. Tenemos al mismo sujeto, pero con una transformación en el predicado, esto es, su objeto de deseo se modifica: ya no es Odiseo, sino un cíclope, el cual podría tratarse de Polifemo. Aunque no se aclara en el texto, este código cultural (cíclope) funciona como sinécdoque (la parte por el todo), es decir, si bien no se aclara la alusión a Polifemo, en la *Odisea* es un personaje mitológico que representa al todo de esta especie.

Ahora bien, la inserción del cíclope en la misma diégesis que la de Penélope sirve como recurso enfático y, también, como antítesis; se reconstruye y ayuda a construir el carácter de esta “moderna” Penélope. Es decir, el símbolo que encierra la figura de Polifemo se redefine en la sintaxis del texto y, asimismo, sienta las bases para identificar el cambio de roles y el porqué de su contacto.

La cualidad simbólica del código Cíclope, entonces, proviene de la mitología griega, como un constructo complejo de sentido, y no sólo como relación hipertextual, entre *La Odisea* y esta minificción. Por lo tanto, la función que desempeña Polifemo en el hipotexto sólo es una parte de su etopeya. La bestialidad e irracionalidad que describe Homero sobre este ser se complementa con la torpeza e ignorancia como enamorado que expone Ovidio en sus *Metamorfosis* y se suma a la victimización que le adjudica Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Por este motivo, el punto de encuentro pasa de un nivel gramatical a uno semántico: se establece, primero, un nuevo orden actancial, consignado por la función sintagmática que cumplen en la segunda lexía; y después, se reconfiguran sus semas con base en las preconcepciones que el lector posee sobre el papel que juegan en el hipotexto y en la literatura en general.

S

P

Penélope nictálope, [de noche teje redes para atrapar un cíclope].

‘Nictálope’ es el modificador directo de Penélope, esto en el sintagma nominal. Después, “teje” es el núcleo del predicado. El verbo cardinal de la oración dota de un valor simbólico al hecho de tejer, pues no sólo enfatiza al sujeto que realiza la acción, sino que semánticamente se opone al carácter pasivo de Penélope; entonces se vuelve el agente que trama la historia y no se reduce a un simple objeto de deseo (para Odiseo).

“Redes” funciona como complemento directo: refuerza la masculinización del personaje femenino, pues el campo semántico al que pertenece dicho sema denota la acción de cazar, y trasladado al ámbito amoroso; “tejer redes” remite al cortejo o seducción (no dispuesto denotativamente en la minificción, sino en la connotación que tiene el manto que teje Penélope en la Odisea: al terminar el tejido elegirá un marido). La resignificación del cortejo, según la moral en turno, no es una actividad que desarrolle la mujer “de noche”. En ese sentido, el circunstancial temporal (noche) indicia la inversión del orden y la atmósfera que propicia la seducción.

“Para atrapar un cíclope” es una subordinación adverbial con función de circunstancial de finalidad: el núcleo de ésta es “atrapar” y “un cíclope” el complemento directo. El seductor se vuelve el seducido, oponiéndose a las descripciones que hace Góngora del personaje en su *Polifemo y Galatea*. Mientras que su bestialidad, descrita así por Homero, se ve mermada por la iniciativa que caracteriza a la Penélope de Valenzuela.

La estructura de la oración concentra (de manera tácita) el efecto “retardador” al que aludía Auerbach en su obra *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura*

occidental, a saber: “lo “retardador”, el “avance y retroceso” de la acción por medio de interpolaciones, consisten en la digresión sobre el origen de un personaje recién introducido con el fin de otorgar el meticuloso dato sobre éste.¹¹⁸

De tal suerte, las interpolaciones que se desarrollan en *La Odisea* tienen un doble funcionamiento: “atan cabos sueltos” (funcionan como catálisis) en la narración y construyen la etopeya de los actantes. De ahí que la figura del cíclope es un motivo que permite la disyunción actancial¹¹⁹, en otras palabras, mediante el análisis lingüístico se fundamenta la correspondencia que hay entre el actante Penélope y el Cíclope: el primero cumple un rol de *agente* y el segundo es *paciente*. Esta disyuntiva, en la esfera del ser, propicia una ruptura con lo ordinario. Así, los roles que juega cada personaje en la minificción de Valenzuela resultan inversos a los que se presentan en la épica de Homero; sugiere una versión alterna de la literatura que, entendida como orden canónico, semeja la construcción de presupuestos para un sistema “veraz”, una versión oficial. Por ende, el hipotexto permite la configuración del hipertexto mediante la resignificación del mito. Toda vez que la verosimilitud¹²⁰ del texto B se fundamenta en un referente connotado, texto A.

La cualidad narrativa de esta minificción se presenta de manera simulada a través de los códigos culturales y de las acciones (funciones) que cumplen los actantes; la arquitectura semántica del texto se traslada al lector, éste reconstruye el argumento

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹¹⁹ El leyente completa la información que ha construido la historia literaria sobre el personaje, de manera que a nivel del lector ocurre el fenómeno de la interpolación.

¹²⁰ Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es poner juntos dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, el segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia.

Julia Kristeva. *Óp. cit.*, p.66

haciendo uso de su inteligencia narrativa. Aunado a la composición de una trama que ha sido fragmentada para que co-opere en su arquitectura.

Para que la obra consiga el interés del lector es necesario que la disolución de la trama sea comprendida como una señal que se le dirige para que co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama. Hay que esperar alguna orden para estar decepcionado de no encontrarla, y esta decepción sólo engendra satisfacción si el lector, tomando el relevo del autor, hace la obra que el autor se ha ingeniado en deshacer.¹²¹

Los parámetros hermenéuticos que estipula la sintaxis narrativa sólo concuerdan con el empleo de mecanismos reconstructivos insertos intuitivamente en el lector, es decir, su contacto con el sistema literario proporciona las herramientas necesarias para anclar la inteligencia narrativa con la arquitectura fragmentada de algunas minificciones. De ahí que los elementos lingüísticos formulen una hipótesis sobre la arquitectura textual que se valida con la exégesis de los códigos y propicia la refuncionalidad de los actantes en el hipertexto.

Dicha codependencia semántica, manifiesta a partir de la relación hipertextual, es resultado de un marcaje lingüístico que enfatiza el carácter metaficcional de la minificación de forma explícita, es decir, la cualidad de las palabras esdrújulas sirve como recurso para señalar el estado de reconfiguración de los actantes dentro de la obra y así establecer un esquema narrativo. Entonces el título funciona como catáfora para generar una disyunción que opera a nivel del discurso, pues se refuncionalizan los roles actanciales al modificar el significado de un discurso a otro.

¹²¹ Paul Ricoeur. *Óp. cit.*, p. 412

En otros términos, hay una resemantización en el *cumplimiento de la tarea*¹²² que se evidencia al enfrentar los roles que desempeñan los actantes en el primer discurso (*La Odisea*) vs. el segundo (“Pasión esdrújula”). Donde, *vs.* significa “que el mismo acontecimiento, que cumple una función *a* desde la perspectiva de un agente A, cumple una función *b* si se pasa a la perspectiva B.” Es decir, la función de los personajes en el texto de Valenzuela (perspectiva B) es diferente con relación a la función de los personajes de Homero (perspectiva A).¹²³

Y es a partir de la inteligencia narrativa que el lector se puede desplazar de un discurso a otro identificando los cambios en las esferas de acción que corresponden a cada uno de los personajes dispuestos por el texto.

Aunque, de ordinario, esta enunciación corresponde al funcionamiento de un tipo de secuencia (por enlace), aquí sirve como analogía para establecer el cambio de roles, dependiendo de la perspectiva (resignificación del discurso). Suponemos que *La Odisea* está configurada por actantes determinados que cumplen una función establecida en un universo ficcional inamovible. Entonces, reconfigurar las funciones de esos actantes en un nuevo espacio ficcional permite, a través de la competencia lectora, establecer un cambio de perspectiva tanto a nivel semántico como pragmático.

De ahí que la relación hipertextual no contrapone los sentidos de uno a otro discurso, sino que hay un reconocimiento de funciones actanciales que posibilita un nuevo sentido, desde un texto A, inserto en el sistema literario como canon, hacia un texto B, que se construye de forma paródica, para establecer un rol actualizado en los personajes.

¹²² Vid. Claude Bremond. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*. México, Coyoacán, año, pp. 94

¹²³ *Ibidem*, pp. 89

Cabe destacar que este fenómeno de disyunción actancial no es exclusivo de la minificción. Un ejemplo semejante a éste se puede encontrar en el cuento “La casa de Asterión”¹²⁴ de Borges, personaje descrito con una suma irracionalidad por Apodoloro en su *Biblioteca mitológica*¹²⁵ y que el argentino dota de una sensibilidad filosófica para afrontar su destino. Su similitud radica en el cambio de roles, funciones y características de un personaje a otro (es decir, de un texto A a un B).

La diferencia entre los textos antes mencionados y la presente minificción radica en las marcas lingüísticas que no sólo denotan la materialidad de la literatura, sino enfatizan la cualidad que tiene la lengua para condensar sentidos en la distribución sintagmática, herramienta de la que se vale la minificción para justificar su brevedad.

La metaficción como estrategia para revelar los mecanismos autorreflexivos no está sujeta a la tematización de los procesos arquitectónicos de la literatura, además funciona para revelar que esos mismos procesos lingüísticos, semióticos y retóricos pueden transgredir las convenciones según su disposición, a efectos de construir nuevos mundos posibles a través de una consciencia transtextual a nivel discursivo y hermenéutico (estructural y pragmático).

Cuando se habla de metaficción lingüística, entonces, se habla de dos dimensiones de autoconsciencia ficcional: las que provee el lenguaje literario (personajes, acciones, historias, temas, etc.) y las que provee el propio sistema lingüístico mediante su ordenación. En la minificción cambiar el orden de los elementos (sintaxis) sí altera el resultado y enfatizar en esos recursos la dota de su carácter autorreflexivo.

¹²⁴ Cfr. Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Madrid, Alianza, 1981.

¹²⁵ Cfr. Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Madrid, España, Akal, 1987.

FRANZ KAFKA
René Avilés Fabila

Al despertar Franz Kafka una mañana, tras un sueño intranquilo, se dirigió hacia el espejo y horrorizado pudo comprobar que

- a. seguía siendo Kafka,
 - b. no estaba convertido en un monstruoso insecto,
 - c. su figura era todavía humana.
- Seleccione el final que más le agrada marcándolo con una equis.

El paratexto tiene una doble dimensión semántica: una se muestra como código cultural que remite al autor de origen judío, de forma específica a su novela: *La metamorfosis* (1915); la otra, se establece por las características del título temático: Franz Kafka¹²⁶, entonces el nombre del autor determina el contenido de lo que se habrá de desarrollar en el texto. De manera metonímica el paratexto alude no sólo al tema de la obra, sino que toma la figura autoral, elemento extralingüístico, y lo inserta en el mundo de la ficción. Hay una representación de la institución literaria (Franz Kafka) en pos de justificar la trascendencia hipertextual que encierra la composición del relato.

Ahora bien, el texto está configurado a partir de una sola secuencia con tres finales alternativos enunciados a manera de opción múltiple: característica de algunas pruebas de evaluación. Por lo tanto, hay una interacción entre géneros discursivos que se enfatiza en las tres posibilidades para concluir el texto, por lo cual pudiera afirmarse que “un texto es

¹²⁶Un título temático tiene muchas maneras de ser, y cada una de ellas pide un análisis semántico singular, en el que la parte de la interpretación del texto no es poca. Pero me parece que la vieja tropología nos nutre de un principio eficaz de reparticipación general. Hay títulos literales que designan el tema o el objeto central de la obra. Gérard Genette, Op. cit., p. 73.

un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo.”¹²⁷

De ahí que la segmentación de éste permitirá, primero, observar la arquitectura narrativa y, en segundo, las herramientas para justificar el uso de dicha sintaxis para la construcción de su semántica.

La metamorfosis
de Kafka

f1. Despierta

f2. Se dirige al espejo

f3. Comprueba que

- a. seguía siendo Kafka
- b. no estaba convertido en un monstruoso insecto,
- c. su figura era todavía humana.

Lúdicamente, esta secuencia se puede enunciar tomando la transformación del personaje y aludiendo a su obra como figura autoral.

[...]Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros [...]La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.¹²⁸

¹²⁷ Umberto Eco. *Óp., cit.*, p. 81.

¹²⁸ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa) y Universidad de La Habana (Facultad de Filosofía y Letras), 2003, p. 234

La figura autoral personificada en el paratexto funge como código cultural, en tanto remite a información biográfica y estética: arrojando datos sobre la vida del autor y también sobre las características de su obra. Sin embargo, lo más importante es la relevancia discursiva que heredaron: “ésta contiene signos característicos, figuras, relaciones, estructuras que otros pudieron volver a utilizar”,¹²⁹ como en el caso de esta minificción. El nombre del autor funciona como vínculo y justificación de las posibilidades que existen para reconfigurar un discurso ya institucionalizado.

Así pues, el código de apertura de este texto se sincroniza con el inicio de la novela en algunos elementos: “*Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.*”¹³⁰

Se conserva el referente de temporalidad: en la mañana, además del elemento de transición, “después (tras) de un sueño intranquilo”, el sueño funciona como catáfora para determinar un cambio: se pasa de un estado (sueño) a otro (vigilia). No obstante, en el caso del hipotexto la secuencia se conduce semánticamente por otras vías, es decir, en el inicio de la novela (texto A) el actante se percibe a sí mismo convertido en insecto, mientras que en el hipertexto el actante necesita de un código simbólico para determinar su identidad. Entonces, el “espejo” funciona como construcción de la identidad del sujeto (actante) y representación de la realidad, pero no el espejo como objeto sino como producción: el reflejo y no el objeto en sí.

¹²⁹ Ibídem, p. 240

¹³⁰ Franz Kafka. *La metamorfosis*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.

El reflejo es un modelo de lo real, cuya materialidad lo dota de una irrealidad constitutiva. El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación sólo es fiel en apariencia, pues ofrece una imagen idéntica pero invertida mostrando una suerte de revés de la vida.¹³¹

El reflejo reproduce la imagen del sujeto que mira, que se percibe a sí mismo para reconocerse. La analogía construida a partir del código simbólico establece la dicotomía ficción/realidad mediante un diálogo permanente entre discursos. Es la superposición de textos la que constituye su carácter dicotómico: si consideramos a la figura autoral (Kafka) como un texto, constructo significativo de la cultura, cuyo referente es un objeto fáctico, su presencia en un mundo ficcionalizado (texto imaginario) sugiere la resignificación de su estado como signo. Es decir, la minificción de Avilés es el reflejo (reproducción semiótica) de todos los sentidos que engloba la figura autoral del personaje dentro del sistema literario. Entonces, la hipertextualidad como fenómeno de reconfiguración discursiva permite enlazar en dos niveles el sentido de un texto: a nivel sintáctico: organización de sus propiedades narrativas, y a nivel semántico como producto de las relaciones entre un discurso y otro. Por lo tanto, las inversiones que se manifiestan a través del espejo como símbolo determinan su dimensión estructural y semántica. Por otra parte, la presencia del autor (institución) en el universo ficcional resignifica la figura del escritor como parte del sistema literario; el sujeto personaje se construye a través de semas del sujeto autor. El actante, como categoría semiótica, es una estructura vacía que la misma literatura llena de significación. Por tanto, el código literario que remite a la hipertextualidad inherente a esta minificción, funciona como una estrategia típica de la metafiction lingüística abierta, pues

¹³¹Carmen Noemí Perilli. "El símbolo del espejo en Borges" en *Revista Chilena de Literatura*, no. 21, abril, 1983, pp. 149-157

se evidencia que la obra es un habla, una realización de los presupuestos del sistema literario. La literatura es su propio referente y en ello estriba su naturaleza simbólica.

[...] en el género narrativo (por ejemplo, la fábula), se describen casos particulares; en el género simbólico (ejemplo, la parábola) se habla en general de casos posibles. La oposición es entonces entre lo que realmente *sucedió* (lo narrativo) y lo que *puede suceder* (lo simbólico). Tanto el tiempo pasado como el sujeto individual son medios lingüísticos que sirve a un mismo principio: constatar la realidad con la realidad de la acción.¹³²

Por consiguiente, el espejo opera como código simbólico y como catáfora de la estructura mediante la inserción del género discursivo simple (*test*, opción múltiple). En sentido estricto, el reflejo que produce el espejo para reafirmar la identidad del sujeto que se mira, se construye a través del lector implícito contenido en la selección de la función de cierre, la cual completará la secuencia. La naturaleza lingüístico/textual de la obra nos dice que se trata de un objeto “acabado”, “finito” en sus signos; sin embargo, su disposición estructural (ordenación sintagmática) da la ilusión de que existe la posibilidad de elegir.

De manera generalizada la dinámica estructural de una novela sirve para explicar la inserción del género discursivo *test*. Imaginemos el argumento: una mujer cuyo impulso sexual se ve reprimido por una sociedad moralmente oscura donde, bajo pena de ser repudiada y hasta condenada a muerte, se le obliga a callar cualquier deseo y a vivir en castidad. Un día, se encuentra con un antiguo amante que le ofrece sus favores en secrecía, convencido de que pueden burlar la ley. Concluye un capítulo donde ambos urden un plan para tener relaciones sin ser vistos, pero ella todavía se debate en el interior. El lector, como sujeto que se configura a partir del pacto ficcional, asimila los acontecimientos para urdir simuladamente la sintaxis del texto, es decir, a pesar de que en la novela ya se ha tomado

¹³² Tzvetan Todorov. “Poiética y poética según Lessing” en *Los géneros del discurso*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1996, pp. 34

una dirección narrativa, el receptor aguarda “el sí o el no” del personaje. Su empatía lo acerca (de manera aparente) a la situación del actante y esto lo coloca en el mismo dilema: una elección, pero al mismo tiempo, toma distancia y, expectante pregunta: ¿hacia dónde apunta el siguiente capítulo?, ¿caerá o no? En el fondo, esta minificción es un poco la “parodia” y autorrepresentación de ese comportamiento narrativo-literario.

Ahora bien, es una sola secuencia la que configura a la obra analizada, con tres posibilidades de función de cierre, y aunque esto podría suponer finales alternativos, en realidad la enunciación de las opciones conduce a un mismo acto transformacional: el personaje sigue siendo Kafka (humano). Aunado a esto, la lexía de cierre manifiesta, a manera de instrucción, las alternativas para elegir alguna de las tres posibilidades, a efectos de determinar el final “que más le agrade”. Propiciando, por un lado, la apertura semántica que supone todo texto literario y, por otra parte, el juicio de gusto que se demanda. El narrador como sujeto que configura el discurso, rige tanto el nivel sintáctico como el semántico del texto

Así, la intervención co-operante del lector para la construcción de la obra es una mera simulación. El código de apertura y de cierre se suman para establecer la arquitectura del texto mediante dos discursos: el literario que se representa mediante dicotomías dialógicas: personaje/autor; realidad/ficción; lector/reescritor (interpretante); y el de los géneros discursivos complejos/simples.¹³³

Estas dicotomías se invierten para reafirmarse, es decir, una depende de la otra; una es el reflejo de la anterior, pero cada inversión implica la “metamorfosis” de sus funciones dentro del universo ficcional. No es gratuito que la lexía de apertura configure parte de la

¹³³ M. Bajtín. *Óp. cit.*, p. 251.

secuencia con las dos primeras funciones, mientras que el código de cierre permite el simulacro de la participación lectora y enfatiza el carácter de obra abierta en la literatura, donde el sentido es revelado por el receptor; de allí que el armazón “concluya” mediante alguna de las tres opciones que establece el narrador. En resumen, la sintaxis que simula la variabilidad narrativa se establece por el cambio de enunciación en los posibles narrativos.

EL ARTE

Pilar Gómez Esteban

En medio de la plaza, el mago sacó de su cofre una cornucopia, tres ramas de abedul, cuatro alfombras voladoras, siete velos de seda de Damasco y dijo tres palabras mágicas.

Con la primera, volaron alfombras y los bostezos.

Con la segunda, los velos desaparecieron y oyó los pasos de la gente yéndose.

Al pronunciar la tercera palabra ocurrió el milagro: un espectador lo miró asombrado, aguantando la respiración con los ojos brillantes.

La composición del paratexto engloba dos sentidos primordiales sobre el concepto arte: como producción semiótica que se regula por el individuo (artista) y también como cierto número de rasgos (estructurales y estéticos) que dicta la institución en turno para considerar como estético un artificio. Entonces, en primera instancia, el carácter temático del título enfoca el horizonte de expectativas del lector,¹³⁴ es decir, como primer contacto admite formular una hipótesis sobre el contenido del texto, que después se validará, o no, por la lectura de la obra. En segunda instancia, el paratexto *per se* mantiene una relación architextual y metatextual de forma simultánea: la primera se establece por la alusión directa a la institución (arte) como respaldo del objeto artístico, se podría añadir que ese carácter institucional del arte se debe, principalmente, a ciertas condiciones estructurales y culturales que se gestan en determinada época;¹³⁵ mientras la segunda se consuma a través de la sintaxis de la minificción, la cual expone una crítica al proceso que implica la creación del objeto artístico. En síntesis, la arquitectura de esta obra realiza un comentario sobre su ser como objeto estético.

¹³⁴ H. R. Jauss. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en *Estética de la recepción*. Madrid, Arco-Libros, 1987, pp. 59-85.

¹³⁵ George Dickie. *El círculo del arte*. Barcelona, Paidós, 2005. Disponible en: http://blogs.enap.unam.mx/assignatura/karina_rojas/wp-content/uploads/2012/06/007-George-Dickie-El_circulo_del_arte-EXC-EXC.pdf

Ahora bien, la siguiente unidad de significación corresponde con la primera función de la secuencia principal donde, a su vez, se consignan varios códigos: “En medio de la plaza”, ubicación que cumple la finalidad de presentar el espacio donde se desarrollará la acción, además de agregar el sema de “lo público” a la caracterización del arte, esto es: en su carácter hermenéutico, esta primera referencia indicia la cualidad comunicativa-social involucrada en su condición de espectáculo, pues el arte ha sido diseñado para su recepción; el arte “se muestra”.

En otras palabras, el arte como fenómeno social implica a todos los elementos del acto comunicativo: emisor-mensaje-receptor (escritor-texto-lector). Además, las funciones propias de este circuito de codificación y decodificación se centran en el contexto como embrague para la construcción y exégesis del mensaje. En el relato, el carácter espectacular se enfatiza en su cualidad de co-producto, es decir, la intervención del espectador es fundamental para construir el artificio; la deixis¹³⁶ del código de apertura no sólo determina un proceso donde interactúan destinador y destinatario, también alude a la función estética del mensaje.

El modelo tradicional como particularmente lo elucidara Bühler, se limitaba a estas tres funciones –emotiva, conativa y referencial-, y a las tres puntas de este modelo: la primera persona, el destinador; la segunda persona, el destinatario; y la “tercera persona”, de quién o de qué se habla. Así, la función mágica, encantatoria, es más bien una especie de transformación de una “tercera persona” ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo.¹³⁷

¹³⁶ Función de algunos elementos lingüísticos que consiste en señalar o mostrar una persona, un lugar o un tiempo exteriores al discurso u otros elementos del discurso o presentes solo en la memoria. Diccionario de la Real Academia Española [versión en línea]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=C5EQPe1> [Consulta: 28 de agosto 2015].

¹³⁷ Roman Jakobson. *Óp. cit.*, p. 357

Lo que enuncia el mago (palabras mágicas) establece la semántica del texto como una metáfora del proceso literario. El mago es metáfora de todo artífice, en tanto su labor consiste en producir un “efecto de maravilla” en el público a través de la manipulación de diversos artefactos, entre ellos las palabras, ocultando el proceso del truco. Además, “el mago es un producto de su cultura, de modo que no sólo cree éste en sus prácticas sino que también cree en ellas la comunidad de la que forma parte”.¹³⁸ Al igual que el artista (palabra de origen latino: *ars*, que a su vez proviene del griego *téchne*), su oficio se fundamenta en la técnica: un conjunto de habilidades y destrezas para construir un objeto, así como los recursos de los que se sirve una ciencia o un arte para desarrollarse.¹³⁹ Así pues, la concepción, tanto del mago como del artista suponen un sema en común: transformar la materia, a partir de una técnica, para alcanzar un fin estético. Todo lo anterior sujeto a un convenio social y cultural que les permita desempeñar su oficio.

En términos literarios, el lector/espectador debe asumir un pacto ficcional que permita, tanto la verosimilitud de lo enunciado, como la experiencia estética construida a través del discurso literario. Ambos emisores (el mago y el escritor) buscan un mismo fin, pero el escritor sólo puede valerse del lenguaje para construir dicha experiencia estética: el mensaje escrito funciona como un “actante” que influye en las reacciones del espectador.

Es decir, existen índices referenciales en la sintaxis textual que simulan el circuito comunicativo mediante la representación de los sujetos que intervienen: emisor-texto-

¹³⁸ Eloy Gómez Pellón. “Antropología de las creencias” en *Introducción a la antropología social y cultural* [en línea]. España, Universidad de Cantabria, 2010, p. 7. Disponible en: <http://ocw.unican.es/humanidades/introduccion-a-la-antropologia-social-y-cultural/material-de-clase-1/pdf/Tema6-antropologia.pdf> [[Consulta: 28 de agosto 2015].

¹³⁹ Real Academia Española [en línea]. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=kHM5RM05DXX29x0netp> [Consulta: 28 de agosto 2015].

destinatario. Según Eco: “cuando se enfrenta con mensajes cuya función es referencial, el Destinatario utiliza esas marcas gramaticales como índices referenciales (|yo| designará al sujeto empírico del acto de enunciación del enunciado en cuestión, etc.)”.¹⁴⁰ El texto posee, entonces, en su misma condición de proceso comunicativo, marcas lingüísticas que denotan la presencia de un sujeto-emisor, y éste, a su vez, determina el comportamiento-respuesta del sujeto-receptor.

Dichas marcas gramaticales se desempeñan como pericias en la obra, con la cuales, el sujeto que enuncia (narrador) representa el funcionamiento del sujeto empírico (autor). El mago es una analogía del escritor en el sentido preparatorio: el discurso literario es un acto comunicativo que no evidencia su proceso, pero sí encausa un efecto en el lector. Sin embargo, el carácter metafórico del mago, permite hacer evidente el camino que debe seguir el escritor, a través del discurso, para producir una experiencia estética. De la misma forma, el sujeto que decodifica es representado para evidenciar su función co-operante en dicho proceso.

Tomando como punto de partida la clasificación de Hutcheon para agrupar las cualidades metaficcionales, las de la minificción anterior se expresan de forma implícita a través de la descomposición de significados (mago/escritor) para construir una expresión metafórica del ejercicio creativo-literario¹⁴¹. Esta descomposición se articula mediante las figuras autor-receptor como estrategias textuales que simulan el acto intersubjetivo, primero para exteriorizar la configuración de tejido (*poiesis*), después para enfatizar el

¹⁴⁰ Umberto Eco. *Óp. cit.*, pág. 87.

¹⁴¹ Los códigos contenidos en el texto permiten generar una analogía entre la función del mago con la del escritor por el empleo de las palabras para construir, en el primero el acto de magia y en el segundo el mundo ficcional. Ambos emplean al lenguaje para articular el objeto artístico como artificio del lenguaje.

carácter co-operante del leyente, tanto en la construcción semántica como en la producción de una experiencia estética (*catarsis*).¹⁴²

Ahora bien, la función de los códigos presentes remite a una serie de referentes que articulan el nivel semántico según la organización dispuesta en el relato. En primer lugar, “una cornucopia” (cuerno de la abundancia): regalo que da Zeus a Amaltea¹⁴³ para compensar el haberle roto un cuerno; su carácter mítico la dota de cualidades sobrenaturales para explicar sus “poderes” y su origen divino. Sus representaciones siempre están relacionadas con la fertilidad y la opulencia. Para Cooper¹⁴⁴ simboliza, también, la abundancia; sin embargo, ésta es siempre asociada con lo natural. Este símbolo consolida un estado de transición que parte de lo divino, es decir, la intervención de Zeus para dotar a un “objeto” con la capacidad de ser fecundo se desempeña como traducción de los poderes divinos a partir de elementos mundanos. En pocas palabras, el cuerno es un objeto que, por la intromisión de Dios (modelador), modifica sus características naturales para comunicar su condición como producto manipulado (artificio).

Si la inefabilidad de un conocimiento divino y la imposibilidad de formular la verdad convergen en un punto de fuga, entonces el lenguaje del arte adquiere su razón de ser: como lenguaje cuya figuratividad —en cuanto es simultáneamente velante y velado— no puede valorarse como forma impropia de discurso, que se

¹⁴² Cabe mencionar que las *catharsis*, entendida como experiencia estética “dirigida”, condicionada por las limitantes del hecho cultural que la propicia, difiere de la *aesthesis*, la cual se construye por un distanciamiento del objeto contemplado para renovar sus cualidades como tal. Es decir, observar un ave y juzgar que es horrenda, desconceptualiza sus características como objeto y se vuelve una experiencia estética para quien la percibe de tal forma. Así pues, cualquier individuo que puede percibir y vivir tales experiencias en situaciones ajenas al ámbito artístico, también las hallará dentro de éste.

¹⁴³ Publio Ovidio Nasón. *Fastos*. México, Gredos, 1988, verso 115.

¹⁴⁴ J.C Cooper. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p.132.

traduce en una que sí lo es, ya que el lenguaje del arte expresa un saber silenciado.
145

El sistema literario como un cúmulo de referencias se vuelve la nueva “musa” en el proceso poético. El discurso, como forma en la que se manifiesta el lenguaje artístico (organización sintagmática y semántica), vincula el estado divino del arte, entendido como un conocimiento inefable de las cosas, con la figura del poeta, cuya función reside en traducir la “realidad” a través del lenguaje con la finalidad de hacerlo entendible para el hombre. La palabra del poeta “media” entre el sentido y el receptor.

Por lo tanto, no es gratuita su posición dentro del texto: si tomamos la cornucopia como símbolo de abundancia “natural” para explicar el proceso de dominación de los elementos naturales por parte del mago, asimismo, se puede configurar una analogía del escritor para concebir la ficcionalización a través del dominio del lenguaje como sistema que representa la realidad.

En segundo lugar, “tres ramas de abedul”: en la mitología cristiana también tienen un carácter divino pues sirve para adornar la entrada del paraíso. Según Chevalier¹⁴⁶ el abedul simboliza la vía por donde baja la energía celestial y por donde sube la aspiración humana hacia lo alto. Las tres ramas son una sinécdoque de la entrada al paraíso, un símbolo de transición que funciona como medio de conexión entre el mundo celestial (mágico) y el terrestre (natural). En resumen, ambas informaciones poseen una concepción divina, no obstante, también representan un proceso que va de lo natural (explicable) a lo divino (mágico): los símbolos convergen para denotar al acto mágico como un acto

¹⁴⁵ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” *apud* Sigrid Weigel. “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano” en ‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, en *Revista Acta Poética*, número 28 (1-2), primavera – otoño, 2007, p. 186

¹⁴⁶ Jean Chevalier. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, pp. 1107

comunicativo. El arte implica un rito de paso, “es un discurso que inicia” al receptor en un misterio (truco de magia).

En tercer lugar, “cuatro alfombras voladoras” es un código cultural que remite al ámbito literario, a *Las mil y una noches*.¹⁴⁷ La alfombra voladora es uno de los elementos mágicos que aparece en la historia de Aladino: sus cualidades maravillosas no necesitan ser explicadas, pues se da por hecho que su presencia es natural (a través de un pacto ficcional que da por sentado que el receptor no cuestiona la presencia de un artefacto [inanimado] volador) en la diégesis, no sólo del hipotexto (de donde es tomado), ahora también del hipertexto. De ahí que las alfombras voladoras juegan un papel cardinal en el proceso de ficcionalización.

Todos ellos están codificados para enfatizar el carácter artificial del truco, que va de lo “natural” (selección de paradigmas) a lo ficcional (*poiésis*); en otros términos, los objetos presentados por el mago para la realización del truco son referencias construidas y determinadas por el sistema literario, no producen un efecto (experiencia estética) en el espectador, ya que su funcionamiento dentro del universo diegético es asimilado por el receptor a través de un pacto que condiciona a dichos elementos como “naturales” a partir de sus características genéricas (mito-género maravilloso). El truco no funciona porque los espectadores asumen como conocidos (automatización de los signos literarios) los objetos (referencias) utilizados para el acto de magia. Así pues, al enunciar (el mago) las palabras mágicas, dichos elementos modifican su estatismo, pero no sorprenden a los espectadores, quienes sin mutación alguna se alejan del espectáculo.

¹⁴⁷ *Las mil y una noches* [prólogo Teresa E. Rohde]. México, Porrúa, 1970.

La literatura posee un conglomerado de signos que se han ido automatizando a lo largo de todas las producciones textuales, su funcionamiento dentro de su propio sistema, entonces, se institucionaliza y su actualización no sólo se construye por la inserción del referente dentro de la minificción, sino por la desautomatización de sus funciones dentro del discurso literario.

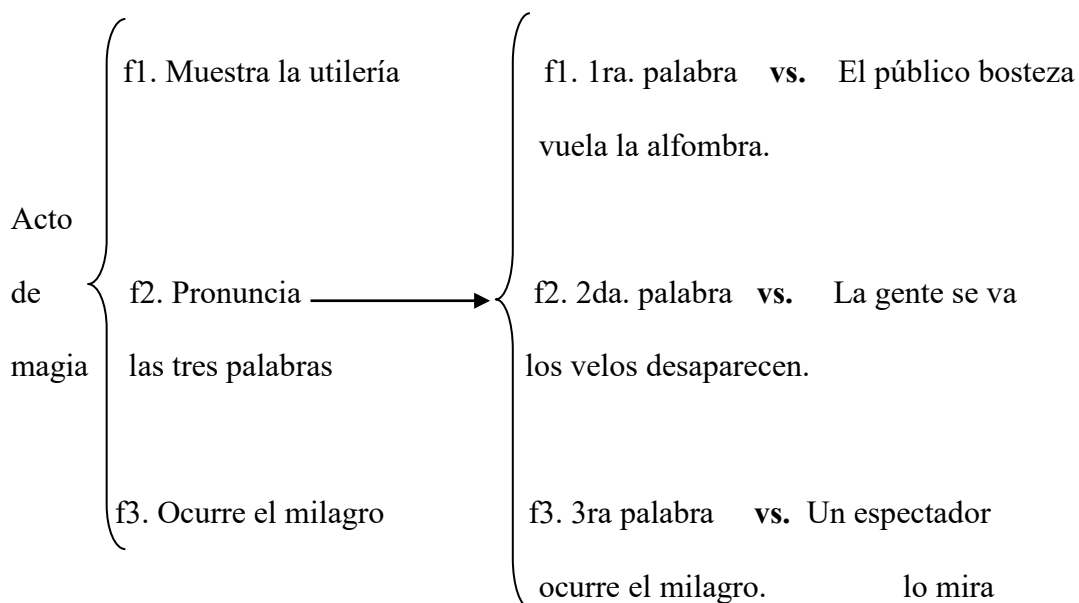
Finalmente, “velos de seda de Damasco”; al aplicar la descomposición sémica de este sintagma nominal concede dos niveles de interpretación: uno denotado; un velo sirve en algunas culturas, para ocultar “algo” (el rostro, por ejemplo) y dentro de la parafernalia del mago, este artefacto funciona, precisamente, para esconder el truco y causar un asombro en el espectador al develar el resultado: un producto acabado. Sin embargo, la característica de este velo guarda una peculiaridad cuando se le suma un complemento adnominal que califica el material con el que está hecho: de seda, simbólicamente remite al lujo y la riqueza por tratarse de un tejido de suma belleza. Este material, a su vez, es calificado por otro complemento adnominal que destaca la manera en la que fue entramado (de Damasco), cuya característica principal consiste en evidenciar, por ambos lados, la urdimbre y la trama (la forma y el fondo) mismas que cambian del otro lado de la tela (urdimbre=fondo; trama=forma), es decir, ambas caras del tejido muestran la confección de la tela.¹⁴⁸

En este sentido, su nivel connotado indicia la sintaxis narrativa, de alguna forma este tipo de costura condiciona y ejemplifica la configuración del texto funcionando como metaáfora, no de las acciones propiamente, sino del proceso arquitectónico que sigue esta minificción para evidenciar su condición metaficcional. En resumen, al pronunciar la

¹⁴⁸Diccionario de la Real Academia Española [versión digital]: Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=Bqd3IYp> [Consulta: diciembre 2015]

segunda palabra mágica¹⁴⁹ desaparecen los velos y el público se va; por tanto, al esfumarse este objeto (acabado y hermoso por donde se le mire), responsable de ocultar el acto mágico, deja al descubierto el proceso del truco. El arte en su estado final produce una experiencia estética en el receptor, pues éste concibe al objeto estético como un todo; no obstante, esta minificción formula una crítica sobre su condición de producto concluido, ya que el entramado del discurso artístico también puede generar una experiencia estética, en el momento en el que el receptor se vuelve partícipe tanto de la construcción del sentido como de la sintaxis del discurso.

Entonces, se representa la figura del emisor (mago); del mensaje (truco-enunciación) y del receptor (espectadores) para enfatizar la co-operación del leyente, en este último su reacción es condicionada por los movimientos que efectúa el narrador para configurar una experiencia estética.



¹⁴⁹ Cabe destacar que al pronunciar la segunda palabra el truco va en la mitad de su proceso, por ello, se deduce que el truco está inacabado y por consiguiente, al desaparecer estos velos el acto de magia es revelado antes de culminarse.

Mediante las articulaciones internas de estas operaciones se puede determinar la perspectiva de dos agentes que son impelidos por intereses subordinados: a través de un narrador extradiegético se consignan, tanto al autor (mago) como al lector (espectadores); y el texto, como representación del proceso comunicativo, se configura mediante la enunciación de “las palabras mágicas”; el discurso hace ser a la literatura. La minificción, en este caso, es un espacio de encuentro entre los agentes que constituyen al objeto artístico. Entonces la enunciación de las tres palabras (Agente A) afectan los acontecimientos del agente B (espectadores-receptor); la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro.¹⁵⁰

Sin embargo, los acontecimientos no se efectúan a nivel accional, por lo menos no desde la perspectiva del agente A, sino por la construcción del discurso. En ese sentido, el discurso literario (en sí mismo) dispuesto como un entramado sígnico direcciona la decodificación del receptor y configura el “milagro” o, mejor dicho, una experiencia estética producida por la construcción del universo ficcional.

De tal suerte, la metáfora (del mago) en este texto encubre su cualidad metaficcional al representar el proceso comunicativo-artístico. La representación del autor y el lector son estrategias textuales: el emisor (implícito) se infiere por la capacidad directiva que se produce en la arquitectura del texto y, a su vez, la caracterización del receptor enfatiza un ejercicio activo de evaluación y de exégesis para poner en funcionamiento la maquinaria del texto.

¹⁵⁰ Claude Bremond. *Óp. cit.*, pp. 92

LITERATURA

Julio Torri

El novelista en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas. No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur, turbulentos y misteriosos; no había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros, pero tenía que decir ahora cómo son los piratas; oía gorjear a los jilgueros de su mujer, y poblaba en esos instantes de albatros y grandes aves marinas los cielos sombríos y empavorecedores.

La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje; y la miseria que amenazaba su hogar, el mar bravío. Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural.

Esta obra no sólo ejemplifica a la metaficción explícita al hacer evidente el ejercicio creativo consignado por el título, elemento que enfatiza y orienta el contenido del texto, a partir de la presencia de un personaje escritor; sino que además permite atender a las formas de personificar la figura autoral. En el libro *Lector in fabula*, Eco comenta que la figura del autor está determinada en la sintaxis textual y el receptor reactiva las directrices que fueron planeadas por el emisor. De ahí que el receptor sea representado, no como un sujeto que aparece de manera explícita a nivel discursivo, sino a través de los movimientos que efectúa el autor representado en la articulación del mundo ficcional, para que el leyente actúe en el proceso comunicativo. Es decir, como *papeles actanciales* del enunciado.

Así pues, hay una simulación de los actos de habla encubiertos por el tejido textual. El emisor se manifiesta como acto perlocutivo “que denuncia una ‘instancia de la enunciación’, o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado (el lector).”¹⁵¹ Estas evocaciones, en sentido general, aparecen en cualquier texto, pues siempre está construido por un emisor que configura a un Lector Modelo.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 88

La intervención de un sujeto hablante es complementaria de la activación de un Lector Modelo cuyo perfil intelectual se determina sólo por el tipo de operaciones interpretativas que se supone (y se exige) que debe saber realizar: reconocer similitudes, tomar en consideración determinados juegos... Análogamente, el autor no es más que una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas.¹⁵²

No obstante, al evidenciar estas estrategias textuales, ya sea el autor (como en el caso del ejemplo expuesto) o al lector (o ambos), implican una reflexión sobre los mecanismos insertos en la construcción del texto como un acto comunicativo, donde el fenómeno de *acontecimiento* toma relevancia para explicar la configuración del discurso literario.

Así pues, es importante destacar las características del paratexto, que sirve como indicio del contenido por su cualidad temática y esto, a su vez, denota una relación architextual, no sólo genérica, sino que, dadas las propiedades del título, su referencia concentra todo un lenguaje semiótico y no sólo las unidades que lo configuran. Así pues, esta minificción, desde el paratexto, va construyendo informaciones que enfatizan su carácter metaficcional de manera abierta/explicita.

Cabe mencionar que las relaciones textuales que enmarcan al título presentan una progresión: paratexto-architexto-metatexto. Este *crescendo transtextual*, que va de lo concreto a lo más abstracto, se configura a partir de una secuencia hermenéutica¹⁵³: el título (f1) establece, en el horizonte de expectativas del leyente, una hipótesis del contenido de la obra; enseguida, la arquitectura textual (f2) simula los procesos que configuran el discurso literario, no sólo como ordenación de signos, sino como intervención de referentes para

¹⁵² *Ibidem*, pp. 89

¹⁵³ Me permito utilizar las funciones de Bremond para explicar la progresión semántica del paratexto, la cual, a través de una secuencia interpretativa, va vinculando la trascendencia textual.

articular el carácter ficcional de éste y, por último, (f3) el uso de las dos anteriores para representar la experiencia estético-narrativa.

En síntesis, los vínculos que emanan de la primera lexía van revelando la autoconsciencia del texto: primero se señala un contenido/tema; después ese tema (Literatura) indica una pertenencia semiótica (sistema literario) y con esto se genera un cuestionamiento progresivo: institución-lenguaje/semiótico-metaficción.

Siguiendo con el análisis, el código de apertura, enunciado por un narrador extradiegético, representa el ejercicio, de cierta forma ritualizado, al que se enfrenta el personaje (escritor) para dar comienzo a la *poiesis*. Este motivo asociado al tema de la obra, enunciado por el paratexto, funciona como reafirmación del sentido que busca construirse: la figura del escritor como estrategia textual no se concentra, como en el ejemplo anterior, en la función intersubjetiva de la literatura, sino en la puesta en escena de la parafernalia del creador literario. El narrador declara, por medio de varias informaciones: “El novelista”, “máquina de escribir” y “numerar las hojas de papel”, las herramientas que se emplean para dicha empresa y además evidencia una secuencia de acciones que determinan el proceso narrativo: Quién, con qué, efectúa una acción: “El novelista en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas”.

A propósito de la acción que se piensa efectuar: ahí mismo se consigna el tema (abordaje de piratas), según Tomashevski: “el tema presenta cierta unidad: está constituido por pequeños elementos temáticos dispuestos en un orden determinado.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Boris Tomashevski, “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, p. 202

De esta forma, la distribución de los motivos que configuran la estructura del texto deben ser aislados para establecer una unidad temática específica. Entonces se pueden determinar seis motivos asociados que definen la trama de la obra, pues constituyen el movimiento de una situación a otra. En este caso: 1) Novelista mete hoja de papel (lexía introductoria); 2) Narrar y disponer el relato de piratas; 3) Oír gorjear a los jilgueros de su mujer; 4) Poblar (las páginas) con grandes aves; 5) Sostener lucha con editores y 6) Pensar en su vida sin triunfo.

Estos motivos asociados conllevan informaciones que afectan de manera estática o dinámica según modifiquen o no la situación del motivo introductorio. Es decir, los primeros, motivos dinámicos, guardan cierta dependencia con el motivo principal, son los engranes de la trama pues representan los hechos y acciones del “héroe”, en cambio, los motivos estáticos regularmente funcionan como descriptores.

Cabe mencionar que el motivo número cinco tiene un carácter estático mas no libre, pues sólo describe el acontecimiento que lo lleva a efectuar el abordaje. A pesar de ello su función dentro de la trama es cardinal para que, posteriormente, se lleve a cabo el sexto motivo: “pensar en su vida sin triunfo.” En otras palabras, su funcionamiento estático sólo se articula en la trama (como motivo ligado), en tanto secuencia dispuesta por los demás motivos. Según Tomashevski:

[...]Los motivos libres son por lo común estáticos, pero no todos los motivos estáticos son motivos libres.: Supongamos que el protagonista debe valerse de un revólver para llevar a cabo un asesinato requerido por la trama. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático pero también un motivo asociado, pues sin el revólver el crimen no podría ser cometido.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 206

En el caso de la minificción de Torri el proceso de escritura es virtualizado a nivel narrativo, pues se informa de manera indicial apelando a la inteligencia narrativa del lector. Esto lo hace mediante conjunciones adversativas que van determinando la construcción del relato y, asimismo, establece el mapa que debe seguir el leyente en el proceso interpretativo: “No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur.” Este mecanismo funciona como estrategia que evidencia su carácter metaficcional a nivel lingüístico a través de motivos libres estáticos y mediante la presencia de conjunciones adversativas que asimila el lector como oposiciones entre la realidad/ficción y, más adelante, la elipsis de estas conjunciones como mecanismo ya asimilado.

Esto significa que la correspondencia realidad/ficción, después de haber sido asimilada, se configura mediante la injerencia de la primera para establecer una dependencia del mundo ficcionalizado con el mundo fáctico, por ejemplo, en el tercer motivo ligado, una de las acciones: escuchar los jilgueros de su mujer (motivo asociado) propicia la construcción del mundo virtualizado a partir de la analogía. Primero se genera un campo semántico (aves) dispuesto por un mecanismo metonímico: el canto de los jilgueros. Después, se genera un desplazamiento del significado para adecuar el referente “aves” al universo ficcional, ya determinado desde la primera lexía por el tema: abordaje de piratas, de ahí que las características de las aves descritas estén emparentadas con el referente eludido: el mar. (Véase la tabla).

1. Tabla

Motivos asociados / ligados	Motivos libres	Dinámicos	Estáticos
1) Novelista mete hoja de papel. Piratas.	“[...] <i>metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró...</i> ”	X (Acción ritualizada)	
2) Narra y dispone el abordaje de piratas	“ <i>No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del sur, turbulentos y misteriosos.</i> ”		X (Acción virtualizada)
	“ <i>No había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros pero tenía que decir ahora cómo son los piratas.</i> ”		X (Acción virtualizada)
3) Oía gorjear a los jilgueros de su mujer.		X (Intervención de la realidad representada)	
4) Poblaba (las páginas) con grande aves.	“ <i>Y poblaba en esos instantes de albatros y de grandes aves marinas los cielos sombríos y empavorecedores.</i> ”		X (Acción virtualizada)
5) Sostiene una lucha con sus editores	“ <i>La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje y la miseria que amenazaba su hogar, el mar bravío.</i> ”		X (Intervención de la realidad representada para construir una acción virtualizada. Motivo complementario.
6) Piensa en su vida sin triunfo	<i>Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos.</i> “(Pensó) <i>en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural.</i> ”		X (Acción virtualizada)

Posteriormente, ese quinto motivo asociado fractura su sintaxis para dar cabida a la intromisión del lector: “La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje”, se disuelven las adversativas; sin embargo, su

correlación entre el mundo fáctico y el ficticio enmarca el proceso interpretativo. El lector identifica los dos niveles de mundo representados en la minificción por un simple ejercicio de asociación semántica: todos los semas que pertenecen al mundo del escritor configuran la realidad en la diégesis del novelista y, asimismo, el mundo ficticio se diferencia de éste por los campos semánticos que suponen su diégesis. Ambos se subordinan para dotar de sentido uno al otro.

La función apelativa de una minificción radica, entonces, en los puntos indeterminados que emergen a partir de una *concretización*:

El lector lee entonces en cierto modo “entrelíneas” y por medio de una comprensión “supra-explicita”, de las oraciones y en especial de los nombres que aparecen en ellas, completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas por el texto mismo.¹⁵⁶

Este concepto es equivalente a los “elementos no dichos” propuestos por Eco en *Lector in Fábula* y además concuerda con las funciones integrativas o índices de Barthes,¹⁵⁷ de tal manera, la activación lectora en el género es la resultante, en mayor medida, por el uso de indicios, los cuales obligan al receptor a mantener una relación cooperativa con el texto. Si bien, cualquier texto literario emplea los indicios para la ordenación de signos, la minificción requiere de ellos por dos razones estructurales: 1) por su aspecto lacónico (de esta manera justificamos su miniatura por la configuración y no por el número de palabras); 2) para llenar las indeterminaciones y construir al Lector Modelo a partir de funciones internas al texto. Su brevedad, por lo tanto, encapsula su semántica en referencias claras que fungen como mapa interpretativo en el lector. Éstas no sólo

¹⁵⁶ Roman, Ingarden. “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, p. 35.

¹⁵⁷ Vid. Roland Barthes. *Introducción al análisis estructural del relato*. México. Coyoacán. 2008, p. 16.

construyen un sentido al configurarse dentro de la obra, también se expanden al indiciar información de manera estratégica a efectos de reactivar el conocimiento enciclopédico del leyente e invitarlo a una co-operación dirigida. En otras palabras, la comunicación entre el lector y el texto se subordina mediante su carácter de *acontecimiento*.

La representación explícita de la figura autoral funge como estrategia textual coordinante entre la función referencial y la emotiva, es decir, el énfasis en el ritual escriturario recae en el sujeto emisor (novelista), quien articula el mensaje virtualizado (relato de piratas) por medio de analogías con la realidad que van construyendo el sentido connotado del texto. En este caso el uso de la hipérbole como figura retórica hace las veces de mecanismo autoreflexivo al coordinarse con la “intervención de un sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio”¹⁵⁸, el lector como acto evocativo del *Emisor* se configura en el tejido de la minificción.

Se verá que el mensaje referencial puede entenderse como un mensaje de función denotativa, en tanto que las estimulaciones emotivas que el mensaje ejerce sobre el receptor (y que en ocasiones pueden ser respuestas pragmáticas puras y simples) se perfilan en el mensaje estético como un sistema de connotaciones dirigido y controlado por la misma estructura del mensaje.¹⁵⁹

Estas estrategias textuales son hiperbólicas en el sentido de enfatizar el circuito comunicativo que se establece entre el autor (literario) y el lector, a efectos de producir un estímulo estético¹⁶⁰ consignado por el mensaje.

El estímulo estético aparece así organizado de tal modo que, frente a él, el receptor no puede realizar la simple operación que le concede cualquier comunicación de uso puramente referencial: deslindar los componentes de la expresión para individuar su

¹⁵⁸ Eco. *Óp., cit.*, p. 88

¹⁵⁹ Umberto Eco. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 51

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.55.

referente particular. En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global.¹⁶¹

En pocas palabras, en esta minificción el emisor representado configura el sentido denotativo del texto, mientras que el receptor es estimulado por la arquitectura del relato, donde tiene la obligación de efectuar un movimiento hermenéutico para articular el sentido connotado que implica el proceso estético-narrativo.

Ahora bien, si se utiliza el triángulo de Jauss para explicar dicho procedimiento, el personaje-autor simula el proceso estético, entendido como la experiencia básica estética-receptiva, mediante el cual se representa el acto de significar esa experiencia para producir el fenómeno poético (una novela sobre piratas). La tríada indisoluble estipulada por el teórico alemán consigna tres elementos básicos en el funcionamiento de la obra de arte como proceso comunicativo y hermenéutico para producir una conducta estética.

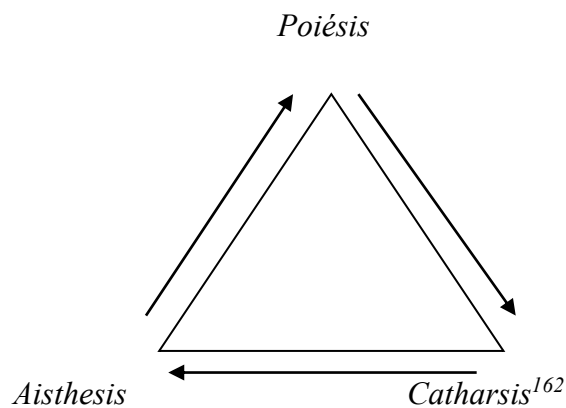


Figura 1.

En estricto sentido se pueden posicionar, en cada uno de los ángulos, los sujetos que intervienen en la construcción de la obra de arte: autor (*aisthesis*), texto (*poiésis*) y receptor

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Vid.* Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.

(catharsis). El personaje-escritor (novelista), como representación de una conducta admite una consciencia receptiva del mundo “real”, y, a partir de esta concepción del mundo fáctico representado articula su discurso.¹⁶³

Con otros términos, dicho proceso se muestra en “Hace un rato lo venía sintiendo” de Julio Cortázar.¹⁶⁴ Un escritor parisino (narrador autodiegético) va de compras a una carnicería, en el establecimiento escucha una pieza de Jazz que le produce “un reconocimiento profundo de algo personal, de algo querido”¹⁶⁵, esto lo induce a reproducir por medio de la palabra (literatura) dicha experiencia. Se ejemplifica el proceso de la experiencia estética y cómo ésta se transforma en el discurso por vía del lenguaje para recrear lo vivido.

El personaje tiene una experiencia catártica (proceso comunicativo entre el objeto estético y el receptor) al escuchar la pieza de jazz (que ya es en sí un producto acabado: *poiesis*). Según el triángulo (ver figura 1), la pieza musical desciende al escucha para generar una experiencia receptiva, ésta, a su vez, produce una “inquietud” en el personaje y lo motiva para escribir “lo que sintió” al escuchar a Bix Beiderbecke. El personaje, entonces, pasa de ser un receptor a un creador a partir de un objeto estético. En síntesis, la catarsis genera un estímulo en el receptor mediante la obra de arte, y ese estímulo (*aestesis*) puede (o no) desencadenar en la recreación (*poiesis*, por medio de cualquier sistema semiótico) de aquella experiencia estética.

¹⁶³ Aquí el escritor juega un doble rol, primero como receptor de una experiencia vivida, después como productor de signos que condicionan y guían la experiencia estética del lector evocado por la enunciación del discurso.

¹⁶⁴ Vid. Julio Cortázar. *Papeles inesperados*. México, Alfaguara, 2009, p. 436.

¹⁶⁵ *Ídem*.

Retomando la minificción analizada, el discurso, entendido como consciencia productiva (poiesis), formula una hipótesis del acto creativo mediante analogías que van de lo real a lo ficticio (por ejemplo, los jilgueros y la construcción de los albatros), por la asociación de semas, pertenecientes a un mismo campo semántico (aves). El lector, por otra parte, es modelado como estrategia textual que “deduce una imagen tipo (del autor Modelo) a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado.”¹⁶⁶ En este estadio, el autor representado, asimismo se configura como lector implícito tanto del mundo “real” como del mundo literario.

Así pues, a nivel discursivo, la constante incidencia con el mundo factual, para la construcción del universo virtual, se produce mediante oposiciones entre uno y otro. Dicha enunciación sintáctica enmascara la idea del acto de ficcionalizar como mundo interior producido por contactos, ya sea por experiencia vivida, vicaria o virtual.

Hablar del mar sin conocerlo y describir a los piratas sin tratarlos, no es obstáculo para la configuración del discurso ficcional, pues el autor (creador) también es un lector que aprehende el conocimiento por medios que no se reducen a la pura vivencia de la cultura.

La introducción de los motivos resulta de un compromiso entre la ilusión realista y las exigencias de la construcción estética. No es forzoso que lo que ha sido tomado de la realidad cuadre a una obra literaria. [...] Pero el hecho mismo de referirse a la forma literaria confirma las leyes de construcción estética. Todo motivo real debe ser introducido en la construcción del relato de cierta manera y favorecido por una ilusión particular.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Eco, *Lector in fábula*, *Óp. cit.*, p 90

¹⁶⁷ Tomashevski, *Óp. cit.*, p. 219

Las condiciones en las que se articula el relato para la confección del tema se corresponden con las cualidades estéticas del texto. Éstas, en el caso de la presente minificción, se condicionan a partir de la guía narrativa (Bremond), la cual establece la distribución de los motivos ligados para construir la trama. En ese sentido, los motivos libres estáticos simulan el ejercicio de ficcionalización mediante acciones virtualizadas y éstas, a su vez, funcionan como estrategia que demanda la participación activa del lector para construir una trama que ha sido fragmentada a nivel discursivo, pero aludida a nivel narrativo.

2.3 El lector de la minificción: un acercamiento a la experiencia estética de la ironía

Un texto literario está compuesto bidimensionalmente. La primera dimensión obedece a la estructura y está dispuesta por los signos que organizan su estado como fenómeno lingüístico y semántico;¹⁶⁸ la segunda, meramente estética,¹⁶⁹ necesita la cooperación del lector para manifestarse. Una y otra coexisten de forma subordinada; es necesario que se establezca un vínculo entre el lector y el texto, pero las más de las veces se exige una decodificación especializada, pues si el leyente no está a la altura del texto, difícilmente se llevará a cabo el proceso de lectura, que no es otra cosa que la activación de signos en una estructura determinada.

En el caso de la minificción, donde su estructura se ve reducida por la conglomeración de sus signos, la presencia de un lector es fundamental, ya no por el hecho de que todo texto requiera de un interpretante, sino porque su estructura exige su colaboración activa con el fin de organizar la información tácita, dispuesta en los códigos que comprenden su sintaxis y, por consiguiente, construir su semántica por medio del ejercicio hermenéutico.

Esta dimensión primera condiciona el estímulo estético (de la segunda dimensión) mediante los puntos indeterminados que emergen a partir de una *concretización*, es decir,

¹⁶⁸ Al respecto, Iser asegura que de este modo se ha procedido siempre, es decir, en una interpretación dirigida a la averiguación del significado y esto ha empobrecido, consecuentemente, el sentido de los textos. Wolfgang Iser. "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987.

¹⁶⁹ "Lo inconcluso" (activado por el lector) puede ser el objeto de una experiencia estética y de una valoración estética. Roman Ingarden. "Concretización y reconstrucción", en *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, p. 37.

una lectura que reactiva la información a nivel textual (explícito) y a nivel indicio (transtextual o implícita). Para muestra analicemos la siguiente minificción de Miguel Ángel Avilés titulada “Literatura: Mi percepción de la realidad, la ficción y la literatura cambió cuando, en la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*”.¹⁷⁰

En este caso, como en el anterior, las relaciones architextuales, consignadas por un paratexto, no sólo establecen un vínculo abstracto que remite la pertenencia de una obra al sistema literario, además, amplía sus paradigmas interpretativos al enmarcar su faceta como producto consumible. De tal suerte, la institución literaria forma parte de estas relaciones textuales y como tal se encamina a una crítica evidente a partir de un metatexto subordinado a este título y que se reafirma en su sintaxis.

El texto anterior se compone por una lexía: la oración principal posee tres conceptos importantes para la comprensión del sistema literario: realidad-ficción-literatura. Se entiende que existe un proceso de ficcionalización que echa mano del objeto factual como un estado del ser de las cosas para después modificarse o reinterpretarse. Según Jürgen Landwehr “la ficción puede definirse como la verbalización u otra forma de codificación de objetos y hechos modificados o reinterpretados en su modo de ser.”¹⁷¹ Dicha transformación supone, también, un cambio en los paradigmas literarios. Se concibe este sistema, entonces, como un cúmulo de obras que funciona como referente para la construcción de nuevas ficciones. El segundo elemento del enunciado es una subordinación

¹⁷⁰ Antología virtual de minificción mexicana. Disponible en: <http://1antologiademinificcion.blogspot.mx/2013/03/miguel-angel-aviles.html> [Consulta: 15 de Octubre 2015]

¹⁷¹ Jürgen Landwehr citado por Susana Reisz de Rivarola. “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, Universidad Católica del Perú, vol. 3, núm. 2, diciembre de 1979, p. 99-170.

adverbial temporal que funge como causal señalar las acciones del lector, el cual propicia la reformulación de los conceptos en la perspectiva del narrador autodigético.

Ambos representan facetas complementarias en el proceso compra-venta y, asimismo, constituyen dos experiencias distintas de lectura frente al hecho literario. Así, el “cambio” se establece porque en el actante vendedor existe un horizonte de expectativas que se materializa a partir de sus conocimientos previos (canon literario), mientras que el lector-comprador modifica las expectativas del primero a partir de un horizonte que se inclina por un nivel reconstructivo.

El texto nuevo evoca en el lector todo un sistema de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores y que en el proceso de lectura pueden ser moduladas, corregidas o simplemente reproducidas. Modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género, los fenómenos de modificar y reproducir marcan las fronteras.¹⁷²

Entonces, la minificción evoca aspectos ya leídos que modifican el horizonte de expectativas del receptor al recombinar las reglas estipuladas por un sistema multiforme.

Así pues: “...cuando a la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*” contiene un código de ubicación que remite directamente al espacio donde se desarrollan las acciones: una librería; su función también es simbólica, según Cooper¹⁷³ es la representación del universo: *liber mundi* y como tal ejerce sus propias reglas; más tarde, se enfatiza un rasgo prosopográfico del actante comprador-lector: joven, que culturalmente denota inexperiencia, característica que, en el personaje, permite,

¹⁷² Francisco Rodríguez. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss”, en *Revista Comunicación* [en línea]. Costa Rica, Editorial Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, núm. 2, 2013, p. 4. Disponible en: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1274/1177>

¹⁷³ Cooper, *Op. cit.*, p.104

de manera irónica, la reconstrucción de un paratexto a partir de referencias a obras *identificables* por su relevancia en el canon literario: *Cien años de soledad* de G. G. Márquez y *El laberinto de la soledad* de O. Paz. Las obras aludidas de manera explícita sopesan la comunicatividad¹⁷⁴ a nivel no sólo sintáctico, sino semántico y textual.

Los pretextos o fondos textuales, como núcleos de máxima intensidad semántica, los alcanzan los casos en que el autor es consciente de la referencia intertextual, parte de que el pre-texto también le es familiar al receptor y remite a él de una manera clara e unívoca mediante un marcaje consciente en el texto.¹⁷⁵

Más allá de que las obras referidas son sintácticamente conexas por compartir un vocablo en el título: soledad, y garantizar cierta coherencia al vincularlas, el espacio donde interactúan los personajes dentro de la minificción se concentra, como ya se dijo, en su carácter simbólico e irónico, por consiguiente, ambas figuras retóricas encaminan dos posibilidades interpretativas, pero que aterrizan en una misma reflexión sobre el papel¹⁷⁶ del lector como reescritor de nuevas ficciones.

La primera se establece como fenómeno mimético de nuevas realidades construidas a partir del sistema literario, es decir, la librería simboliza un universo que se conduce por sus propias reglas y como tal se presenta como discurso imitado, “[...] la ficción hace que sea posible lo que sería mutuamente excluyente en la realidad extraliteraria, es decir, permite la coexistencia de obras contradictorias.”¹⁷⁷ Fuera de que las obras aludidas son

¹⁷⁴ “Con el criterio de la *comunicatividad* ordenamos en una escala las referencias intertextuales con arreglo a su relevancia comunicativa, es decir, según el grado de la conciencia de referencia intertextual en el autor y en el receptor”. Manfred Pfister. Op. cit., p.45.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁷ María Ángeles Martínez García. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona, Gedisa, 2012, p. 23

géneros dispares, de escritores de nacionalidades distintas e incluso de publicaciones temporalmente disímiles, de su función dentro del texto se infiere la capacidad que posee el sistema literario para reconstruir, a través de la experiencia estética lectora, mundos ya confeccionados por el cúmulo de obras que lo comprenden. En este sentido, el narrador-actante y el personaje-comprador condensan, desde dos experiencias lectoras, una fusión de horizontes: “lo que consideramos y lo que la textualidad provoca ante nuestros ojos”.¹⁷⁸ *100 años en el laberinto de la soledad* es una reconfiguración del canon literario que modifica el horizonte de expectativas del lector y, asimismo, transforma su experiencia estética, entendida como la vivencia del arte mediante la co-creación (leyente) de la obra.

Desde esta perspectiva el símbolo (librería) es un recurso metaficcional implícito que funciona mediante un ejercicio interpretativo, pero no de manera independiente, es decir, para entender su utilidad en la semántica de la obra deben compaginarse la catáfora del paratexto (el cual contiene, como ya se explicó, un *crescendo textual*¹⁷⁹ que va de lo concreto a lo abstracto: realidad-ficción-literatura) y la contextualización que implica la ironía.

Por consiguiente, la segunda interpretación parte de la cualidad dialógica¹⁸⁰ de la ironía con dos finalidades: 1) como recurso satírico y 2) como mecanismo autorreflexivo. En primera instancia, la sátira se define como una figura retórica que tiene la “finalidad de corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”.¹⁸¹ Se

¹⁷⁸ Gloria Prado G. y Andrés Téllez Parra. *Neohermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 68.

¹⁷⁹ Véase el análisis anterior donde se explica de manera más amplia dicho concepto.

¹⁸⁰ Lauro Zavala. “Para nombrar las formas de la ironía” en revista *Discurso*, otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf

¹⁸¹ Linda Hutcheon. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM-I, 1992, p. 178.

parte de esta definición para establecer que este tropo está dirigido a aspectos extratextuales, es decir, semánticamente la sátira es una burla que recae en conductas sociales y morales que no literarias, en este caso se denosta la figura del lector-consumidor al evidenciar un desconocimiento del canon literario y peor aún, al mezclar dos obras pertenecientes a dicha institución.

Ahora bien, para identificar esta burla es necesario recurrir al doble funcionamiento de la ironía: semántico y pragmático, éste como las cualidades significantes del texto para ser interpretadas por el decodificador, aquél como inversión de los signos para manifestar, de manera disimulada, una reprobación latente.¹⁸² Por lo tanto, el paratexto reconstruido por el lector-actante (joven) no puede ser decodificado como una burla si el lector interpretante no identifica los referentes conexos en el título; en ese sentido el narrador está representando el rol que jugamos nosotros como lectores-interpretantes.

Puede sonar bastante obvio, pero la contextualización de los códigos insertos en las minificciones permite el laconismo de su estructura a través de un *acto situado*,¹⁸³ es decir, “la combinación de los modelos estructurales con la complejidad dinámica de los modelos hermenéuticos”.¹⁸⁴ Así pues, la transformación conceptual de los términos realidad-ficción-literatura en la perspectiva del narrador no sólo se manifiesta como una mofa disimulada al lector, además expresa textualmente el aspecto dialógico de la ironía como mecanismo que enfatiza su autoconsciencia.

¹⁸² *Ibidem*, p. 177.

¹⁸³ Esta noción de *acto situado* guarda semejanzas con el concepto de *acontecimiento* acuñado por Ricoeur. *Ibidem*, p. 175.

¹⁸⁴ *Ídem*.

La ironía es, entonces, un mecanismo *dialógico*¹⁸⁵ que consiste en un acuerdo entre el autor-codificador y el lector-decodificador, a través del mensaje, para interpretar y construir el sentido del texto. Actitud que permite y exige, al lector descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.¹⁸⁶

En otras palabras, la ironía enfatiza el fenómeno de *acontecimiento* no sólo como una relación intersubjetiva entre el texto y el receptor (externo al texto), además, se representa el proceso que debe seguir el lector para comprender el funcionamiento de la ironía como un recurso que implica una contextualización de los signos manifiestos internamente.

Finalmente, las direcciones que se establecen como vías de comunicación e interpretación entre la obra literaria y el lector se definen siempre bajo las fronteras y normas de la estructura, pues “lo que existe en primer término es el texto mismo y no otra cosa. Es sólo al someter al texto a un particular tipo de lectura que construimos un universo imaginario”.¹⁸⁷ Por lo tanto, la experiencia estética obtenida por el lector radica en las competencias tanto de interpretación como de lectura que le otorga un texto. Esta experiencia es directamente proporcional a la cooperación y competencias lectoras, mismas que la minificción emplea como estrategias para que un lector escriba, mediante la exégesis, la parte que le corresponde; entonces toda interpretación resulta ser una nueva ficción.

¹⁸⁵ Lauro Zavala. “Para nombrar las formas de la ironía.” *Óp., cit.*, p. 60.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 177

¹⁸⁷ Luz Aurora Pimentel. *Óp. cit.*, p. 67.

Conclusión

El objetivo general de esta investigación ha consistido en exponer los principios operativos de la minificción metaficcional en un corpus determinado, con el fin de observar el funcionamiento de este género semántica y sintácticamente, mediante un ejercicio hermenéutico. Esto, no sólo ha permitido explicar la mecánica de los textos elegidos —por medio de su cualidad autorreflexiva—, además, a través de la argumentación de este trabajo se ha podido demostrar que los textos breves, denominados, casi indiscriminadamente, minificciones, no son una abreviación de otras estructuras narrativas (cuento) y tampoco puede considerarse su cualidad genérica por medio de taxonomías cuantitativas (número de palabras o de renglones en una página).

La característica más evidente de la minificción: la brevedad, es el resultado de un entramado sígnico que supone la participación de dos ejes de significación, primero el sistema literario como referente, esto es, como un discurso mimético y, segundo, el ejercicio co-creador del leyente para configurar o complementar el interior del texto en sus dos niveles: sintáctica y semánticamente.

Cabe mencionar que el uso poco convencional (casí cacofónico) del término leyente, antes de ser un mero sinónimo para sustituir al vocablo lector, encierra una función co-creadora y no sólo decodificadora. Así, la suma el verbo leer y el sufijo -ente, (partícula que forja sustantivos de acción a partir de verbos) permite definir al leyente no sólo como un sujeto que decodifica signos lingüísticos, sino como uno que construye sentidos por medio de la lectura exegética del sistema literario. Su presencia (sustantiva), en la

construcción del texto, podría considerarse un rasgo fundamental para la construcción del género minificción.

Para esto, además, son necesarios mecanismos autorreflexivos: la transtextualidad (Genette) como proceso consciente de relaciones textuales donde se conjugan los conocimientos de la texto ficcional con relación al sistema que imita (en el sentido de representación) y los conocimientos del leyente respecto al discurso que decodifica y reconstruye (tanto el discurso literario como el cultural); estructurales: fragmentación de la trama / simulación narrativa (Ricoeur), entendiéndolos a partir de una función de reconocimiento accional, actancial, discursiva, etc., por parte del receptor; y retóricos: ironía, parodia, metáfora, metonimia como tropos cardinales que se articulan mediante una relación intersubjetiva: texto-lector. De tal suerte que la convivencia de estos mecanismos configura la arquitectura del género.

En ese sentido, se pueden hallar dos tipos de minificciones metaficcionales (siguiendo la taxonomía de Hutcheon): explícita e implícita. Sin embargo, la amplitud de esta clasificación nos obliga a delimitarla según los mecanismos antes mencionados. Así pues, se divide en dos: una de carácter moderno (pretextual) que construye su sentido a partir de la resignificación de un texto B respecto a uno A (hipertextualidad). Entonces, la relación que se establece entre textos es directa (explícita), y asimismo entre el lector y el texto. El único requisito para que el lector ponga en funcionamiento los mecanismos autorreflexivos, transtextuales y retóricos es el entendimiento ficcional del texto A.

Por otro lado, la metaficción posmoderna (architextual) se subordina al lector, quien determina las cualidades multitextuales por medio del proceso lecto-exegético, es decir, el texto funge como mapa interpretativo y el lector, otra vez, mediante su

inteligencia narrativa, construye las hipótesis de sentido. El texto no desaparece, pero sí amplía el paradigma semántico en el mundo del leyente.

En términos generales, la minificción es un género literario que obedece a a un particular funcionamiento textual, independiente a un número específico de palabras, dicho funcionamiento supone un proceso lecto-exegético que rompe la distancia entre el texto y el leyente, convirtiendo toda interpretación en un acto creativo, complementario y de reconfiguración ficcional.

Fuentes

Bibliografía

- ACOSTA BLANCO, Ángel. “Panorama extraliterario sobre el minicuentos en los últimos veinte años (1988-2008) en México y otros países hispanohablantes” en *Ensayos de Minificción*. México, UNAM, 2011, pp. 149.
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Madrid, España, Akal, 1987, pp. 144.
- ARISTÓTELES. *La poética* [Trad. Francisco de P. Samaranch]. Buenos Aires, Aguilar, 1961.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. [Trad. J. Villanueva y E. Ímaz], México, FCE, 1996, pp. 531.
- BAJTÍN, M. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. [Trad. Tatiana Buvnova] México, Siglo XXI, 1979, pp. 339.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. [Trad. Ramón Alcalde], Barcelona, Paidós, 1993, pp. 350.
- _____. *Análisis estructural del relato*. [Trad. Beatriz Dorriots]. México, Coyoacán, 2008.
- _____. *S/Z*. [Trad. Nicolás Rosa]. Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 2004, pp. 216
- _____. "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe" en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 2009, pp. 421-459
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” citado por Sigrid Weigel. “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades electivas’ de Goethe”, en *Revista Acta Poética*, número 28 (1-2), primavera – otoño, 2007, pp.173-203
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid, Alianza, 1981.
- BREMOND, Claude. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*. México, Coyoacán, 2008, pp. 87-110.

- CADEVILA Y CASTELLS, Pol. *Experiencia estética y hermenéutica: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans Robert Jauss*. [Tesis de doctorado] Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- CHARTIER, Roger. “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la Función-Autor”
Texto leído en la *Cátedra Extraordinaria Michel Foucault*, 23 de noviembre de 1998, UAM-Iztapalapa.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España, Editorial Labor, 1992.
- COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Papeles inesperados*. México, Alfaguara, 2009.
- CULLER, Jonathan. “La literaturidad” en *Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993, pp. 36-50.
- DUCROT, Oswal Y TODOROV Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 2005.
- ECO, Umberto. *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto*, España, Númen, 1987.
- _____. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa) y Universidad de La Habana (Facultad de Filosofía y Letras), 2003.
- FRANZ, Kafka. *La metamorfosis*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- GARCÍA LANDA, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- _____. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.

- _____. *Figuras, retórica y estructuralismo*. vol. III. México, Lumen, 1989.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- _____. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM-I, 1992.
- INGARDEN, Roman. “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Trad. J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1988.
- _____. “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- _____. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- JAUSS, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*. Madrid, Arco-Libros, 1987.
- _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002
- JUAN NAVARRO, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Universitat de València, 2002.
- KISTEVA, JULIA. “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- _____. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1988.
- LAS MIL Y UNA NOCHES* [prólogo Teresa E. Rohde]. México, Porrúa, 1970.
- MACIEL RODRÍGUEZ, Angélica. “Breve propuesta metodológica para el trabajo hermenéutico en un texto literario. Ejercicio práctico de un poema de Luis Sandoval y Zapata” en *Hermenéutica literaria*. México, Universidad de Zacatecas, 2011.

- MARINKOVICH, Juana. "El análisis del discurso y la intertextualidad" en *Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales. Boletín de Filología Universidad de Chile (BFUC) XXXVN*, 1998-1999, pp. 729-742.
- MARTÍNEZ GARCÍA, María Ángeles. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona, Gedisa, 2012.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. México, Gustavo Gili (Colección comunicación visual), 1977.
- OBLIGADO, Clara (Ed). *Por favor, sea breve*. Madrid, Páginas de Espuma, 2001.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *Fastos*. México, Gredos, 1988.
- PATRICK QUINN, Paul. *La metaficción en México y los Estados Unidos*. (Tesis doctoral). Univ. Complutense de Madrid, Fac. Filología, Dep. Filología Española IV, 1995.
- PAVLICIC, Pavao. "La intertextualidad moderna y la posmoderna" en *Versión* [revista en línea]. México, UAM-Xochimilco, No. 18, diciembre 2006.
- PERILLI, Carme Noemí. "El símbolo del espejo en Borges" en *Revista Chilena de Literatura*, no. 21, abril, 1983, p. 149-157.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- PRADO G., Gloria y TÉLLEZ PARRA Andrés. *Neohermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- PUPPO, María Lucía. "El problema del referente en el discurso literario: cinco modelos teóricos.", *Lexis*, 30:2, 2006, pp. 309-322.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en *Lexis*, Universidad Católica del Perú, vol. 3, núm. 2, diciembre de 1979, 99-170.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2004.
- _____. "La función narrativa" en *Semiosis: homenaje a Paul Ricoeur*. Revista de semiótica, Universidad Veracruzana, 22-23, enero-diciembre, 1989, pp. 69-90.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de discurso*, México, Siglo XXI, 1995.

- ROAS, David. “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato” en *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 9-45.
- RODRÍGUEZ GÁNDARA, Frida. “Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción”, en *Ensayos de Minificción*. México, UNAM, 2011.
- ROJO, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Venezuela, Equinoccio, 2009.
- SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- STANFORD, W. B. *El tema de Ulises*. Madrid, Editorial Dykinson, 1992.
- SUARÉZ, Irene Andrés Y RIVAS Antonio, (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia, Menos cuarto ediciones, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.
- _____. *Poética*. Lisboa, Teorema, 1993.
- _____. “Poética y poética según Lessing” en *Los géneros del discurso*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1996.
- TOMASHEVSKI, Boris. “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, pp. 2012-225.
- VEVIA ROMERO, Fernando Carlos (tr.). *Escritos filosóficos*, vol. I. Zamora Michoacán, Colegio de Michoacán, 1997.
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLI (103), enero-junio 2013, pp. 137-145.
- ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento, 2004.
- _____. *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM, 2007, p. 395.

_____. “Hacia una semiótica de la minificción” en *Revista hispanoamericana de ficción breve*. Lima, Perú, número 4, agosto, 2013, pp. 51-57.

_____. “Leer metaficción es una actividad riesgosa” en *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.º 12, México, D.F, Universidad Autónoma metropolitana, octubre 2010.

Cibergrafías

ANTOLOGÍA VIRTUAL DE MINIFICCIÓN MEXICANA. Disponible en: <http://1antologiademinificcion.blogspot.mx/>

ARDILLA J., Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana [en línea], en *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 25, julio-diciembre, 2009, pp. 35-59. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/9794/9001>

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [versión digital]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=Lrw3t0EhxDXX2nLC8WoH> [Consulta: 11/09/2015]

DICKIE, George. *El círculo del arte*. Barcelona, Paidós, 2005. Disponible en: http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/karina_rojas/wp-content/uploads/2012/06/007-George_Dickie-El_circulo_del_arte-EXC-EXC.pdf

GIL GONZÁLEZ, Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Disponible en: <http://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/22455/978-84-7800-935-0.pdf?sequence=1>

GÓMEZ PELLÓN, Eloy. “Antropología de las creencias” en *Introducción a la antropología social y cultural* [en línea]. España, Universidad de Cantabria, 2010, p. 7. Disponible en: <http://ocw.unican.es/humanidades/introduccion-a-la-antropologia-social-y-cultural/material-de-clase-1/pdf/Tema6-antropologia.pdf> [[Consulta: 28 de agosto 2015].

GONZÁLEZ CRUZ, Jazmín. “Tres características del minicuento” en *Razón y palabra* [en línea], Centro Avanzado de Comunicación, número 83, junio-agosto 2013. Disponible en: www.razonypalabra.org.mx

RODRÍGUEZ, Francisco. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss”, en *Revista Comunicación* [en línea]. Costa Rica, Editorial Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, núm 2, 2013. Disponible en: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1274/1177>

SOLÁ PARERA, Dafne. “En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe*” (tesis doctoral). Barcelona, Cataluña, Departamento de Humanidades: Universitat Pompeu Fabra, 2005, p. 79. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7431/tdsp1de1.pdf?sequence=1>

TOMASSINI, Graciela “De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra de Ana María Shua”. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_13/pdfs/tomassini2.pdf> [Consulta: 03 de julio de 2015], p. 1.

TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris. “La minificción como clase textual transgenérica” en *Revista interamericana de bibliografía* [revista digital], LVI, 1996. Disponible en: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx

ZAVALA, Lauro. “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm> [Consulta, 5 de agosto del 2015].

_____. “Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna” (notas de curso). México, Universidad autónoma de Guanajuato, 2011. Disponible en: http://www.laurozavala.info/attachments/Notas_Minificcin.pdf

_____. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en la series de narrativa breve” en *Revista de literatura*, Vol 66, No 131, 2004, pp. 5-22. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/138>

_____. “Para nombrar las formas de la ironía” en revista *Discurso*, otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf