



Microrrelato o minificción: de la nomenclatura a la estructura de un género literario

Short-short story and microfiction: from nomenclature to the structure of a literary genre

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Yobany de José GARCÍA MEDINA
Universidad Nacional Autónoma de México
mail: yobany.jmg@gmail.com
ID ORCID: orcid.org/0000-0002-6094-9395

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Septiembre 2017
Artículo aceptado:
Noviembre 2017

Número 2, pp. 89-102

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n2a9>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

La minificción es un género que simula el acto narrativo a través de ciertos mecanismos significantes: transtextuales, metaficcionales, paródicos e irónicos, para construir su estructura a nivel sintáctico y semántico. Aunado a esto, este género literario modifica los paradigmas narrativos mediante la deliberada desarticulación de la trama como herramienta que demanda la inteligencia narrativa del lector. Si bien su brevedad puede justificarse por el número de palabras utilizadas en su composición, tal característica no determina de manera arquitectónica su particular funcionamiento textual. De ahí que el presente artículo tiene como objetivo proponer una diferencia estructural entre los términos minificción y microrrelato, mediante un análisis textual, apoyado en la hermenéutica, que parte de la nomenclatura de estas formas breves para aterrizar en sus principales diferencias genéricas.

PALABRAS CLAVE: minificción, microrrelato, inteligencia narrativa, fragmentación de la trama, lector cocreador.

ABSTRACT

Minifiction is a genre that simulates the narrative act through certain significant mechanisms: transtextual, metafictional, parodic and ironic, to build their structure on a syntactic and semantic level. Additionally, this literary genre modifies the narrative paradigms through the deliberate disarticulation of the plot as a tool that demands the narrative intelligence of the reader. Though its briefness may be justified by the number of word used in its composition, this feature doesn't architectonically determine its unique textual mechanism. Bearing this in mind, the objective of this paper is to propose a structural difference between the terms "minificción" and "microrrelato" through a textual analysis, supported by Hermeneutics, that moves from the nomenclature of these short structures towards their specific genre differences.

KEYWORDS: microfiction, active reader, metafiction.

El surgimiento de nuevos géneros literarios es el resultado de una imbricación de mecanismos significantes entre textos; 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, constituida ya como un género, dentro del sistema literario, convoca al estudio de sus mecanismos estructurales y semánticos, con la finalidad de complementar los aportes teóricos que se han venido presentando, formalmente, por 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 solo 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 como un género que se articula a partir de sus propios mecanismo significantes, muchas veces, atribuidos a otras manifestaciones textuales que solo tienen en común la brevedad.

La propuesta que se abordará en este artículo 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 *lexía* y *códigos culturales* de Roland Barthes: su aplicación ayudará a identificar la arquitectura sintáctica y semántica de los textos; la idea de *lector modelo* e *implícito* de Eco e Iser, respectivamente, permitirán 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.

En cuanto al corpus analizado, se seleccionaron textos que simulan el acto narrativo por medio de la fragmentación de su trama, es decir, el acto transformacional que pone en marcha al relato está disuelto y condensado en las informaciones que lo configuran; por lo tanto, su entramado narrativo se estructura mediante la identificación y participación del receptor.

Ahora bien, en *Introducción a la literatura fantástica* se plantea que “solo 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” (Todorov 1981, 5). En otras palabras, los cambios de un género, o el surgir de otros, se deben a las transformaciones configurativas: las dimensiones textuales que lo componen, su sintaxis, su semántica y su recepción.

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 años ochenta), su concepción como género depende, en mayor grado, de juicios institucionales antes que arquitectónicos. Si bien David Lagmanovich señala que la producción de textos breves puede rastrearse desde el Modernismo pues: “el microrrelato no está relacionado solo con una actitud posmoderna o finisecular del siglo XX; el término (microrrelato) puede reservarse para aquellos casos en que lo narrativo sostiene la estructura del texto.” (Guillermo Siles 2007, 45). El argumento anterior permite establecer que la “minificción”, como nomenclatura genérica, funciona para cierto grupo de manifestaciones textuales que no siguen de manera ortodoxa una estructura narrativa, esto lo diferenciaría, en primera instancia 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 una respuesta ante dichos problemas. En el primer caso hay una tendencia a reducir el número de términos empleados, a saber, algunos estudiosos del tema observan que su nominación indica un supragénero y, por lo tanto, existe una trascendencia de las limitantes architextuales,¹ donde: “[...] usar como equivalentes “minificción” y “minicuento”, por ejemplo, soslaya el hecho de que solo un subgrupo, [...] del corpus de la ficción brevísima, está integrado por “minicuentos”, pues éstos comparten una supraestructura narrativa” (Tomassini y M. Colombo 1996, 4). Visto de tal forma, la minificción comprendería manifestaciones como el aforismo, la prosa poética, la greguería, el epigrama; en fin, toda estructura mínima parece integrarse a tal denominación.

No obstante, ninguna de estas formas breves puede incluirse en un solo nombre sin afectar su estado como tejido signico y genérico; por ello, 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 únicamente 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” (2011, 65). 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 [...]” (2011, 79).

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: 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, Graciela Tomassini agrega que “las indagaciones sobre minificción, microrrelato, minicuento, en suma, sobre las formas brevísimas de escritura ficcional, cuya ambigüedad genérica, régimen irónico y uso paródico de prácticas discursivas y

¹ 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.

formatos textuales tradicionales abren un territorio propicio para la reflexión teórica” (2015, 1).

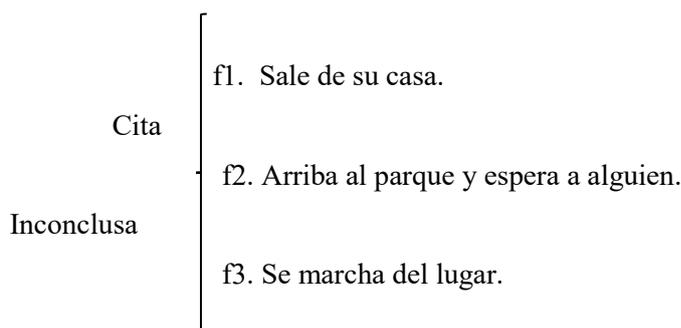
La autora no determina una postura hacia una u otra designación; tampoco propone una diferencia entre cada variante literaria y las inserta dentro de un solo grupo: “formas brevísimas”. A pesar de ello, cabe destacar que asume las posibilidades de reflexionar teóricamente sobre su nomenclatura. Ahora 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 (2008, 16).

La oposición nominal con otras variantes literarias breves, a partir de su composición léxica y después estructural, le otorga autonomía a la minificción, por esta razón, 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, así, la correspondencia que existe entre el nombre y su composición está subordinada. En efecto, las variantes: minificción, microrrelato, cuento breve, ultracorto, hiperbreve, entre otras, 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 clásicos, modernos y posmodernos, y quizá también fantásticos, policiacos, absurdos... Y los de extensión mínima podrían ser hiperbreves” (Koch citada por Siles 2007, 33).

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” (1996, 3).

Por ejemplo: Salió muy temprano de casa, llegó al parque donde habían acordado y la esperó dos horas enteras hasta que, triste, decidió marcharse.



Se parte de un punto A (f1) para llegar a un C (f3), pasando por un B (f2). 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 (2010, 25).

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. (Mignolo citado por Siles 2007, 31). El término, entonces, 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 avivar el fuego.

Así, todo relato, entendido como lo plantea Mignolo, depende de una ordenación interna que determina la temporalidad del texto, esto es, relatar cualesquier acontecimiento implica un proceso de ordenación, primero porque la linealidad del lenguaje lo obliga: las palabras y las ideas se desarrollan en sucesión, segundo 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.

En otro sentido, Francisca Noguerol al sugerir una nueva modalidad de relato, sin caer en nomenclaturas existentes, permite adecuar los mecanismos de la minificción

sobre su entramado narrativo (dispositivo que modifica el proceso de lectura), antes que categorizarlo como un hiperónimo que contiene todas las formas breves, como un sinónimo de sus parientes architextuales o, como pasa con el microrrelato, un subgénero del cuento: “el nuevo relato, que solo mantiene como característica esencial su brevedad, se ha apropiado de los modos de otros ámbitos discursivos como el anuncio publicitario, el diario o el informe policial; rechaza las categorizaciones puristas y plantea la necesidad de explorar nuevas posibilidades estéticas”. (1996, 1)

La anterior reflexión nos conduce al término minificación², mismo que nos interesa abordar, el cual es definido por Lauro Zavala como “lo opuesto a un cuento y a un minicuento. Una minificación es un anticuento. O más exactamente, un anti-minicuento” (Zavala s/f, 9). Se parte de esta definición para determinar que la antítesis del microrrelato es la minificación, vista como descomposición arquitectónica para dar cabida a la cooperación del leyente, en otras palabras, 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” (Zavala 2004, 76).

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 “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” (Obligado 2001, 189).

El título enmarca una relación architextual compuesta por dos códigos³ 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 coordenadas narrativas e interpretativas. De esta forma, 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” (Pimentel 1998, 164).

De cierto modo, instaurar una nomenclatura, ya sea minicuento, microrrelato o minificación exige una justificación estructural, sin duda alguna, así como identificar ciertas particularidades receptivas: la intervención de un lector cocreador del texto. En este caso, acudir a la minificación como nomenclatura genérica condiciona los

² El término microficción, que también es considerado dentro de los nombres genéricos, comparte características con el término minificación, ya que ambos contienen el vocablo ficción que define su configuración a diferencia del microrrelato.

³ Entendamos código como un sistema de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura (Ver R. Barthes 2004).

parámetros del corpus textual que 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* (entendida como la asimilación, por parte del leyente, de los posibles narrativos heredados por la historia literaria) (Ricoeur, 2004, 395) mediante la referencia a personajes, espacios, historias, acontecimientos automatizados dentro del sistema literario. Y un lexema ‘ficción’ que señala el objeto (sistema semiótico) al cual imita para construir su diégesis, es decir, el nombre por sí mismo supone un tipo de discurso que “configura mundos alternativos con distintas funciones” (Iser 1997, 49), y la función cardinal de este género, por lo tanto, reside en la autorreferencia al sistema literario como discurso mimético⁴. Así pues, mientras que “en el cuento hay una tendencia a centrar el texto en el personaje y su posible evolución moral, 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” (Zavala 2013, 54).

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 solo por el hecho de relatar acontecimientos, sino por reactivar y reconstruir ficciones existentes en el sistema literario. Por ejemplo, en la minificción de Paul Ramírez 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” (Antología virtual de minificción mexicana).

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 la propuesta 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*” (2009, 51). La narración incompleta persiste en la minificción de manera tal que su brevedad no puede considerarse una cuestión cuantitativa sino cualitativa, esto es, el número de líneas o palabras no establece su condición genérica, como lo declara 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:

1. Short Story (cuento): relato de entre 2000 y 20 000 mil palabras.
2. Sudden Fiction (ficción súbita): entre 1000 y 2000 mil palabras.
3. Microfiction (micro ficción): alrededor de 300 palabras.
4. Drabble: exactamente 100 palabras.

⁴ Los conocimientos que posee el lector sobre estructuras, géneros y signos literarios permiten 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 (ficionales), estructuras y géneros que ha ido construyendo el sistema literario a lo largo de la historia.

5. Nanofiction (nano ficción): 55 palabras (citado por González Cruz 2013, 361).

A pesar de ello, 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 este respecto, Rodríguez Gándara señala que “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” (2011, 66).

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 recombinable la hace una escritura caleidoscópica y múltiple, en términos de sus posibilidades de relectura y reescritura” (Zavala 2011, 7).

En el texto de Juan José Arreola, “Cláusula III” se presentan estos principios operativos. “Soy un Adán que sueña con el paraíso, pero siempre me despierto con las costillas intactas” (Biblioteca Digital Ciudad Seva). Al aplicar el principio de segmentación a nivel semántico, el texto se fragmenta en tres lexías⁵. 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 documento análogo, público o privado.

Entonces, desde el título se 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.

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 texto A, y la minificción de texto B (resignificado). El solo código cultural Adán, también, manifiesta una relación intertextual, entendida

⁵ Categoría de análisis propuesta por Roland Barthes para la fragmentación del texto en unidades mínimas de significado (ver Barthes 2004).

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 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 posible lectura: ¡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. Por lo tanto, 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.

En síntesis, el programa de lectura de la minificción es *completativo*, no solo en el plano del significado, sino también en la estructura: “las ficciones redesciben lo que el lenguaje convencional ya ha descrito” (Ricoeur 1989, 75). Así, podemos afirmar 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, en torno a su recepción.

Otro caso semejante se halla en “Pasión esdrújula” de Luisa Valenzuela: “Penélope nictálope, de noche teje redes para atrapar un cíclope” (Obligado 2001). 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 social 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 paratexto 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 reestablecer, 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.

El concepto de pasión adjudicado a Penélope en la obra del helenista no se concibe como un arrebato 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. No solo se establece un nuevo rol del actante en la minificción de Valenzuela, además se reconceptualiza su apasionamiento.

En otros términos, el “trasfondo” 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. Por lo tanto, el hecho de tejer por las noches (acción consciente) tiene una connotación de 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 permite destacar 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 solo como relación hipertextual, entre *La Odisea* y esta minificción. Por lo tanto, la función que desempeña Polifemo en el hipotexto 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 solo 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 amatorio; “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.

De ahí que la figura del cíclope es un motivo que permite la disyunción actancial, 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 verosimilitud 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 haciendo uso de su inteligencia narrativa. Aunado a la composición de una trama que ha sido fragmentada para que coopere en su arquitectura. 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.

La recepción de este género se inclina a las competencias lectoras y al 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-cocreador. “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” (Eco 1987, 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 solo lecturas posmodernas de textos” (Zavala 2011, 5).

Ahora bien, 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. 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). (Zavala 2004, 8)

Los parámetros hermenéuticos que estipula la sintaxis narrativa de la minificción solo 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.

Si bien es cierto que todo el paradigma textual del sistema literario depende, en suma, de la cooperación del lector, para dotar de sentido a una obra; la minificción, además, emplea esta relación para construir su estructura y no exclusivamente su semántica. La simulación narrativa es un mecanismo que se articula mediante la trascendencia textual, lo que permite reducir la arquitectura de la minificción; contraer su sintaxis mediante la desautomatización de los relatos que se han escrito a lo largo de la historia.

Recapitulando todo lo anterior, la minificción es un género que simula el acto narrativo mediante determinadas características estructurales: 1) utiliza al sistema literario como referente principal; este género literario redescubre lo que las ficciones ya han descrito; 2) tiende a una desarticulación intencionada de su trama, provocando huecos en el entramado narrativo que llena el lector para poner en marcha la narración;

3) su 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 signifiante constituido por el texto.

En términos generales, la minificción es un género literario que obedece 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.

Bibliografía citada

- Acosta Blanco, Ángel. “Panorama extraliterario sobre el minicuento en los últimos veinte años (1988-2008) en México y otros países hispanohablantes”. *Ensayos de Minificción*. Ed. Ángel Acosta. México: UNAM, 2011. 79-96.
- Antología Virtual de Minificción Mexicana*. Disponible en: <http://lantologiademiniaccion.blogspot.mx/>. 25 de marzo 2015.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires. [Trad. Nicolás Rosa]. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto*. España: Númen, 1987.
- González Cruz, Jazmín. “Tres características del minicuento”. *Razón y palabra*, 18, n° 84, (2013).
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. México: UNAM, 1987.
- Noguerol Jiménez Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final”. *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography*, 46, n. 1-4, (1996): 1-4.
- Obligado, Clara (ed). *Por favor, sea breve*, Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- Ricoeur, Paul. “La función narrativa”. *Semiosis: homenaje a Paul Ricoeur*. Universidad Veracruzana, n.º. 22-23, enero-diciembre (1989): 69-80.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.
- Roas, David. “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”. *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2010. 9-44.
- Rodríguez Gándara, Frida. “Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción”. *Ensayos de Minificción*. Ed. Ángel Acosta. México: UNAM, 2011. 65-74.
- 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.
- Suárez, Irene Andrés y Antonio Rivas (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.
- Tomashevski, Boris. “Temática”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1970.
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. “La minificción como clase textual transgenérica”. *Revista interamericana de bibliografía*, LVI (1996): 1-4.
- Tomassini, Graciela. “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”. *El Cuento en Red*, 13 (2006).

- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Zavala, Lauro “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de literatura*, 66, 131 (2004): 5-22.
- Zavala, Lauro “Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna”. México: Universidad autónoma de Guanajuato, 2011.
- Zavala, Lauro “Hacia una semiótica de la minificción”. *Revista hispanoamericana de ficción breve*, n.º. 4 (2013): 51-57.
- Zavala, Lauro. “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”. *Ciudad Seva*: <http://ciudadseva.com/texto/seis-problemas-para-la-minificcion/>