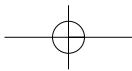
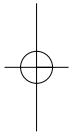
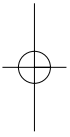
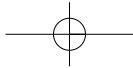
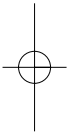
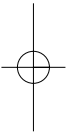


CARTOGRAFÍAS DEL CUENTO Y LA MINIFICIÓN





LAURO ZAVALA

CARTOGRAFÍAS

del cuento y la minificción



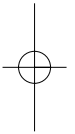
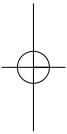


Colección ILUMINACIONES
(Filología, crítica y ensayo)

11

Director:

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER



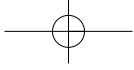
© Lauro Zavala

© 2004. Editorial Renacimiento

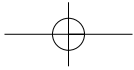
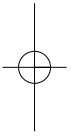
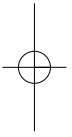
Depósito Legal: S. 95
Impreso en España

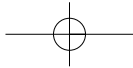
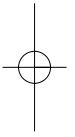
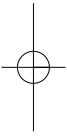
ISBN: 84-8472-
Printed in Spain





PRÓLOGO





***E**STE libro es producto del placer de la lectura. Su objetivo es contribuir a la intensificación, preservación y multiplicación de ese placer. Por supuesto, hablo del placer de leer buena literatura. Es por eso que los escritores pueden leer este libro sin temor a llegar a saber demasiado acerca de la escritura. La buena literatura nunca es producto de la aplicación de reglas. Así que el conocimiento de determinados elementos de la escritura puede ser una forma, entre otras, de la recreación.*

Este libro está dirigido a los escritores y a los lectores de cuentos, pero también, y de manera especial, a los curiosos. Para todo ellos, la lectura de estos trabajos puede ser una ocasión para recrear, informar y sistematizar aquello que todo escritor y todo lector intuye acerca del cuento literario. La transición entre el momento en el que se tiene una idea vaga y el momento en el que se tiene un conocimiento preciso acerca de las características que distinguen un tipo de cuento de otro, puede ser un proceso placentero en sí mismo, independiente-

mente de las consecuencias que ese conocimiento puede tener en la lectura y en la escritura.

En otras palabras, un autor de cuentos no se convertirá en un mero artesano, capaz de escribir cuentos a voluntad, por el solo hecho de conocer los elementos que distinguen a una narración corta de un cuento literario. En sentido opuesto, un lector ingenuo tampoco se convertirá en un cuentista por el solo hecho de conocer lo que distingue a una narración corta de un cuento literario.

Además del talento y la disciplina, la creación es algo que no requiere el conocimiento preciso de las reglas que la hacen posible, sino una disposición hacia la creación. ¿Para qué leer entonces un libro como éste? Para disfrutar el placer de leerlo, es decir, como todo aquello que vale la pena, porque es un fin en sí mismo, como beber agua cuando se tiene sed.

Para algunos, leer es algo tan natural como respirar. Es una actividad que se realiza todo el tiempo. Se lee el universo como se lee una página impresa o una pantalla de internet. Aunque no haya textos escritos a la vista, se puede leer un rostro, un trozo de madera, una voz, un gesto. Un libro que trata acerca del cuento, esa condensación de lo vital, debe ser un libro legible, es decir, amable con el lector; debe ser una especie de bitácora de lectura, pero de la lectura que cualquier lector puede hacer de su experiencia vital.

Así, este libro es producto de un acto amoroso. Un amante siempre quiere saber todo acerca de aquello que ama. Durante muchos años he fatigado bibliotecas buscando todo lo posible acerca del cuento. Y este libro es una consecuencia de ese deseo. Se trata de la lujuria del saber. Espero que los lectores encuentren que su lectura es un acto gozoso.

¿Qué mejor homenaje se puede hacer a un cuento que leerlo? Los trabajos que siguen, si realmente son un homenaje al cuento,

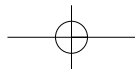
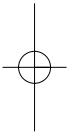
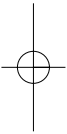


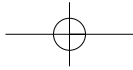
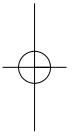
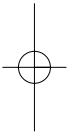
deben transmitir ese gozo, con disciplina y señalando nuevas posibilidades para la lectura. Si el lector puede ir de estos modelos a los cuentos de manera natural, es que se ha realizado la fusión entre ambas formas de lectura.

Estamos hablando de la poscrítica, es decir, una forma de interpretación que es una creación por derecho propio, y que toma a los textos de creación narrativa como la materia prima para crear sus ficciones. Si toda creación tiene algo de metaficción, los textos de teoría, análisis, didáctica e historia literaria son ficciones por derecho propio.

Entremos ahora al goce de estas ficciones.

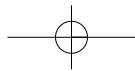
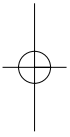
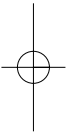
LAURO ZAVALA

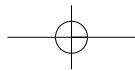
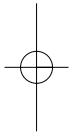






ESTUDIOS SOBRE FICCIÓN





LOS PARADIGMAS DE LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

EN este apartado propongo reconocer una serie de elementos formales que permiten distinguir entre la estética clásica, la moderna y la posmoderna.

Los elementos que señalo a continuación pertenecen a un terreno común a diversos campos de la producción simbólica, además de la narrativa literaria. Este modelo puede ser utilizado en referencia a la narrativa cinematográfica, el discurso sartoriano, la interacción proxémica o los procesos de recepción cultural. Sin embargo, el interés en este proyecto consiste en utilizar este sistema para el reconocimiento, en la siguiente sección, de los elementos distintivos del cuento clásico, el moderno y el posmoderno.

El sustento básico para esta argumentación consiste en la oposición entre los paradigmas de lo clásico y lo moderno. Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable, y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la

recreación permanente en el uso de los códigos. Lo clásico es propiamente tradicional, mientras lo moderno, como ha señalado Octavio Paz, establece una *tradición de ruptura*.¹

La vida posmoderna es una forma de mirar los textos

LA cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge en la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna.²

Aunque la cultura posmoderna consiste básicamente en una manera de interpretar los textos de las tradiciones clásica y moderna, por razones estratégicas (con fines expositivos), en algunos casos es conveniente tomar la consecuencia por la causa, es decir,

1. Al estudiar la poesía moderna, Octavio Paz señala: «A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella (...), desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio». *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, 16.

2. En su trabajo sobre las políticas de la representación artística, Linda Hutcheon señala que (...)

«fiction and photography (are) the two art forms whose histories are firmly rooted in realist representation but which, since their reinterpretation in modern formalist terms, are now in a position to confront both their documentary and formalist impulses». Cf. *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1989, 7.

considerar la existencia de algo que podemos llamar objetos (textos, narraciones) de carácter posmoderno. Sin embargo, en todos los casos es necesario recordar que, en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos.³

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos «posmoderna» a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Ésta es una de las razones por las que ha sido necesario hablar de narraciones (o muestras de arquitectura, música o cualquier otra clase de texto) paradigmáticamente posmodernas. Esta necesidad es parte de la herencia moderna, es decir, la necesidad de creer en los textos o en los autores, en lugar de confiar en nuestros propios procesos de interpretación y asociación, a partir de nuestra experiencia de lectura y de nuestra memoria semiótica.⁴

3. Niall Lucy, en *Postmodern Literary Theory. An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1997) advierte: «Criticism's task is not to arrive at the 'correct' reading of a literary text, but to account for the critical differences between different readings of individual texts which can be said to occur within those texts themselves» (p. 128).

4. Más aún, Gregory Ulmer sostiene que «la teoría no es sólo la más interesante de las formas literarias contemporáneas, sino que es la manera mejor adaptada para salir del callejón sin salida al que llegaron los movimientos modernistas en las artes» (n8, p161). En ese sentido, nuestra forma de leer todavía requiere encontrar ciertos rasgos en los textos, en lugar de confiar en la diversidad de aproximaciones que son

De acuerdo con lo anterior, en lugar de textos posmodernos deberíamos hablar sobre las formas posmodernas de mirar los textos. Sin embargo, la producción de una mirada posmoderna no elimina el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos, es decir, un alto grado de simultaneidades paradójicas en objetos específicos, lo cual provoca, de manera más inmediata que en otros textos, que estos últimos sean leídos como posmodernos. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, de los textos metaficcionales o de los textos polifónicos. Pero pensar que todo texto metaficcional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es aquí donde se requiere una tipología de rasgos propios de una estética clásica, una moderna y una posmoderna

A continuación señalaré algunos de los rasgos que una mirada posmoderna proyecta sobre los objetos que reconoce como tales, con el fin de precisar lo que se entiende por una mirada posmoderna. Esto es útil para seguir un orden estrictamente racional y lógico durante la exposición, y también por razones didácticas. Entonces voy a proponer un mapa conceptual que permitirá distinguir algunos rasgos distintivos de diversos textos culturales, en su calidad de artefactos semióticos. Se trata de características que permiten reconocer aquello que Omar Calabrese ha llamado, en otro contexto, la estética neobarroca,⁵ y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

realizadas por cada lector. Cf. Gregory Ulmer: «La poscrítica» en Hal Foster (comp.): *La posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 125-163.

5. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

*Los textos posmodernos son producidos
por los intertextos*

Es necesario reconocer en todo texto cultural la naturaleza de algunos elementos que permiten distinguir la especificidad de lo que podría ser llamado, respectivamente, textualidad clásica, moderna y posmoderna. A continuación señalo seis dimensiones comunes a estos paradigmas estéticos, como otras tantas alegorías de la interpretación: contextos, laberintos, representación, estructura, cronotopo y suspenso. Aquí es conveniente señalar que los primeros tres son comunes a todas las manifestaciones estéticas, mientras que los últimos tres son propios de las manifestaciones narrativas. En el siguiente apartado de este trabajo me apoyaré en este modelo con el fin de precisar los elementos distintivos del cuento clásico, el moderno y el posmoderno.

En lo que sigue comentaré las características generales de la textualidad clásica, moderna y posmoderna en relación con los seis elementos mencionados.

CONTEXTOS. Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y el papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano, a los que podríamos denominar con la letra «A». La ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos, en una operación a la que podríamos llamar «-A» (No A). Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos A y de elementos -A, es decir, $\Sigma(\Sigma A, \Sigma -A)$, donde el signo Σ representa una conjunción (sumatoria) de elementos.

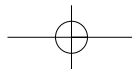


LABERINTOS. Aquí se trata de reconocer la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al emergente terreno de la cartosemiótica.⁶

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico. Por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es reticular, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

REPRESENTACIÓN. La relación con los códigos del realismo, el anti-realismo y la representación en general.

6. La teoría cartosemiótica de los laberintos ha sido desarrollada, en el terreno de la reflexión literaria, por Umberto Eco. Por ejemplo, en la sección «Los laberintos» (383-386) contenida en el ensayo «El Antiporfirio» incluido en el volumen *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen, 1988, 358-386) sostiene: «Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knosos, es unidireccional (...) El hilo de Ariadna no es sino el laberinto mismo (...) en dicho laberinto debe haber un Minotauro para que el asunto tenga interés (...) El segundo tipo es el laberinto manierista (donde) todos los recursos conducen a un punto, salvo uno, que conduce a la salida (...) El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro (...) Del rizoma se dan siempre y sólo descripciones locales» (383-5).



La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos —a la vez y/o— y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico.⁷ Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad)⁸ a la creación de realidades auto-referenciales, y de la

7. Éste es el núcleo del giro lingüístico en filosofía, ciencias sociales y, por supuesto, teoría literaria. Al respecto, Richard Rorty señala: «(...) el mundo no nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas; lo único que podemos hacer es comparar o elegir metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado 'hecho'». Cf. «La contingencia del lenguaje» en *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991 (Cambridge, 1988), 40.

8. Roland Barthes sostiene que el «efecto de lo real» es «el sustrato de la verosimilitud de todas las obras corrientes de la modernidad». Cf. «El efecto de lo real»

oposición entre representación y anti-representación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.⁹

ESTRUCTURA Y DECONSTRUCCIÓN. El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso.

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato.¹⁰ Esto significa que toda historia empieza por el principio y a partir de ahí avanza hasta llegar al final, como bien lo indicó Alicia a la reina.¹¹ En la narrativa moderna la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuen-

en V.A.: *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 155.

9. Este mecanismo se puede observar en la misma metaficción, como será mostrado en el caso de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar. La historia del arte moderno como una transformación de la anti-representación (anti-figurativa) a la presentación (de carácter figural) ha sido desarrollada por Filiberto Menna en *La opción analítica en el arte moderno* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

10. La distinción literaria entre *histoire* y *discourse* puede rastrearse en Émile Benveniste, y sus consecuencias han sido estudiadas, entre otros, por Gérard Genette en *Figures III* a propósito de Proust. Una porción del trabajo de Genette ha sido traducido al inglés como *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca, N.Y., Cornell niversity Press, 1980 (1973).

11. Lewis Carroll: *Through the Looking Glass*, en *The Annotated Alice*. Introduction and Notes by Martin Gardner. New York, Random House, 1998 (1960).

cial y metafórica), y por lo tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

TIEMPO Y ESPACIO. La construcción discursiva del tiempo y el espacio en relación con los niveles diegéticos de significación.

La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa. La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank llamó una «espacialización del tiempo», es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana. Esta forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas. La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una «textualización del espacio», es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece «como si» fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones), ni tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como una rasgo característico de la narrativa moderna),¹² sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

12. Allen Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. London, The University of Chicago Press, 1984.

SUSPENSO. La función y la naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspenso en la organización estructural de la narrativa.

La narrativa clásica, especialmente en el caso del cuento literario, se apoya en la lógica de la epifanía. En otros términos, se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica. La narrativa moderna, como es el caso de Chéjov o Godard, en cambio, está estructurada por la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o implícitas. La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narratorias, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.

Toda verdad es una ficción

LAS distinciones entre estética clásica, moderna y posmoderna son pertinentes para cualquier campo de los estudios culturales, como la etnoliteratura, la cultura popular y la teoría de la vida cotidiana. En todas ellas es posible reconocer una dimensión narrativa, lo cual señala los alcances del modelo paradigmático expuesto, si bien estas ramificaciones de la narratología contemporánea más allá del ámbito de la narrativa literaria no es el objeto de esta investigación.

En este contexto general, en las fronteras entre los procesos sociales de significación y los procesos específicos de significación en la narrativa (literaria o extraliteraria) es conveniente extender el

empleo del término ficción, de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia con este término a cualquier construcción de sentido. Desde esta perspectiva, entonces, toda verdad es una ficción, en la medida en que es una construcción de sentido que resulta pertinente en un contexto de interpretación determinado.¹³

A partir de esta definición resulta evidente que hoy en día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Esto significa que la interpretación de un texto como perteneciente a un contexto clásico, moderno o posmoderno es algo que depende casi exclusivamente de los lentes utilizados por el lector para leer el texto de una manera específica.

Por lo tanto, la última frontera de la investigación al estudiar los procesos contemporáneos de la lectura literaria está enmarcada en la discusión sobre las posibilidades y límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales.¹⁴

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a esta discusión algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los con-

13. Esta tesis tiene su origen en la epistemología constructivista, a su vez derivada de las propuestas de Gregory Bateson, con importantes consecuencias para la teoría literaria. Ver, por ejemplo, Rolf Breuer: «La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett» en Paul Watzlawick et al.: *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa, 1988 (1981), 121-138.

14. Esta discusión puede ser estudiada en el volumen colectivo *Interpretación y sobreinterpretación*. (Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose). Cambridge University Press, 1995 (1992). Ahí Umberto Eco señala. «Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas» (36), lo cual describe con precisión, por ejemplo, la naturaleza de los predecesores literarios creados por Borges.

textos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en años recientes. Esto será en parte el objeto del análisis de textos metaficcionales que se hará en otra sección de este trabajo.

El cuadro siguiente resume las propuestas anteriores, cuyas consecuencias para el estudio del cuento serán desarrolladas en la siguiente sección.

Estrategias Estéticas

Clásicas	Modernas	Posmodernas
A	-A (No A)	$\Sigma(\Sigma A, \Sigma -A)$
Circular	Arbóreo	Reticular
Metonímico	Metafórico	Itinerante
Realismo	Anti-Realismo	Realidades
Representación	Anti-Representación	Presentación
Secuencial	Espacialización del Tiempo	Textualización del Espacio
Epifanía	Epifanías Sucesivas o Implícitas	Epifanías Intertextuales

UN MODELO SEMIÓTICO PARA EL ESTUDIO DEL CUENTO

De la teoría a la meta-teoría

DURANTE los últimos años se ha intensificado en varias lenguas el interés por la reflexión sistemática acerca del cuento literario. Se han publicado varias compilaciones especializadas, orientadas a estudiar aspectos específicos del género;¹⁵ a reunir definiciones de carácter general;¹⁶ o a sistematizar las poéticas de los cuentistas a partir de su experiencia de escritura.¹⁷

15. Charles E. May, ed.: *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio University Press, 1994; Peter Frölicher & Georges Güntert, comps.: *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Lang, Perspectivas Hispánicas, 1995; Vincent Engel, ed.: *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*. Québec, L'Instant Même, 1995.

16. Catharina V. de Vallejo, comp.: *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*. Miami, Ediciones Universal, 1989; Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey, eds.: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989; Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares, comps.: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993 (2ª. ed., 1997).

17. Eugene Current-García & Walton S. Patrick, eds.: *What Is the Short Story?* Glenview, Scott, Foresman and Co., 1974; Leopoldo Brizuela, comp.: *Cómo se escribe*

Sin embargo, aún es necesario contar con un modelo lo suficientemente flexible para incorporar la diversidad de elementos constitutivos y las múltiples estrategias de construcción de un objeto tan ubicuo como el cuento. En particular, es posible pensar en la existencia de un meta-modelo que permita incorporar en su interior las explicaciones propiamente teóricas y las construcciones poéticas de carácter heurístico que producen los autores durante el proceso de la escritura.

Un género de escritura y tres estrategias de lectura

EN este trabajo presento un modelo ternario para el estudio de las teorías del cuento, derivado del modelo semiótico de Peirce.¹⁸ A partir de la distinción semiótica entre estrategias deductivas, inductivas y abductivas de argumentación, es posible reconocer la existencia de tres estrategias para la definición de un cuento. Estas estrategias pueden ser llamadas, respectivamente, normativa, casuística e inferencial.¹⁹

Este modelo ternario tiene una naturaleza pragmática, y se deriva de una reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que los lectores y autores ponen en práctica durante la interpreta-

un cuento. Buenos Aires, El Ateneo, 1993; Ann Charters, ed.: *The Story and Its Writer*. Boston. Bedford Books of St. Martin's Press, 5th ed., 1999; Lauro Zavala, ed.: *Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1993; *La escritura del cuento*. México, UNAM, 1995; *Poéticas de la brevedad*. México, UNAM, 1996; *Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.

18. Charles S. Peirce: «Abduction and induction», en *Philosophical Writings*. Selected and edited by Justus Buchler. New York, Dover, 1955, 150-156.

19. Umberto Eco: «Cuernos, cascos, zapatos: tres tipos de abducción», en *Los límites de la interpretación*. México, Lumen, 1992, 254-282.

ción de textos concretos. Como se verá más adelante, estos procesos están muy ligados al acto nominativo, que a su vez tiene consecuencias lógicas, por el solo acto de llamar a algo un «cuento».

Las características generales de cada una de estrategias (normativa, casuística e inferencial) en la lectura y escritura de un cuento son las siguientes:

ESTRATEGIA NORMATIVA. Desde esta perspectiva, un texto puede ser reconocido como un cuento literario a partir de un sistema deductivo (por medio de abducciones hipercodificadas), es decir, a partir de una o varias definiciones canónicas, establecidas como parte de un sistema de representación del corpus genérico. Un cuento es lo que dictan la definiciones.

ESTRATEGIA CASUÍSTICA. Desde esta perspectiva, un texto puede ser interpretado como un cuento literario a partir de un sistema inductivo (por medio de abducciones hipocodificadas), es decir, a partir de una o varias lecturas que ponen en juego estrategias de comprensión derivadas del horizonte de expectativas del lector (o de la comunidad interpretativa a la que pertenece). Un cuento es lo que los lectores interpretan como tal.

ESTRATEGIA CONJETURAL. Desde esta perspectiva, un texto puede ser construido como un cuento literario a partir de un sistema de abducciones propiamente dichas (de naturaleza creativa), es decir, a partir de la formulación de inferencias derivadas del reconocimiento de improntas, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento. Un cuento es todo aquello que llamamos «cuento».

Esta última estrategia permite reconocer todas las formas posibles que puede adoptar el género, ya que incorpora los elementos propios de las otras estrategias (la normatividad genérica y la experiencia particular de cada lectura), asimilando además las for-

mas experimentales de la escritura literaria. Éste es el modelo que permite releer irónicamente la tradición y reescribirla en formas inéditas. Éste es el modelo que está más próximo a la experiencia misma de la escritura literaria, y de la escritura crítica acerca de los cuentos.

Se trata de una estrategia que permite negociar elementos pertenecientes al horizonte de la experiencia y al horizonte de las expectativas, al universo del lector individual y al de las comunidades interpretativas, y en la que el lector, a partir de su experiencia personal (secundariedad), utiliza su familiaridad con la norma (terceridad) y genera un texto nuevo (primariedad).

*La lectura como abducción: de la nominación
a la generación textual*

EN el caso de lo que llamamos «cuento», las formas en las que un texto es reconocido, interpretado o construido como cuento literario pueden ser puestas en práctica al leer un texto breve cualquiera. En cada caso (reconocimiento, interpretación o construcción) las características que distinguen a un cuento de otra clase de texto escrito atraviesan por procesos y criterios de validación distintos entre sí, dependiendo de que partan, respectivamente, de una regla (deductivamente), de un caso (inductivamente) o de un resultado (abductivamente).

Las características textuales que pueden ser reconocidas, interpretadas o construidas a partir de la adopción de cada una de estas respectivas estrategias pueden ser de naturaleza formal (como la extensión del texto), de naturaleza estructural (como las funciones del título, del inicio y del final del texto) y de naturaleza propiamente narrativa (como el perfil de los personajes, la construcción

de la instancia narrativa, el empleo de convenciones genéricas y el tratamiento del tiempo y el espacio dentro del texto). Cada uno de estos elementos es reconocido, interpretado o construido de manera diferente desde cada una de las perspectivas señaladas (normativa, casuística o inferencial).

La estrategia normativa presupone que cualquier texto que cumple ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición es un cuento. Desde esta perspectiva, la brevedad misma del texto responde a parámetros específicos, que varían según la preceptiva adoptada. Sin embargo, cada una de estas preceptivas ha surgido a partir de observaciones casuísticas, es decir, cada una de ellas se ha establecido a partir de la existencia de una tradición (de textos publicados) dentro de la cual se ha decidido llamar «cuento» a aquellos que tienen una determinada extensión. Y este acto nominativo, a su vez, ha surgido a partir de la necesidad de distinguir textos con características distintas del cuento de tradición oral, de la poesía y de la novela, que son los géneros próximos ante los cuales resulta necesario establecer diferencias específicas. En otras palabras, el proceso que ha llevado a la creación de normas genéricas ha tenido su origen en condiciones contingentes, precisamente a partir de una lógica casuística.

A su vez, la adopción de estrategias casuísticas se ha apoyado, en un principio, en una lógica inferencial, la cual es necesaria precisamente durante el acto de creación (literaria o crítica) y en el proceso de evolución de las formas narrativas y de las formas de lectura de textos concretos en condiciones históricas particulares.

Así, una vez creada una norma conceptual a partir de una tradición textual, la estrategia de reconocimiento normativo se pone en juego frente a cualquier nuevo texto. Pero la naturaleza necesariamente impredecible de la creación textual y la naturaleza conjetural de toda lectura crítica determinan que sea posible rees-

estructurar de manera periódica por lo menos algunos elementos del sistema normativo, en función de textos e interpretaciones que no se apeguen a las reglas existentes en un momento particular, y que sin embargo tampoco puedan ser adscritos como pertenecientes a otros géneros discursivos.

En este contexto, en términos generales, un cuento clásico podría estar definido en el rango que va de las 2 mil a las 10 mil palabras, lo cual significa, aproximadamente, entre 10 y 50 páginas impresas. Sin embargo, existen lectores, editores y críticos para los cuales es posible llamar «cuento» a textos narrativos que tengan una extensión menor (o incluso mayor) a este rango. Es así como se han creado categorías como cuento «corto» (mil a dos mil palabras), «muy corto» (200 a 1000 palabras) y ultracorto (menos de 200 palabras).

Un modelo ternario y la retórica de la lectura

EL empleo de una u otra estrategia para la definición de un texto como cuento está organizado, lógicamente, como se muestra a continuación:

ESTRATEGIA NORMATIVA (nomotética): Una regla y un caso para un resultado

Regla: Los textos con estas características son cuentos

Caso: Este texto tiene estas características

Resultado: Este texto es un cuento

ESTRATEGIA CASUÍSTICA (historiográfica): Repetir experiencias (casos) para observar resultados y probar (o disprobar) una regla

Caso: Este texto tiene estas características

Resultado: Este texto es un cuento

Regla: Los textos con estas características son cuentos

ESTRATEGIA CONJETURAL (abductiva): A partir de evidencias (resultados) ensayar diversas hipótesis (reglas) que permitan reconstruir el objeto (resolver el caso)

Resultado: Este texto tiene estas características

Regla: Los textos con estas características son cuentos

Caso: Este texto es un cuento

Precisamente en la abducción, la decisión de considerar que un texto particular es un cuento implica una decisión a la vez generativa y nominativa, ya que el acto de llamar «cuento» a un texto determinado presupone la construcción (o la adopción) de una regla, que puede ser generada por el acto mismo de llamar a un texto específico «cuento» y no otra cosa. Así, por ejemplo, un editor en la contraportada de un libro, un lector durante el acto de comentar lo que está leyendo o un escritor durante el proceso de creación pueden llamar «cuento» a un texto que otro editor, lector o escritor podrían llamar, respectivamente, «diálogo dramático», «relato» o «poema en prosa».

Aquí podría señalarse que el acto nominativo es un acto de secundariedad en la medida en que constituye un resultado, es decir, constituye una experiencia concreta. Y en esa medida puede ser considerado como un indicio (de la existencia de un cuento), precisamente porque el efecto precede a la causa en una relación de contigüidad posible.

Además, podría añadirse que todo acto nominativo, desde una perspectiva abductiva, presupone un acto generativo, en la medida en que es posible llamar a un texto «cuento» sólo si tiene deter-

minadas características. La generación de reglas propias para cada caso nominativo convierte al acto de llamar a un texto «cuento» y no otra cosa, un acto de terceridad condicionada por un caso particular.

La abducción conjetural, como ha sido señalado por numerosos autores, se construye al producir una interpretación que reconoce la existencia de una serie de elementos de la realidad a los que podemos considerar como improntas, es decir, como elementos sinecdóquicos que pueden ser reconstruidos bajo una denominación particular a partir de inferencias igualmente fragmentarias.

La abducción nominativa como un acto performativo

VEAMOS un ejemplo concreto de abducción nominativa. Si encuentro un texto de una sola palabra, que forma parte de «un libro de cuentos», con un título propio y al final de una serie de cuentos, puedo inferir como síntoma, es decir, como reconocimiento de una contigüidad necesaria entre efecto y causa, que existe una instancia editorial (el autor del libro, al incluir este texto en la colección) que ha decidido incluir este texto bajo el nombre común de «cuentos».

Por otra parte, también puedo reconocer algunas improntas acerca de la existencia de un cuento (como inferencias sinecdóquicas a partir de otros indicios). La primera de estas improntas es el hecho de que el texto forma parte de un libro cuyo título es *Infundios ejemplares*.²⁰ Ello indica que en el libro hay diversos infundios, es decir, ficciones (o cuentos). Pero también anuncia el

20. Sergio Golwarz: *Infundios ejemplares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

proyecto estructural de la ordenación de los textos, pues éstos se presentan en un orden que va del que tiene mayor extensión (dos páginas) al de menor extensión (una palabra), como si se tratara de un embudo textual. El libro, entonces, no sólo contiene infundios sino que tiene una estructura infundibuliforme (del más extenso al más corto).

El texto en cuestión tiene como título «Dios», y contiene una sola palabra: precisamente la misma del título. Una lectura deductiva, canónica, del texto en cuestión, podría hacer pensar que no se trata de un cuento, puesto que no hay una narración evidente, no hay una construcción explícita de personajes, no rebasa la extensión mínima de dos mil palabras, y no hay un tratamiento genérico de las convenciones narrativas que permitan reconocer la naturaleza de este texto. Desde esta perspectiva lógica, este texto no es un cuento.

Una lectura inductiva llevaría a pensar que la naturaleza del texto depende de la consideración o la exclusión de los otros elementos contextuales que rodean al texto, pues la consideración de algunos de ellos podría llevar a incorporar una serie de elementos implícitos que sólo un lector interesado en tomarlos en cuenta en su lectura genérica los habrá de incorporar para emitir un juicio de carácter genológico, es decir, para determinar si se trata de un cuento o no.

Una lectura abductiva podría partir de la interpretación de que el texto más breve puede ser el más extenso, precisamente porque, como en la radio, deja al lector la posibilidad de recrear, a partir de un solo término, y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales. Por último, y como se señala en la contraportada del mismo libro, con este texto se llega al «mayor infundio teológico».

Leer y escribir no equivalen a teorizar y analizar

LA frecuencia con la que desde el sentido común se confunden las tres estrategias de sentido que aquí han sido señaladas tiene gran importancia en la filosofía de las ciencias sociales y en la teoría y el análisis literario. En ambos casos, distinguir entre la estrategia abductiva y la deductiva permite distinguir entre tener la experiencia y entender esta experiencia, es decir, entre escribir un cuento y reconocer los elementos que distinguen a un cuento de otro o a un cuento de otra clase de textos. Una consecuencia de no establecer claramente esta distinción consiste en presuponer que quien escribe un cuento entiende la experiencia de escribir o reconoce las características de un cuento mejor que quien no escribe cuentos.

Sin embargo, no es necesario ser cuentista para entender lo que es un cuento.

Crear lo contrario es adoptar una tesis solipsista, en la que se confunde una causa necesaria (escribir un cuento) con unos efectos posibles (la interpretación del proceso y la interpretación del producto). En este contexto es frecuente confundir el origen de las huellas, los síntomas y los indicios (como elementos sinecdóquicos de lo que llamamos «cuento») con las relaciones de causalidad posible y necesaria entre efecto y causa, es decir, con el análisis de un cuento y con la teoría del cuento en general.

En otras palabras, la distinción que aquí proponemos entre las estrategias deductiva, inductiva y abductiva para la teoría del cuento es similar a la distinción mucho más general que existe entre teoría, análisis y creación literaria. La teoría propiamente dicha (que aquí tendríamos que llamar «metateoría») es deductiva; el análisis sistemático sigue una lógica inductiva, y la lectura y la escritura son actividades necesariamente abductivas.

A partir de esta distinción podemos distinguir entre la adopción de modelos y definiciones genológicas pertenecientes a la formulación teórica propiamente dicha (como actividad de naturaleza deductiva, a partir de reglas aplicables a todos los casos); el reconocimiento de elementos específicos en textos concretos, propio del análisis (como actividad de naturaleza inductiva y experimental, a partir del examen de elementos particulares en textos concretos), y la proyección probabilística de relaciones de causalidad posible entre texto e intención, propios de la creación literaria (como actividad de naturaleza asintótica y aproximativa, es decir, abductiva).

La lectura cuidadosa de las poéticas escritas por los cuentistas lleva a la conclusión de que los autores de cuentos suelen escribir textos de una gran calidad literaria cuando escriben acerca de su experiencia de escritura. Pero la lectura de estos textos, en los que cada escritor escribe acerca de su experiencia de escritura, no necesariamente contribuye al análisis o la teorización de lo que llamamos «cuento», pues la producción de análisis y de teorías depende de la interpretación de elementos particulares o del reconocimiento de elementos generales, respectivamente, y estas actividades no están garantizadas por la escritura misma. Escribir no es lo mismo que leer, ni tampoco es lo mismo que escribir acerca de la experiencia de escribir. Un plano de la experiencia no garantiza familiaridad con otro plano radicalmente distinto.

Un texto es leído según el cristal semiótico con que se mira

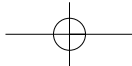
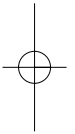
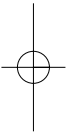
UNA consecuencia de la adopción del modelo semiótico consiste en la posibilidad de reconocer de manera persuasiva la naturaleza literaria de textos narrativos breves que canónicamente no han



sido considerados como cuentos, como es el caso de los hipertextos, los etnocuentos, las crónicas de viaje, los cuentos ultracortos y algunas formas de escritura paródica, híbrida y metaficcional.

Cada una de estas estrategias para el estudio, la lectura o la escritura de un cuento puede ser utilizada de manera similar para el estudio, la lectura o la escritura de cualquier texto cultural, ya sea escrito o de otra naturaleza. De esta manera, es posible pensar en la creación de modelos semióticos para el estudio de las diversas lecturas posibles de textos de naturaleza sartorial, proxémica, cinematográfica, musical, arquitectónica o cualquier otra.

Los límites de la interpretación, sin embargo, están determinados por la imaginación de los lectores.



ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS Y LA ENSEÑANZA DEL CUENTO

EL objetivo de este mapa analítico consiste en ofrecer un conjunto de herramientas de carácter conceptual que puede ser utilizado para apoyar la exploración individual de los textos literarios de manera organizada y sistemática.

Como mapa conceptual, ésta es una propuesta conjetural con fines pedagógicos. Se trata de un modelo para armar que permite a cada lector reconocer sus propias estrategias de lectura al seleccionar una o varias categorías de análisis. En ese sentido, este mapa puede ser utilizado como una mancha de Rorschach de carácter analítico acerca de las estrategias de interpretación puestas en práctica en cada lectura.

En lo que sigue utilizaré la palabra *cuento* para hacer referencia básicamente al cuento clásico y a algunas formas del cuento moderno, pues el análisis del cuento posmoderno requiere categorías propias.

El mapa permite hacer diversos recorridos analíticos, de acuerdo con las necesidades de cada lectura. Los elementos que aquí se proponen para el análisis de los textos literarios están organizados en dos planos: un sistema de preguntas y un sistema de categorías de análisis. Los ejes respectivos de este mapa son de carácter sintagmático (Inicio / Final) y de carácter paradigmático (Lector / Texto). Las preguntas didácticas y las categorías de análisis están organizadas alrededor de diez elementos narrativos: Título, Inicio, Narrador, Personajes, Lenguaje, Espacio, Tiempo, Género, Intertextualidad y Final.

Existen muy diversas estrategias de análisis del cuento, y cada una de ellas puede dar como resultado diversos resultados, según la experiencia del lector, su horizonte de expectativas y las condiciones contingentes de cada lectura. A continuación comento brevemente algunas de las estrategias más conocidas, todas las cuales están integradas al modelo propuesto. Son la recreación textual, el análisis comparativo, la confrontación genérica, la lectura comparativa, la lectura simultánea y la lectura dirigida.

RECREACIÓN TEXTUAL. Aunque este terreno es el objeto de análisis desde diversas perspectivas (como parte de la teoría de la recepción efectual), la recreación textual realizada después de haber leído un texto ofrece una gran riqueza, pues de ahí pueden surgir los elementos para el análisis más sistemático del cuento. De hecho, ésta es una de las aproximaciones más frecuentes en los talleres de escritura.

La recreación textual de un cuento puede ser realizada de innumerables maneras, entre las cuales se podrían mencionar algunas de las más comunes, como continuar el texto a partir de una frase determinada, utilizando el estilo del autor; tomar algún personaje y elaborar su perfil biográfico; reescribir un fragmento de la historia

desde la perspectiva de un personaje específico, o alterar el empleo del tiempo gramatical con el fin de observar las consecuencias textuales que esta alteración provoca en el texto.²¹

CONFRONTACIÓN GENÉRICA. Consiste en la confrontación de los resultados del análisis de un cuento con el resultado de su adaptación al lenguaje audiovisual, en caso de existir esta última. Este análisis parte del principio de que un guión es sólo un instrumento para apoyar el paso de un lenguaje a otro, y por ello sólo es posible comparar el resultado del análisis literario de un cuento con el resultado del análisis de una película adaptada a partir de aquél al lenguaje audiovisual.²²

En otras palabras, el estudio de una adaptación de la literatura al cine puede resultar más útil si se realiza un análisis literario del cuento, por una parte, y un análisis cinematográfico de la película, por otro, y a partir de ambos análisis se establecen similitudes y diferencias entre ambos resultados, para lo cual es necesario elaborar la reconstrucción narrativa de la experiencia estética de ver una película.

LECTURA COMPARATIVA. Consiste en la confrontación de los resultados de cualquiera de los análisis previos con los principios estéticos declarados por el autor mismo sobre sus textos o sobre la

21. Muchas otras estrategias pueden ser consultadas en los manuales para talleres de escritura creativa. Uno de los más completos, que ofrece más de 200 estrategias, es el de Susan Sellers, ed.: *Taking Reality by Surprise. Writing for Pleasure and Publication*, London, The Women's Press, 1991. En español puede consultarse la sección final del libro de Laura Freixas: *Taller de narrativa*. Madrid, Anaya, 1999.

22. El paso del cuento al cine es muy frecuente, como se puede ver en la antología de cuentos adaptados al cine reunida por David Wheeler (ed.): *No, But I Saw the Movie. The Best Short Stories Ever Made Into Film*. New York, Penguin Books, 1989.

literatura en general.²³ O bien, la aplicación de dos métodos de análisis a un mismo texto, o la comparación de los textos (escritos en la misma o en diferentes lenguas) desde una misma perspectiva de análisis.

Todas estas comparaciones llevan a un mayor o menor grado de abstracción, por lo que están muy próximos a la formulación de modelos narrativos, y siguen la lógica de la literatura comparada. Algunos autores han propuesto la utilización de diversos métodos sucesivamente para el análisis de un mismo texto.²⁴

LECTURA SIMULTÁNEA. Consiste en la lectura de un cuento individual, generalmente en términos intertextuales, siguiendo el orden de la escritura, es decir, línea a línea, párrafo a párrafo y lexia a lexia (según las unidades de significación narrativa).²⁵ Esta lectura puede partir de una teoría específica acerca del cuento (o la narrativa) en general o de una teoría acerca del subgénero del cuento al que pertenece determinado cuento, o bien puede partir de un estudio sobre otros textos del mismo autor y las características de su escritura. Esta aproximación también es llamada *expli-*

23. Entre las poéticas más recientes se encuentran las reunidas por Ana Ayuso: *El oficio de escritor*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentaja, 1997, y por Leopoldo Brizuela: *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Colihue, 1998.

24. Un caso extremo es el contenido en el trabajo de Julian Wolfreys y William Baker, eds.: *Literary Theories. A Case Study in Critical Performance*. New York, New York University Press, 1996. En este volumen colectivo se analiza el cuento «Snowed Up: A Mistletoe Story» de Richard Jefferies desde siete perspectivas sucesivas: estructuralista, postestructuralista, psicoanalítica, feminista, marxista, historicista y deconstruccionista.

25. El término «lexia» es propuesto por Roland Barthes en *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970).

cación de texto, y es el comentario analítico más didáctico en el estudio formal de la literatura.

LECTURA DIRIGIDA. Ésta es una variante de la lectura simultánea, y en ella el lector se concentra en un fragmento del cuento, es decir, en una escena clave, en una conversación crucial, en el establecimiento de un tema, en el párrafo inicial o en la frase final del cuento. La lectura dirigida exige poner atención a los detalles y a fragmentos mayores, y permite señalar lo que no es evidente en una primera lectura: un tema colosal sugerido por un detalle o una importante clave sugerida por una palabra.

Una cartografía didáctica como modelo para armar

A continuación presento un mapa para el estudio de la narrativa, diseñado para el estudio del cuento clásico y moderno, y que puede ser utilizado como referencia en cualquiera de las estrategias señaladas anteriormente.

La primera parte, estructurada a partir de una serie de preguntas, tiene como finalidad realizar una primera aproximación sistemática a los elementos específicamente narrativos del texto literario, y la respuesta a todas estas preguntas puede facilitar el reconocimiento de la especificidad narrativa del texto.

La segunda parte, en cambio, constituye sólo un catálogo de elementos que podrían ser reconocidos de manera aleatoria en cada lectura. Es decir, se trata de un mapa, y como tal, cada lector puede explorar diversos elementos en cada lectura.

El primer modelo permite tener una visión global, lo más amplia y general posible. El segundo modelo permite reconocer elementos estratégicos para profundizar en algún aspecto específico de cada uno de los diez elementos señalados en el primer mapa.

En otras palabras, un mapa no está diseñado para hacer un recorrido exhaustivo por todo lo que en él está señalado (con el riesgo de no llegar a ningún lugar). En cambio, el lector debe establecer su ubicación a partir de un interés particular de lectura (con apoyo en el primer mapa), y decidir en cuál de los elementos señalados tiene interés por profundizar (con apoyo en el segundo de estos mapas).

Esta guía de análisis está apoyada en gran medida en la narratología contemporánea, y también se han incorporado elementos provenientes del formalismo ruso, la semiología contemporánea y la lingüística del texto, y se ha puesto a prueba numerosas veces en el salón de clases. Muchos de estos elementos, por la naturaleza de la narrativa en general, también pueden ser utilizados para el análisis de la novela, el cine, la minificción y el cortometraje.

Las secciones inicial y final de este mapa (Inicio y Final) están directamente relacionadas con los procesos de recepción literaria. Las secciones dedicadas a Género e Intertextualidad pueden ser estudiadas en cualquier tipo de cuento, y no sólo en el cuento posmoderno, precisamente porque en este último se establece un diálogo intertextual y genérico con los elementos narrativos del cuento clásico y moderno.

Elementos de Análisis del Cuento *Aproximación General*

1. TÍTULO

¿Qué sugiere el título?

¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?

2. INICIO

¿Cuál es la función del inicio?

¿Existe alguna relación entre el inicio y el final?



3. NARRADOR

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

4. PERSONAJES

¿Quiénes son los personajes?

5. LENGUAJE

¿Cómo es el lenguaje del cuento?

6. ESPACIO

¿Dónde transcurre la historia?

¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos?

7. TIEMPO

¿Cuándo ocurre lo narrado?

¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados?

¿Cómo es narrada la historia?

¿Qué otros tiempos definen al cuento?

8. GÉNERO

¿Cuál es el género al que pertenece el texto?

9. INTERTEXTUALIDAD

¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto?

¿Hay subtextos?

10. FINAL

¿El final es epifánico?

¿Qué importancia tiene el final en este cuento?



Este mapa de reconocimiento permite advertir la existencia virtual de múltiples itinerarios de lectura, cada uno como una respuesta posible a la pregunta «¿Qué me pareció el texto?» La naturaleza cartográfica de esta guía significa que es un anti-modelo o, mejor, un meta-modelo de análisis que engloba al texto y al lector en cada itinerario de lectura particular (como proceso).

A partir del reconocimiento del itinerario de lectura se puede iniciar la exploración de algún elemento particular, apoyándose en el segundo mapa, que se ofrece a continuación:

Elementos de Análisis del Cuento
Cartografía Didáctica

1. TÍTULO

Sintaxis: Organización gramatical

Polisemia: Diversas interpretaciones posibles del título

Anclaje externo: Umbral con el universo exterior al texto

Anclaje interno: Alusión a elementos del relato

2. INICIO

Función estructural: Relación con el final

Primera frase: Extensión y funciones narrativas

Intriga de predestinación: Anuncio del final

3. NARRADOR

Sintaxis: Persona y tiempo gramatical

Distancia: Grado de omnisciencia y participación

Perspectiva: Interna o externa a la acción

Focalización: Qué se describe, qué queda fuera

Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.



4. PERSONAJES

Protagonista: Personaje focalizador de la atención
Conflicto interior: Contradicción entre pensamientos y acciones
Conflicto exterior: Oposición entre personajes
Evolución psicológica: Evolución moral del protagonista
Personajes planos: Arquetipos y estereotipos
Doppelgänger: Doble del protagonista

5. LENGUAJE

Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental
Figuras: Ironía, metáfora, metonimia
Relaciones: Repeticiones, contradicciones, tensiones
Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas

6. ESPACIO

Determinación: Grado de precisión del espacio físico
Cronotopo: Simbolismo del espacio geográfico
Desplazamientos: Significación en el desarrollo narrativo
Objetos: Descripción y efecto de realidad

7. TIEMPO

Tiempo referencial: Dimensión histórica del cronotopo
Tiempo secuencial: Verosimilitud causal, lógica y cronológica
(Historia)
Tiempo diegético: (Relación entre Historia y Discurso):
Duración, Frecuencia, Orden (prolepsis, analepsis, elipsis,
anáfora, catáfora)
Tiempo gramatical: Voz narrativa
Tiempo psicológico: Interno de los personajes



Tiempo de la escritura: Cuentos sobre el cuento
Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual

8. GÉNERO

Temas: Sentido simbólico
Estructuras convencionales: Fantástico, policiaco, erótico, etc.
Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica

9. INTERTEXTUALIDAD

Estrategias: Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro
Intercodicidad: Música, pintura, cine, teatro, arquitectura
Subtextos: Alegóricos, metafóricos, míticos, irónicos
Híbridos: Escritura liminal (poema en prosa, ficción ultracorta)

10. FINAL

Cuento Clásico: Final Epifánico
Cuento Moderno: Final Abierto
Cuento Posmoderno: Final Paradójico (A la vez Epifánico
y Abierto)

Cada área del análisis puede ser explorada con mayor detenimiento, de acuerdo con los intereses de cada lector. Así, por ejemplo, un estudio de la intertextualidad en el texto puede ser explorado con un modelo específico.

También a partir de esta lógica es posible realizar un mapa para el reconocimiento de otras narrativas, como la cinematográfica, la museográfica; o las narrativas propias de las ciencias sociales, es decir, la etnográfica, historiográfica, etc.

Observaciones finales

EN un salón de clases coexisten distintas estrategias de lectura, que son puestas en evidencia al jugar con el mapa durante la sesión de análisis. Las preguntas señaladas aquí (y muchas otras posibles) son sólo mojones en el itinerario de la lectura, y pueden ser consideradas como disparadores de cada interpretación. Estas preguntas son sólo indicadores del iceberg de la lectura que cada lector explora en su propia experiencia estética y cognitiva, guiado tan sólo por el placer del texto.

Este modelo rebasa el contexto de la escritura literaria, y permite entrar y salir de diversas propuestas teóricas (estructuralismo, post-estructuralismo, estética de la recepción, formalismo, neoformalismo, deconstrucción, estudios de género, etc.).

Cada lector es responsable de su lectura en la medida en que cada autor es responsable de su creación, es decir, hasta cierto punto. Más allá de esta responsabilidad se entrecruzan las dimensiones ética y estética del acto de leer, lo cual constituye un terreno que todavía no está cartografiado.

CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO CLÁSICO, EL MODERNO Y EL POSMODERNO

LA idea central que presento a continuación consiste en señalar la posibilidad de establecer elementos distintivos característicos del cuento clásico, del cuento moderno y del cuento posmoderno.

Con el fin de mostrar las diferencias sustanciales en la escritura de estos tipos de cuentos, que han nutrido la historia de la narrativa durante los últimos 150 años, señalaré las características en la construcción de cinco elementos sustantivos de todo cuento literario: *tiempo, espacio, personajes, instancia narrativa y final*.

Empezaré con un par de señalamientos fundamentales. En primer lugar, este modelo general para el estudio del cuento pretende ofrecer un sistema de ficciones teóricas coherente y sistemático, de tal manera que pueda ser empleado como apoyo para la interpretación de aquellos textos literarios a los que llamamos *cuento*.

En segundo lugar, no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas

de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos.

A lo largo del siglo XX ha sido una convención firmemente establecida considerar que el nacimiento del cuento literario, en oposición al cuento de tradición oral, coincide con la escritura de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe hacia mediados del siglo XIX.

Por su parte, el cuento de tradición oral es muy anterior al nacimiento de la novela moderna, pues ésta coincide, en lengua española, con la escritura del *Quijote*, mientras que el impulso por contar historias personales o de interés colectivo, generalmente de naturaleza ejemplar o mítica, se hunde en las raíces de la memoria colectiva.

El objeto de estas notas no consiste en retomar la vieja polémica acerca de las distinciones entre cuento y novela o entre cuento y minificción o entre cuento e hipertexto, sino en reconocer la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno. Sin embargo, conviene señalar desde ahora que en nuestra lengua se ha convertido en una convención dar el nombre de relato a la narrativa breve que escapa a los cánones del cuento clásico. En otras palabras, los cuentos que aquí llamaré *modernos* reciben comúnmente el nombre de *relatos*.

Por último, es necesario señalar que la distinción propuesta aquí es puramente asintótica y alegórica, pues afortunadamente para los lectores de cuentos, la existencia de textos que tengan una naturaleza genológicamente pura es sólo una hipótesis de trabajo que siempre se ve rebasada por la práctica de la lectura y de la escritura de los cuentos concretos.

De cualquier manera, la utilidad de una taxonomía como ésta se hace evidente, entre otros momentos, cuando se trata de dis-

tinguir cada uno de los subgéneros del cuento. Así, por ejemplo, el cuento fantástico suele tener una estructura clásica en lo relativo al narrador omnisciente y la conclusión epifánica, si bien la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos. Por su parte, el cuento policiaco es el más característicamente epifánico, pues concluye con la revelación de una verdad narrativa; sin embargo, el suspenso que lo caracteriza suele llevar a la necesidad de contar con un narrador de naturaleza contradictoria y claramente moderna.

Breve visita guiada a la cinta de Möbius

EL referente general que he utilizado para la elaboración de esta cartografía está documentado en los trabajos considerados como fundamentales para la teoría del cuento. Este corpus se inicia con las reflexiones del mismo Poe sobre la escritura de los cuentos de Nathaniel Hawthorne y sobre la escritura de su propio poema «El cuervo» (publicadas alrededor de 1842) y llegan hasta el testimonio del escritor Robert Coover sobre su taller para la elaboración de hipertextos frente a la pantalla de computadora (publicado en 1992).

Así pues, en este lapso de 150 años es posible rastrear cuatro momentos fundamentales para la evolución del cuento literario.

En 1842 se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe).²⁶ En 1892 se

26. Edgar Allan Poe: «La unidad de impresión» (1842), fragmento de «Review of *Twice Told Tales*» en *Graham's Magazine*, mayo, 1842. Traducido por Julio Cortázar como «Hawthorne» en *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, núm. 464, 1973, 125-141. Reproducido en la compilación *Teorías de los cuentistas* (L. Zavala, ed.). (Vol. 1 de la serie *Teorías del cuento*). México, UNAM, 1993, 13-18.

reconoce la importancia del principio de compasión y las posibilidades de participación que ofrece el final abierto (en las cartas de Chéjov a sus amigos acerca de la escritura del cuento).²⁷

En 1944 son publicadas las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada una de las cuales contiene a su vez rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno, de manera simultánea y por lo tanto, paradójica.²⁸ Estamos aquí ante el ejemplo más claro de escritura posmoderna.²⁹

En 1992 se empieza a publicar el testimonio de los escritores que reconocen las posibilidades de reescritura de las tradiciones establecidas hasta este momento.³⁰ En esta clase de escritura como relectura irónica es posible jugar, incluso de manera colectiva y anónima (como ocurre en las narraciones de tradición oral), con los fragmentos de las convenciones de la escritura existente hasta el momento.

27. Antón Chéjov: Fragmentos de diversas cartas escritas entre 1883 y 1895, incluidas en la recopilación publicada bajo el título *Letters on the Short Story, Drama, and Other Literary Topics*, ed. Louis S. Fiedland, New York, Minton, Balch and Co., 1924. Traducidos del ruso al inglés por Constance Garnett, y del inglés al español por Hernán Lara Zavala en la compilación *Teorías de los cuentistas* (L. Zavala, ed.) (Vol. 1 de la serie *Teorías del cuento*). México, UNAM, 1993, 19-26.

28. Beatriz Sarlo: «Paradojas y otros escándalos» en *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995, 130-144.

29. Esta característica ha sido desarrollada por diversos autores. Para una reflexión sobre la materia puede estudiarse, entre muchos otros, el trabajo de Nancy M. Kason: *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos desplazantes*. México, UNAM, Colección El Ensayo Iberoamericano, 1994.

30. Robert Coover: «Ficciones de hipertexto: escritura y combinatoria» en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 131, 15 de diciembre de 1991, 18-21. Traducción del inglés al español por Juan Gabriel López Guix. Reproducido en *Poéticas de la brevedad* (L. Zavala, ed.) (Vol. 3 de la serie *Teorías del cuento*). México, UNAM, 1995, 33-45.

Así, todo nos lleva siempre de regreso a los orígenes, si bien (respectivamente) de manera alternativamente *literal, distanciada, irónica o fragmentaria*, es decir, desde la perspectiva de la escritura *clásica, moderna, posmoderna o hipertextual*.

Y es que en los orígenes se encuentra anunciado, por cierto, el programa narrativo que aún no termina de agotarse. Ya en Poe encontramos desarrollados numerosos subgéneros del cuento clásico, como el policiaco, el humorístico, el satírico, el fantástico, el de horror y el alegórico. Pero además, muchos de sus cuentos tienen elementos narrativos igualmente modernos, especialmente en el empleo del tiempo y en el final abierto.

*Brevísimo asomo al ombligo del mundo:
¿Qué ha ocurrido en México*³¹

TAL vez aquí habría que señalar que una gran parte del cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX tiene una naturaleza clásica. Es a partir de la publicación de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz cuando se inicia una tradición propiamente moderna en el cuento mexicano. A estos textos se les empezó a llamar *relatos* para distinguirlos de los *cuentos clásicos*.

Es a partir de la segunda mitad de la década de 1960 cuando un grupo considerable de escritores reaccionan irónicamente ante la situación del país, del resto del mundo y de su propia tradición literaria, adoptando casi generacionalmente un tono lúdi-

31. Esta argumentación rebasa el objetivo de este libro, y es desarrollada en el volumen *Paseos por el cuento mexicano*, en prensa.

co y carnavalesco. En particular tan sólo entre 1967 y 1971 se publicaron colecciones individuales de cuento tan importantes para la creación de esta tradición irreverente como *La ley de Herodes* (1967) de Jorge Ibarguengoitia, *La oveja negra* (1967) de Augusto Monterroso, *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín, *Hacia el fin del mundo* (1969) de René Avilés Fabila, *Infundios ejemplares* (1969) de Sergio Golwarz, *Album de familia* (1971) de Rosario Castellanos y *El principio del placer* (1971) de José Emilio Pacheco.

De esta manera se empezó a producir una escritura genéricamente híbrida, narrativamente fragmentaria, estructuralmente itinerante y de brevedad extrema. Y se inició también un proceso de multiplicación de las voces narrativas, con la presencia de escritores del interior del país, así como un proceso de erotización de la narrativa, con la presencia de una mayor proporción de voces femeninas. Éstos son algunos síntomas del clima mestizo, fronterizo y posmoderno que la narrativa mexicana ha exportado a otras regiones del mundo.

Mostraré a continuación los rasgos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno en general, señalando su especificidad en lo relativo a cinco elementos fundamentales de toda narrativa: la construcción del tiempo, la resemantización del espacio, la definición de los personajes, la organización de la instancia narrativa y la naturaleza de la conclusión, así como la estructura narrativa general.

*El cuento clásico: Representación convencional
de la realidad*

SIGUIENDO la poética borgesiana,³² que establece que en todo cuento se cuentan dos historias (tal como ha sido retomado por Ricardo Piglia),³³ diremos que en el cuento clásico la segunda historia se mantiene recesiva a lo largo del cuento, y se hace explícita al final, como una epifanía sorpresiva y concluyente.

Pero lo interesante de este modelo es que la tensión entre estas dos historias mantiene el suspenso, de tal manera que aunque el lector conoce de antemano la regla genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular. Este recurso explica en parte una de las diferencias fundamentales entre el cuento literario y el cuento de tradición oral o las fábulas moralizantes. Si bien cada cuento clásico (o cada película hollywoodense) respeta las reglas genéricas que lo sostienen, lo que mantiene la atención del

32. Jorge Luis Borges: «Prólogo a *Los nombre de la muerte* (1964) de María Esther Vázquez», en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, 167-169. Reproducido en la compilación *Teorías de los cuentistas* (L. Zavala, ed.). (Vol. 1 de la serie *Teorías del cuento*). México, UNAM, 1993, 39-40: «Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin».

33. Ricardo Piglia: «Tesis sobre el cuento» (1987) en *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, 89-100. Texto presentado originalmente con el título «El jugador de Chéjov» en el libro colectivo *Techniques narratives et représentatin du monde dans le Conte latino-américain*, París, La Sorbonne, CRICCAL, Centre des Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine), 1987, 127-130. reproducido en la compilación *Teorías de los cuentistas* (L. Zavala, ed.). (Vol. 1 de la serie *Teorías del cuento*). México, UNAM, 1993, 55-59.

lector son las vicisitudes que ocurren a la historia recesiva en su búsqueda de un centro discursivo.

El tiempo está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad en retrospectiva*,³⁴ es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable.

El espacio es descrito de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades del género específico, y a este conjunto de convenciones tradicionalmente se le ha asignado el nombre de *efecto de realidad*, propio de la narrativa realista.³⁵

Los personajes son convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la *metonimia* de un tipo genérico establecido por una ideología particular.³⁶

El narrador es confiable (no hay contradicciones en su narrativa) y es omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia). Su objetivo es ofrecer una *representación* de la realidad.

El final consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad per-

34. Rust Hills, «The Inevitability in Retrospect» en *Writing in General and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1977, 1987, 24-25: «...when you've finished the story and look back, the action should seem inevitable».

35. Roland Barthes: «El efecto de realidad» (1968) en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, 179-187. Originalmente traducido como «El efecto de lo real» en G.Lukacs, T. W. Adorno, R. Jakobson, E.Fisher: *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, 139-155.

36. Esta caracterización recibe el nombre de *Personaje Plano (Flat Character)* en el ensayo de E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Cambridge, 1927. Edición de bolsillo en Penguin Books, 1974, 73-77: «One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in», 74.

sonal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es *epifánico*, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas.³⁷

Estas son algunas reglas genéricas del cuento clásico, cuya intención es responsabilidad del autor, el cual se ajusta a una tradición genérica ya establecida de antemano.

Así, el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *hipotáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa.

El cuento moderno: La tradición anti-realista

SIGUIENDO el modelo borgesiano que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia

37. Esta idea es desarrollada por Rust Hills en: «Epiphany as a Literary Term» en Rust Hills: *Writing in General and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton Mifflin, 1977, 19-23. Tal vez el estudio más completo del final narrativo se encuentra en el trabajo de Marco Kunz: *El final de la novela*. Madrid, Gredos, 1997. Sin embargo, el final en el cuento tiene más similitudes con el final en la narrativa cinematográfica, como se muestra en el trabajo de Richard Neupert: *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit, Wayne State University, 1995. El estudio más específico sobre el final en el cuento es, sin duda, el de John Gerlach: *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*. The University of Alabama Press, 1989.

que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o simplemente no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato).

Así ocurre, por ejemplo, en los cuentos anti-dramáticos de Chéjov («La dama del perrito»), en los cuentos de Sherlock Holmes (de Sir Arthur Conan Doyle) o en las Historias del Padre Brown (de Chesterton), con excepción del final, que debe ser epifánico, pero a partir del principio de argumentación abductiva.

Y ésta es también la naturaleza de gran parte de los cuentos intimistas, cuyo palimpsesto suele ser una alegoría implícita, apenas sugerida en la conclusión.

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*,³⁸ pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

El espacio es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones *anti-realistas*, es decir, opuestas a la tradición clásica.

Los personajes son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter *metafórico*, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

38. Jeffrey R. Smitten & Ann Daghistany, eds.: *Spatial Form in Narrative*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1981. Es conveniente recordar que este concepto fue propuesto por Joseph Frank en su artículo de 1945, «Spatial Form in Modern Literature», *Seewanee Review*, 53, 221-240.

El narrador suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti-representación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente *irónica*.³⁹

El final es *abierto* pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto.⁴⁰

Todos estos elementos forman parte de una tradición de ruptura con los cánones clásicos, y por lo tanto se integran a una tradición anti-realista.⁴¹ La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irrepetible en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego.

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la

39. El estudio más completo de estas estrategias narrativas se encuentra en el conocido trabajo de Wayne Booth, especialmente en el capítulo «La narración como exposición: Narradores dramatizados fidedignos e informales» en *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch, 1978 (1961), 201-229.

40. Como demuestra Vladimir Nabokov en su análisis de «La dama del perrito» de Antón Chéjov, cuento paradigmático de la tradición narrativa moderna, «No hay una moraleja ni un mensaje particulares» (386). Cf. su *Curso de literatura rusa*. Barcelona, Bruguera, 1984 (1981), 378-387.

41. Christopher Nash: *World-Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*. New York, Methuen, 1987. Publicado recientemente con el título *Postmodern Fiction* (Routledge, 1998).

espacialización del tiempo (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *paratáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).

El cuento posmoderno: Presentación de una realidad textual

RETOMANDO el modelo general de las dos historias, en el caso de los cuentos posmodernos suele haber una yuxtaposición y una errancia de dos o más reglas del discurso, sean éstas literarias o extraliterarias. Así, por ejemplo, para sólo hablar de las reglas genéricas clásicas, algunos cuentos de Borges contienen reflexiones filosóficas de naturaleza alegórica, sus propios cuentos policíacos tienen un trasfondo político y a la vez metafísico, y algunos otros relatos tienen la estructura de una reseña biográfica o bibliográfica, sin por ello dejar de ser parodias de géneros más tradicionales, como la parábola bíblica o la subliteratura dramática.

Pero al señalar su naturaleza errática e intertextual se quiere señalar que se trata de *simulacros posmodernos*, es decir, carentes de un original al que estén imitando.⁴² Cuando este original existe, inmediatamente se borra su autonomía textual, como en el caso para-

42. Esta paradoja fue propuesta por Jean Baudrillard y ha sido incorporada a la bibliografía crítica sobre la narrativa de Borges y del cuento de Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt: «El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada». *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978, 14.

digmático de «Pierre Menard, autor del Quijote». Es por ello que este personaje ha desatado una polémica en el ámbito de la jurisprudencia posmoderna, en la medida en que podría llegar a cobrar derechos de autor por haber reescrito la obra original de Cervantes, palabra por palabra, desde su propio contexto de lectura.⁴³

En México hay numerosos escritores cuyos cuentos adoptan una estructura clásica o moderna al jugar con los elementos de esta hibridación genérica. Éste es el caso de Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, entre muchos otros.

El tiempo puede respetar aparentemente el orden cronológico de los acontecimientos, mientras juega con el mero *simulacro de contar una historia*. Se trata de simulacros carentes de un original al cual imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente.

El espacio está construido de tal manera que se muestran *realidades virtuales*, es decir, realidades que sólo existen en el espacio de la página a través de mecanismos de invocación. Estas realidades son construidas a través del proceso de lectura, a través de la intercontextualidad articulada imaginariamente por cada lector.

Los personajes son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual.

El narrador suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo (como ocurre en las viñetas textuales, en las fábulas paródicas o en la mayor parte de los cuentos ultracortos). La *intención* de esta voz narrativa suele ser *irrelevante*, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector (a).

43. Esta interpretación es discutida en el contexto jurídico en J. M. Balkan *Postmodern Jurisprudence. An Introduction*. New York, Routledge, 1994.

El final es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las *epifanías*, entonces, son estrictamente *intertextuales*.

Estos elementos parecen formar parte de una obra en permanente construcción (*work-in-progress*),⁴⁴ como si fueran piezas de un *meccano* cuya intención consiste en ser articulados de manera diferente en cada lectura, incluso por un mismo lector, que interpreta cada fragmento desde perspectivas distintas en diferentes contextos de lectura.

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella).

En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus

44. La alusión a Joyce es pertinente, pues algunos capítulos de *Ulysses* (como cuentos autónomos) tienen una naturaleza moderna, y otros son claramente posmodernos. Cf. Kevin J. H. Dettmar: *The Illicit Joyce of Postmodernism. Reading Against the Grain*. Madison, The University of Wisconsin, 1996.

lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual.

¿Qué hay después de la ficción posmoderna?

AUNQUE no es el objetivo de este trabajo, es interesante señalar que la creación del *hipertexto* en la cultura virtual contemporánea abre posibilidades anteriormente inexistentes en la práctica de la lectura y la escritura, posibilidades éstas que habían sido meramente postuladas como hipótesis de trabajo (y como parte de un proyecto utópico) por la teoría literaria post-estructuralista a principios de los años sesenta.⁴⁵

Así, ahora el hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el lector es el autor último del sentido del texto, o la metáfora que sostiene que el texto sobre la página es sólo un *pre-texto* para los *paseos inferenciales* de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto.⁴⁶

La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos

45. George P. Landow: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994. Hay traducción al español (*Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995).

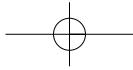
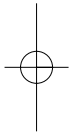
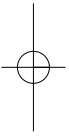
46. Umberto Eco: «Los paseos inferenciales» en *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981 (1979), 166-168.

e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético (en términos de sus riesgos y posibilidades)⁴⁷ y sobre todo diversas paradojas de carácter político (en términos de su naturaleza terriblemente discriminatoria de la mayor parte de la población mundial y a la vez su naturaleza democrática una vez que se tiene acceso a la red).

Sin embargo, casi todo lo anterior podría ser aplicado igualmente a la tradición literaria en general, lo cual nos llevaría a formular nuevamente la pregunta sartreana: ¿para qué sirve la literatura?

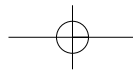
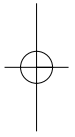
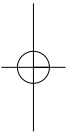
Entre tanto, y antes de especular sobre el futuro de una ilusión, habría que señalar que el objetivo de estas notas se inscribe en el contexto de la discusión sobre la naturaleza estética de la literatura, y en particular como una humilde contribución a la discusión sobre los elementos estructurales y las estrategias narrativas del cuento en el salón de clases.

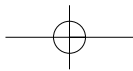
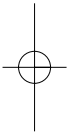
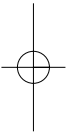
47. Ilana Snyder: *Hypertext. The Electronic Labyrinth*. Melbourne University Press, 1996.





ESTUDIOS SOBRE MINIFICCIÓN





SEIS PROPUESTAS PARA UN GÉNERO DEL TERCER MILENIO

LA minificción es la narrativa que cabe en el espacio de una página. A partir de esta sencilla definición encontramos numerosas variantes, diversos nombres y múltiples razones para que sea tan breve.

En estas notas presento un breve panorama sobre el estado actual de la escritura de minificción y sobre las discusiones acerca de este género proteico, ubicuo y sugerente, que a la vez se encuentra en los márgenes y en el centro de la escritura contemporánea.

Aquí conviene señalar que aunque el estudio sistemático de la minificción es muy reciente, pues se remonta a los últimos diez años, su existencia en la literatura hispanoamericana se inicia en las primeras décadas del siglo XX. Por esta razón, la mayor parte de las reflexiones y observaciones presentadas a continuación se derivan del estudio de las antologías y los concursos de minificción, en cuya tradición los escritores y editores hispanoamericana-

nos se han adelantado en varias décadas a otros muchos lugares del mundo.

La tesis central de estas notas consiste en sostener que la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues es muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos.⁴⁸

Los problemas que enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura son al menos los relativos a seis áreas: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad.⁴⁹ A continuación me detengo en cada uno de estos problemas señalando algunas de las conclusiones a las que se ha llegado durante los últimos años y algunas de las áreas que podrán ser exploradas con mayor profundidad en el futuro inmediato.

Brevedad

EN su introducción a una antología de narrativa experimental publicada en 1971 con el título *Anti-Story*,⁵⁰ Philip Stevick incluye como una de las formas más arriesgadas de experimentación la escritura de narrativa extremadamente breve, aquella que no excede el espacio convencional de una cuartilla o una página impresa.

Durante los últimos veinte años esta forma de escritura ha

48. La parataxis es una relación de coordinación sintagmática, mientras su opuesto, la hipotaxis, es una relación de subordinación sintáctica.

49. Italo Calvino señaló en *Seis propuestas para el próximo milenio* (Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Ediciones Siruela, 1989, 1985): Levedad, Rapidez, Exactitud, Visibilidad, Multiplicidad y Consistencia.

50. Philip Stevick, ed.: *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*. New York, The Free Press, 1971.

dejado de ser algo marginal en el trabajo de cualquier escritor reconocido o un mero *ejercicio de estilo*. En su lugar, la minificción es cada vez con mayor intensidad un género practicado con entusiasmo y con diversas clases de fortuna por toda clase de lectores.

En el momento en el que está agonizando el concepto mismo de escritores *monstruosos* o *sagrados*, surgen en su lugar múltiples voces que dan forma a las necesidades estéticas y narrativas de lectores con necesidades igualmente múltiples, difícilmente reducibles a un canon que señale lo que es o puede llegar a ser la escritura literaria.

En otras palabras, el espacio de una página puede ser suficiente, paradójicamente, para lograr la mayor complejidad literaria, la mayor capacidad de evocación y la disolución del proyecto romántico de la cultura, según el cual sólo algunos textos con determinadas características (necesariamente a partir de una extensión mínima) son dignos de acceder al espacio privilegiado de la literatura.

La utilización de textos literarios muy breves, por otra parte, se encuentra entre las estrategias más productivas de la enseñanza, lo cual tiene una clara raíz de tradición oral.

El cuento muy breve está siendo revalorado por su valor didáctico en los cursos elementales y avanzados para la enseñanza de lenguas extranjeras, y en los cursos elementales y avanzados de teoría y análisis literario.⁵¹ En una hora de clase se puede explorar un texto muy breve con mayor profundidad que una novela o una serie de cuentos.

En general, los textos extremadamente breves han sido los

51. Cf. El volumen colectivo *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto* (coord.: L. Zavala). México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAMX), 1999.

más convincentes en términos pedagógicos en la historia de la cultura. Este es el caso de las parábolas (bíblicas o de otra naturaleza), los aforismos,⁵² las definiciones, las adivinanzas⁵³ y los relatos míticos. Su propia diversidad y su poder de sugerencia pueden ser probadas al estudiar la multiplicación de antologías y estudios de estos géneros de la brevedad. Tan sólo en el caso de los mitos, recientemente se ha llegado a comprobar la universalidad del mito de la Cenicienta, cuya estructura narrativa es más persistente aún que la del mito de Edipo, pues constituye un relato breve característico de casi toda estructura familiar.⁵⁴

También en los años recientes hay un resurgimiento del ensayo muy breve, para el cual se utiliza simplemente la palabra Short (Corto).⁵⁵ Y otro tanto ocurre en el caso del cortometraje, los videoclips y la caricatura periodística. Los textos ensayísticos de brevedad extrema de escritores como Jorge Luis Borges, Virginia Woolf y Octavio Paz son una lección de poesía, precisión y brillantez que compiten con los textos más extensos de los mismos autores. Tal vez esto explique también el resurgimiento de otros géneros de brevedad extrema, como el haiku⁵⁶ y los cuentos alegóricos de las distintas tradiciones religiosas (derviches, budistas,

52. Mario Satz: *Truena, mente perfecta. La sabiduría de los proverbios*. Barcelona, Helios, 1997.

53. La adaptación de la lógica de la adivinanza para elaborar poemas en prosa puede observarse en *Adivinanzas* de Manuel Mejía Valera (México, UNAM, 1988).

54. Alan Dundes, ed.: *Cinderella. A Casebook*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1988.

55. Judith Kitchen & Mary Paumier, eds.: *In Short. A Collection of Brief Creative Nonfiction*. New York, W.W.Norton, 1996.

56. William Higginson: *The Haiku. How To Write, Share, and Teach Haiku*. Tokyo, New York, London, Kodansha International, 1985.

taoístas, etc.).⁵⁷

Diversidad

EN todos los estudios sobre minificción hay coincidencia en el reconocimiento de que su característica más evidente es su naturaleza híbrida. La minificción es un género híbrido no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima. En este último caso, es evidente la reciente tradición de antologar cuentos muy breves de carácter policiaco o de ciencia ficción, con títulos ligados a su naturaleza genérica y breve, como *Microcosmic Tales* (Microhistorias cósmicas)⁵⁸ o *100 Dastardly Little Detective Stories* (100 relatos policiacos cobardemente pequeños).⁵⁹

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, resulta difícil distinguir la escritura de poemas en prosa de la narrativa más breve, razón por la cual un mismo texto, especialmente en el ámbito hispanoamericano, es incluido con mucha frecuencia simultáneamente en antologías de cuento, en antologías de ensayo y en antologías de poema en prosa.

También la diversidad genérica de la minificción permite

57. En Occidente son ampliamente conocidas las alegorías derviches de la filosofía paradójica sufi, gracias a los trabajos de Idries Shah.

58. Isaac Asimov & Groff Conklin, eds.: *50 Short Science Fiction Tales*. New York, Scribner Paperback Fiction, 1997 (1963); Isaac Asimov, Martin Greenberg & Joseph Olander, eds.: *Microcosmic Tales. 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*. New York, Daw Books, 1992 (1980).

59. Robert Weinberg, Stefan Dziemianowicz & Martin Greenberg, eds.: *100 Dastardly Little Detective Stories*. New York, Barnes & Noble, 1993, 561 p.

incluir en su interior un tipo de narrativa ilustrada de naturaleza artística y didáctica, generalmente de corte irónico, conocido como mini-historieta. Se trata de viñetas en secuencia que en conjunto no rebasan el espacio de una página y que narran una historia unida a las demás del mismo libro por un tema común, dirigido a un público especializado.⁶⁰

Un caso particular de hibridación en la escritura contemporánea son los *bestiarios* y las *fábulas*. Está ampliamente documentada la rica tradición de la escritura fabulística en Hispanoamérica, en particular la escritura de fábulas con intención política en el interior de las comunidades indígenas durante el periodo colonial y hasta las últimas décadas del siglo XIX.⁶¹

La tradición fantástica que produce un numeroso contingente de bestias mágicas y seres sobrenaturales es genuinamente universal, y ha producido sus propios diccionarios especializados, que constituyen acervos de relatos breves con diversos subtextos en espera de ser explorados. Así, además de los diccionarios de monstruos, hadas, dragones, ángeles, gárgolas y otros seres imaginarios surgidos en el contexto europeo, en Hispanoamérica contamos también con una gran riqueza de bestiarios fantásticos.

Este recuento de bestiarios hispanoamericanos debe incluir, por lo menos, a tres trabajos imprescindibles. En primer lugar el *Manual de zoología fantástica* (1954) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; el *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola y *Los animales prodigiosos* (1989) de René Avilés Fabila.⁶² En el terreno de la fábula es ampliamente conocido el trabajo paródico de

60. Por ejemplo, la compilación de Carl Sifax: *The Big Book of Hoaxes*. New York, Paradox Press, 1996.

61. Mireya Camurati: *La fábula en Hispanoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

62. Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. México, Fondo de Cultura Económica, Serie Breviarios, Num. 125, 1983 (1957); Juan José

Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), recientemente traducido al latín (1988).⁶³

El *Bestiario de Indias del Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana* (UAEM, 1995), compilado por Miguel Ángel de Urdapilleta, reúne materiales de muy diversas fuentes y en los cuales reconocemos a la vez subtextos alegóricos y un compendio de conocimientos empíricos de diversa naturaleza.⁶⁴ Como complemento de esta antología acaba de ser publicado el primer *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (UdeG, 1995) compilado por Raúl Aceves.⁶⁵ Conviene señalar que estos trabajos han sido publicados muy recientemente, en el año 1995, por las universidades del Estado de México y de Guadalajara, respectivamente. Cada uno de estos volúmenes forma parte de proyectos de investigación de mayor alcance sobre estas formas de narrativa muy breve.

Complicidad

TODO acto nominativo es un acto fundacional. La responsabilidad de fijar un nombre a un género proteico ha generado una enorme diversidad de términos y diversas formas de complicidad

Arreola: *Bestiario*. México, Joaquín Mortiz, 1972 (1959); René Avilés Fabila: *Los animales prodigiosos*. México, Ediciones Armella, 1989. Segunda edición, ilustrada por José Luis Cuevas, UAM Xochimilco, 1997.

63. Augusto Monterroso: *La oveja negra y demás fábulas*. México, Seix Barral, 1983 (1969).

64. Marco Antonio Urdapilleta, compilador: *Bestiario de Indias por el Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995.

65. Raúl Aceves, compilador: *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995.

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.

Veamos algunos ejemplos. Alfonso Reyes llamó *apuntes*, *cartones* y *opúsculos* a sus trabajos más breves.⁶⁶ Otros autores, especialmente los que han escrito poemas en prosa, han llamado a sus textos más breves, respectivamente, *detalles*, *instantáneas* y *miniaturas*. Otros más se refieren a sus cuentos muy cortos como *cuadros*, *situaciones* y *relaciones de sucesos*. En todos estos casos se trata de textos cuya extensión efectivamente es menor a una página, y que la crítica no ha dudado en incluir, indistintamente, en las antologías de cuento, de ensayo y de poema en prosa, pues su naturaleza híbrida los ubica en estos terrenos a la vez.

Estos textos, como ya ha sido señalado, son más breves que la llamada ficción súbita o incluso que la llamada ficción de taza de café o de tarjeta postal (I. Zahava).⁶⁷ Se trata, en suma, de lo que Cortázar llamó textículos o minicuentos, y que aquí llamamos cuentos ultracortos o, simplemente, minificción.

¿Por qué el nombre es tan importante? El nombre genera expectativas específicas en los lectores, quienes esperan algo muy distinto al leer títulos como *Textos extraños*⁶⁸ o *Cuentecillos y otras alteraciones*,⁶⁹ aunado al hecho de que el primero está ilustrado con dibujos experimentales y auto-referenciales, mientras el segundo está ilustrado por las caricaturas de Quino.

Todavía, sin duda, hay espacio para la creación de otros títulos

66. Luis Ignacio Helguera, ed.: *Antología del poema en prosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

67. Alfonso Reyes; Genaro Estrada y Carlos Díaz Dufoo, cit. en L.I. Helguera, 31, 27, 19.

68. Guillermo Samperio: *Textos extraños*. México, Folios, 1981.

69. Jorge Timossi: *Cuentecillos y otras alteraciones*. México, Pangea, 1997 (1995).

a la vez imaginativos y precisos. Un título neutral como *Quince líneas*, seguido del subtítulo *Relatos hiperbreves*⁷⁰ es menos literario que el sencillo *Cuentos vertiginosos*.⁷¹

El arte de titular los textos y sus respectivas colecciones no es sólo responsabilidad del autor y el editor, pues los lectores también intervienen al hacer de una expresión literaria parte del habla cotidiana. Sin embargo, es muy improbable que se lleguen a adoptar los nombres nuevos presentados por los escritores William Peden (que propuso el término *ficción escuálida*), Philip O'Connor (quien propone llamar *cue* a los textos más breves que un *cuento*) o Russell Banks (quien propone llamarlos *poe*, en homenaje a Edgar Allan Poe). Dice Russel Banks: «Yo escribo *poes*».⁷² Pero difícilmente alguien escribirá en su pasaporte: *Profesión: Escritor de cue*.

Fractalidad

EL concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad. Así, considerar a un texto como fragmentario, o bien considerar que un texto puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la Ilustración.

Sin embargo, ésta es la forma real de leer que practicamos al ini-

70. Círculo Cultural Faroni: *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Prólogo de Luis Landero. Barcelona, Tusquets, Serie Andanzas, Num. 288. Barcelona, 1996.

71. Beatriz Valdivieso: *Cuentos vertiginosos*. Salamanca, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

72. Robert Shapard & J.Thomas, eds.: *Ficción súbita*. Barcelona, Anagrama, 1989; 248, 258, 259.

cio del siglo XXI. Entre los Derechos Imprescriptibles del Lector, incluye Daniel Pennac el derecho inalienable a saltarse páginas, el derecho a leer cualquier cosa y el derecho a picotear. Sobre este último, dice el mismo Pennac en su libro *Como una novela*:

Yo picoteo, tú picoteas, dejémoslos picotear.

Es la autorización que nos concedemos para tomar cualquier volumen de nuestra biblioteca, abrirlo en cualquier parte y meternos en él por un momento porque sólo disponemos de ese momento. (...) Cuando no se tiene el tiempo ni los medios para pasarse una semana en Venecia, ¿por qué rehusarse el derecho a pasar allí cinco minutos? (...) Dicho esto, puede abrirse a Proust, a Shakespeare o la *Correspondencia* de Raymond Chandler por cualquier parte y picotear aquí y allá sin correr el menor riesgo de resultar decepcionados.⁷³

En otras palabras, la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir, sino también y sobre todo una forma de leer. Veamos entonces algunos testimonios de estas lecturas fragmentarias, en las que se toman muy en serio textos que en otro momento habrían sido pasados por alto o estudiados como parte de una unidad mayor.

Uno de los casos más interesantes es el del capítulo 68 de *Rayuela*, que hasta ahora ha sido objeto de diversos estudios lingüísticos y literarios, como un texto con autonomía en relación con el resto de la novela.

Pero como complemento de lo anterior también encontramos los libros de *varia invención*, como género omniscio propuesto en su momento por Juan José Arreola, y en general las minificciones

73. Daniel Pennac: «El qué se leerá (o los derechos imprescriptibles del lector)» en *Como una novela*. Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1997 (1992), p. 162.

que resulta conveniente leer como parte de una serie. Éste es el caso de cada una de las *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar; los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau; las *Nuevas formas de locura* de Luis Britto García o la serie de *Las vocales malditas* de Óscar de la Borbolla.⁷⁴

Esta relación entre la unidad y el fragmento puede llegar a extremos de ambigüedad estructural, como en el caso de las crónicas de viaje escritas en forma de viñetas reflexivas (*El imperio de los signos* de Roland Barthes); el autorretrato como serie de imágenes introspectivas (*Roland Barthes por Roland Barthes*),⁷⁵ o la creación de antologías cuya organización invita a leer los textos incluidos en ella de manera sugerente.

Así, la compilación de *tiny stories* (*historias pequeñas*) elaborada por Rosemary Sorensen en Nueva Zelanda⁷⁶ reúne a escritores chinos y australianos y les da una unidad inesperada, al dividir su compilación en seis secciones lógicas y a la vez imaginativas. Las secciones son las siguientes: ¿Quién? Historias de identidad confusa. ¿Cuándo? Historias sobre la memoria y el sentido. ¿Cómo? Historias sobre el arte de contar historias. ¿Por qué? Historias acerca de por qué la gente hace lo que hace. ¿Dónde? Historias acerca de otros lugares y otros tiempos. Y finalmente ¿Qué? Historias de

74. Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1962; Raymond Queneau: *Exercices de style*. Paris, Gallimard, 1983 (1947). Traducción al español: *Ejercicios de estilo*. Versión de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1987; Luis Britto García: «Nuevas formas de locura» en *Me río del mundo*. Caracas, Publicaciones Selevan, 1984, 165-169; Óscar de la Borbolla: *Las vocales malditas*. México, Joaquín Mortiz, 1991 (1990).

75. Roland Barthes: *El imperio de los signos*. Madrid, Mondadori, 1991 (1970); *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 1978 (1975).

76. Rosemary Sorensen, ed.: *Microstories. Tiny Stories*. Auckland-London, Angus & Robertson (Harper & Collins), 1993.

resistencia. En este caso, la misma organización es una invitación a la relectura y una afortunada propuesta de interpretación.

Estos y otros muchos síntomas de las estrategias de lectura de textos muy breves nos llevan a pensar que el fragmento ocupa un lugar central en la escritura contemporánea. No sólo es la escritura fragmentaria sino también el ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.

Tal vez la estética del fragmento autónomo y recombinable a voluntad es la cifra estética del presente, en oposición a la estética moderna del detalle. La fractalidad ocupa el lugar de fragmento y del detalle ahí donde el concepto mismo de totalidad es cada vez más inabarcable.⁷⁷

Fugacidad

LA pregunta por la dimensión estética de la minificción es una de las más complejas de esta serie. Cuando encontramos minicuentos de naturaleza marcadamente híbrida podemos preguntarnos, con razón: ¿son cuentos?⁷⁸ Algún estudioso de la minificción ha llegado a afirmar sin ningún reparo que las mejores formas de minicuento son los chistes.⁷⁹ Pero aquí podemos preguntarnos: ¿son literatura?

Una posible respuesta a estas preguntas se encuentra en las lec-

77. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

78. Violeta Rojo: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, Libros del Laberinto, 1997.

79. Jerome Stern, ed.: «Introduction», *Micro Fiction. An Anthology of Really Short Stories*. New York, W.W. Norton, 1996.

turas más especializadas que se están realizando sobre estos textos y que contribuyen a crear, si no un canon (lo cual sería virtualmente imposible) sí al menos un consenso acerca de la naturaleza de estos materiales y acerca de lo que vale la pena de leer, escribir y estudiar. Me refiero a las lecturas de minificción original que se hacen en los concursos de minicuentos; a la publicación de antologías; a la edición de revistas dedicadas a la minificción, y a la elaboración de estudios especializados.

Los concursos se han multiplicado durante la década final del milenio y siguen creciendo a un ritmo vertiginoso. Tal vez el más antiguo es el Concurso del Cuento Brevísimo de la revista *El Cuento* de México, creado en 1980 y cuyo límite eran las 250 palabras.

También existe desde 1986 el Florida State University's World's Best Short Story Contest (Concurso del Mejor Cuento del Mundo convocado por la Universidad del Estado de Florida), cuyo límite también se ubica en las 250 palabras, es decir, el espacio aproximado de una cuartilla. Los organizadores de este último han publicado ya una antología de los cuentos que han obtenido los primeros lugares durante estos doce años (J. Stern 1996).⁸⁰

Más recientemente se han creado otros concursos en América Latina, como el Concurso Anual de Minicuentos de la Dirección de Cultura del Estado de Araguá (Venezuela); el Concurso de Minificción de la revista *Maniático Textual* (Argentina); el Concurso de Minicuentos y Minipoesía de la revista *Casa Grande* (Comunidad de Colombia en México) y el Concurso de la revista *Zona* (Colombia), donde se publicó en su momento un original Manifiesto del Minicuento.⁸¹

Por último, mencionemos la existencia desde 1993 de la revis-

80. J. Stern, *op. cit.*

81. Todos estos concursos han desaparecido.

ta *100 Words*, que publica The International Writing Program, The University of Iowa (el programa internacional de escritores de la Universidad de Iowa). Esta revista es bimestral y publica cuentos y poemas con una extensión de 100 palabras, a partir de un tema propuesto de antemano por los editores. La invitación para colaborar en esta revista está dirigida a todos los escritores que alguna vez han sido parte del programa, y en el cual han participado escritores de 72 países.

En lo que respecta a los estudios especializados, pocas novelas o cuentos de extensión convencional han recibido la atención crítica que ha merecido «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar. Este cuento, con una extensión de dos páginas, no sólo ha sido objeto de casi una veintena de artículos especializados y capítulos de libros, sino que incluso ha sido objeto de tesis de grado y posgrado.⁸² Otros textos de minificción han recibido similar respuesta de los lectores especializados, como es el caso del cuento de Oscar de la Borbolla «El hereje rebelde», incluido en su serie de cinco cuentos *Las vocales malditas*.⁸³

En diversos libros de texto de nivel elemental, de educación secundaria y de educación básica superior se han incluido numerosas minificciones de autores tan diversos como Julio Cortázar, Julio Torri, Guillermo Samperio, José de la Colina, Jorge Luis Borges y un largo etcétera. Tal vez la familiaridad que numerosos lectores tienen con este género de la brevedad se debe en gran

82. Antonio Cajero Vázquez: «El lector en *Continuidad de los parques*. Un cuento de Julio Cortázar». Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericana, Universidad Autónoma del Estado de México, 1992.

83. Carmina Angélica Quiroz Velázquez & Verónica Vargas Esquivel: «Una propuesta para desmitificar el *Génesis 3*». Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

medida a estas formas de iniciación obligatoria de textos muy breves.⁸⁴

El caso extremo de relación paradójica entre la extensión de un minicuento y la respuesta crítica que ha generado es «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, que ha sido objeto de numerosos artículos, capítulos de libros y tesis. Entre los más conspicuos aquí recordamos el artículo de Juan Villoro, «Monterroso, libretista de ópera».⁸⁵

Pero tal vez un indicador aún más sorprendente que todos los anteriores del lugar que ocupa la escritura de minificción en este momento es el curso universitario diseñado con toda clase de ejercicios y recomendaciones para escribir minificción, publicado en 1997 por Roberta Allen con el título *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes (Ficción rápida. Cómo crear ficción en cinco minutos)*.⁸⁶

Virtualidad

LA minificción es lo que distingue a los cibertextos. Si los cibertextos son la escritura del futuro, entonces la minificción es el género más característico del naciente milenio.

¿Qué es un cibertexto? Un cibertexto es el producto de utilizar

84. Por ejemplo, los libros de texto para educación secundaria elaborados por el escritor mexicano Pedro Ángel Palou: *Redacción 1. Pensar, clasificar, describir* y *Redacción 2. Leer, escribir*, investigar, ambos publicados por Prentice Hall en 1997.

85. Juan Villoro: «Monterroso, libretista de ópera» en *Los once de la tribu. Crónicas*. México, Aguilar, 1995, 101-109.

86. Roberta Allen: *Fast Fiction: Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press, 1997.

un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una *interpretación*, sino que participa con una *intervención* sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto.

Si lo que está en juego en la lectura de los cibertextos no es sólo su *interpretación*, sino una *intervención* directa en la naturaleza del texto, en esa medida lo que está en juego en el cibertexto no es una *representación* de la realidad, sino la *presentación* de una realidad textual que es autónoma y no tiene referentes externos.

El paso del texto al cibertexto es similar al de la lectura sobre el papel a la intervención en el hipertexto interactivo sobre la pantalla de la computadora. La creación de estos nuevos medios lleva a la producción de nuevos juegos literarios, así como a la creación de talleres literarios de carácter interactivo y a la escritura de cuentos virtuales de carácter multimedia.

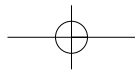
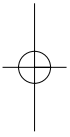
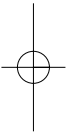
Todo lo anterior, en el campo de la literatura, genera lo que recibe el nombre de textos *ergódicos*.⁸⁷ El término proviene de *ergon* (trabajo) y *hodos* (camino), y se refiere a la naturaleza de esta escritura, que exige una participación activa por parte del lector. El lector de textos ergódicos, como el de la minificción, no sólo reconoce el texto, sino que interviene en su estructura. Lo que podríamos llamar cuentos compactos o cuentos ergódicos están formados por una escritura fragmentaria que genera sus propios lectores virtuales, cada uno de los cuales se concretiza en cada acto de intervención frente al texto.

En síntesis, la minificción integra elementos de la narrativa tra-

87. Espen Aarseth: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1997.



dicional, centrada en el pasado, y la narrativa moderna, centrada en el futuro. En ese sentido, la minificción es una escritura del presente, es decir, el presente de la lectura.



LA MINIFICCIÓN BAJO EL MICROSCOPIO

LA brevedad en la escritura siempre ha ejercido un gran poder de seducción. Entre las formas de escritura radicalmente breve con valor literario podrían mencionarse el haiku, el epigrama y la poesía fractal.

En lo que sigue propongo un modelo para el estudio de los cuentos cuya extensión es menor a la convencional, así como algunos ejemplos de su presencia en la literatura mexicana contemporánea. Aquí llamaré cuento breve a esta clase de narrativa literaria.

En la segunda parte de estas notas dirijo mi atención a la existencia de una gran diversidad de formas de hibridación genérica, gracias a la cual el cuento brevísimo se entremezcla, y en ocasiones se confunde, con formas de la escritura como la crónica, el ensayo, el poema en prosa y la viñeta, y con varios géneros extraliterarios.

Del cuento convencional al ultracorto

EL interés que ha resurgido en los últimos años por el cuento en general, y por el cuento breve en particular, se observa en la reciente publicación de numerosas antologías en diversas lenguas y tradiciones literarias. También es posible reconocer la vitalidad que tiene el cuento en México al observar la historia editorial de algunos libros que contienen cuentos de extensión convencional y cuentos breves.

Debido a su proximidad genérica con otras formas de la escritura, al tratar de ofrecer una definición del cuento breve nos enfrentamos a varios problemas simultáneos: un problema genérico (¿son cuentos?), un problema estético (¿son literatura?), un problema de extensión (¿qué tan breve puede ser un cuento muy breve?), un problema nominal (¿cómo llamarlos?), un problema tipológico (¿cuántos tipos de cuentos muy breves existen?) y un problema de naturaleza textual (¿por qué son tan breves?).

Empezaré por responder a la pregunta: ¿cuántos tipos de cuentos breves existen?, pues ésta es la pregunta fundamental y es la que permite responder las demás preguntas.

Para estudiar el cuento breve podemos partir del acuerdo que existe entre escritores y críticos al señalar que la extensión de un cuento convencional oscila entre las 2.000 y las 10.000 palabras. Al estudiar las antologías y las investigaciones que se han realizado hasta ahora sobre cuentos cuya extensión es menor a las 2.000 palabras, en lo que sigue propongo reconocer la existencia de tres tipos de cuentos breves. Las diferencias genéricas que existen entre cada uno de estos tipos de cuentos dependen de la extensión respectiva. Aquí propongo llamar a cada uno de estos tipos de relatos, respectivamente, cuento *corto*, *muy corto* y *ultra-corto*.

Por debajo del límite de las 2.000 palabras parece haber tres tipos de cuento distintos entre sí: *cortos* (de 1.000 a 2.000 palabras), *muy cortos* (de 200 a 1000 palabras) y *ultracortos* (de 1 a 200 palabras).

La estética del cuento corto (1.000 a 2.000 palabras)

ESTOS cuentos han sido reunidos en diversas antologías de carácter internacional bajo el nombre de *sudden fiction* o ficción súbita,⁸⁸ y también han sido llamados cuentos microcósmicos (en el caso de la ciencia ficción)⁸⁹ o simplemente *short shorts* (cortos cortos).

Para Irving Howe, quien es autor, coleccionista y estudioso de esta clase de cuentos breves, «en estas obras maestras de la miniatura, la circunstancia eclipsa al personaje, el destino se impone sobre la individualidad, y una situación extrema sirve como emblema de lo universal (...) produciendo una fuerte impresión de estar fuera del tiempo».⁹⁰

A partir de estas observaciones, el mismo investigador propone una tipología de los cuentos cortos. Un cuento corto puede narrar un incidente o condensar una vida, o bien puede adoptar un tono lírico o alegórico. Las posibilidades señaladas por Howe son las siguientes:

88. Robert Shapard & James Thomas, eds.: «Pospalabras» en *Ficción súbita. Narraciones ultracortas norteamericanas*. Barcelona, Anagrama, 1989 (1986), 239-273. Traducción de Jesús Pardo..

89. Isaac Asimov; Martin Greenberg, Joseph D. Olander, eds.: *Microcosmic Tales. 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*. New York, Bantam, 1980, 330 p.

90. Irving Howe: «Introduction» en *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. Irving Howe & Ileana Wiener Howe, eds. New York, Bantam Books, 1983, ix-xiv (esp. p. x).

I) Un incidente repentino, lo cual produce epifanías surgidas en un periodo extremadamente corto en la vida de un personaje. Estas epifanías suelen estar despojadas de sus respectivos contextos, condición que obliga al lector a proyectar sobre la situación un contexto imaginado por él mismo. A partir de esta propuesta de Howe, en el contexto hispanoamericano se podría pensar en textos como «El ramo azul» de Octavio Paz o «El eclipse» de Augusto Monterroso.⁹¹

II) Condensación de toda una vida, lograda gracias a la capacidad de comprimirla en una imagen paradigmática. En el contexto norteamericano se podría pensar en «Paper Pills», «The Untold Lie» y otros cuentos breves de la serie escrita por Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio*.⁹²

III) Imagen instantánea en la que no hay epifanía, tan sólo un monólogo interior o un flujo de memoria. Por ejemplo, «Amargura para tres sonámbulos» de Gabriel García Márquez.⁹³

IV) Estructura alegórica, cuya belleza superficial nos puede llevar a resistirnos al placer de su interpretación. Por ejemplo, en la tradición norteamericana, «Un lugar limpio y bien iluminado» de Ernest Hemingway y, en la tradición europea, «Chacales y árabes» de Franz Kafka.⁹⁴

91. Octavio Paz: «El ramo azul» en *¿Águila o sol?* México, Fondo de Cultura Económica, 1973 (1951), 33-37; Augusto Monterroso: «El eclipse» en *Obras completas (y otros cuentos)*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, 1959, 47-50.

92. Sherwood Anderson: «Bolitas de papel»; «La mentira no contada» en *Winesburg, Ohio. El libro de los grotescos*. Barcelona, Editorial Fontamara, 1981 (1919). Traducción del inglés de Emilio Olcina Aya. (Edición crítica: *Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Edited by John H. Ferres. London, Penguin Books, 1977).

93. Gabriel García Márquez: «Amargura para tres sonámbulos» (1949) en *Ojos de perro azul*, incluido en *Todos los cuentos*. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1987, 34-37.

94. Ernest Hemingway: «Un lugar limpio y bien iluminado» en *Cuarenta y nueve cuentos*. Barcelona, Seix Barral, 1987 (1969). Traducción de Carlos Pujol, Mary

Al reflexionar sobre esta clase de cuentos, Charles Baxter observa que mientras en las novelas encontramos individuos en el largo y complejo proceso de madurar importantes decisiones morales, en los cuentos de extensión convencional asistimos al momento de la decisión (o a la ilusión de poder tomar una decisión). En ambos casos participamos en algún tipo de acción moral. En cambio en el cuento corto, dice Baxter, lo que observamos es la reacción de un personaje o de una comunidad ante un momento de tensión súbita. En este caso, concluye, no hay (o no parece haber) posibilidad de tomar ninguna decisión. De hecho, esta posibilidad es sustituida por algún tipo de ritual, que se ubica a medio camino entre lo personal y lo colectivo.⁹⁵

Al leer cuentos breves que no pertenecen a la tradición occidental (parábolas budistas, jasídicas o derviches) o que están cercanos al poema en prosa (como el cuento lírico) y a diversos géneros extraliterarios, algunas de las características mencionadas desaparecen, y en su lugar encontramos rastros formales propios del género hibridado o parodiado. Al ser el cuento breve un género proteico, es riesgoso reducir su diversidad a normas estables.

Entre los cuentos cortos más conocidos encontramos la colección de *Pequeños cuentos misóginos* (1975) de Patricia Highsmith,⁹⁶ la abundante producción cuentística de Mario Benedetti⁹⁷ o las

Rove y N.N., 243-246; Franz Kafka: «Chacales y árabes» (1917) en *Bestiario*. Barcelona, Editorial Anagrama, Panorama de Narrativas, núm. 190, 1990, 29-33.

95. Charles Baxter: «Introduction» en *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories*. Robert Shapard & James Thomas, eds. New York, W.W.Norton, 1989, 17-25 (esp. 21).

96. Patricia Highsmith: *Pequeños cuentos misóginos*. Madrid, Alfaguara, 1990 (1975). Traducción de Maribel de Juan.

97. Mario Benedetti: *Cuentos completos*. México, Alfaguara, 1996, 615 p.

difícilmente clasificables narraciones breves de Felisberto Hernández, Oliverio Gironde y Macedonio Fernández.⁹⁸

En México encontramos, entre los libros de reciente publicación y que podrían poner en duda cualquier clasificación genérica tradicional los textos de *Tiempo transcurrido* de Juan Villoro, *La lenta furia* de Fabio Morábito y *Lugares en el abismo* de Agustín Monsreal.⁹⁹

La estética de cuentos muy cortos (200 a 1.000 palabras)

ESTA categoría está constituida por los textos reunidos bajo el nombre de *flash fiction*,¹⁰⁰ las compilaciones de microhistorias y las narraciones instantáneas y urgentes escritas por mujeres.

Dice Irene Zahava sobre los cuentos muy cortos: son las historias que alguien puede relatar en lo que sorbe apresuradamente una taza de café, en lo que dura una moneda en una caseta telefónica, o en el espacio que alguien tiene al escribir una tarjeta postal desde un lugar remoto y con muchas cosas por contar.¹⁰¹

98. Felisberto Hernández: *Obras completas*, 3 vols., México, Siglo XXI Editores, 1983; Oliverio Gironde: *Obra completa. Edición crítica*. Madrid / París, Archivos, 1999; Macedonio Fernández: *Relato*. Cuentos, poemas y misceláneas. *Obras Completas*, vol. 7. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987.

99. Juan Villoro: *Tiempo transcurrido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986; Fabio Morábito: *La lenta furia*. México, Vuelta, 1989; Agustín Monsreal: *Lugares en el abismo*. México, GV Editores, 1993.

100. James Thomas: «Introduction» en *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*. James Thomas, Denise Thomas & Tom Hazuka, eds. New York, W.W.Norton, 1992, 11-14.

101. Irene Zahava, ed.: «Preface» en *Word of Mouth. 150 Short-Short Stories by 90 Women Writers*. Freedom, California, The Crossing Press, 1990 (esp. p. vii).

En su teoría sobre el impresionismo y la forma en el cuento, Suzanne C. Ferguson señala que en la estructura clásica decimonónica se puede romper la linealidad de la secuencia narrativa, utilizando estrategias que generan, respectivamente, dos clases de cuentos: elípticos (cuando se omiten fragmentos del relato) o metafóricos (cuando algunos fragmentos del relato no son omitidos, sino sustituidos por elementos disonantes e inesperados).¹⁰²

El primer tipo (historias elípticas) corresponde a las primeras dos categorías señaladas anteriormente para el cuento corto (incidente repentino o condensación de una vida, es decir, en ambos casos, intensificación del tiempo). El segundo caso (historias metafóricas) corresponde al monólogo interior o la estructura alegórica. En todas las formas del cuento muy corto se condensan las estrategias que hemos visto utilizadas en el cuento corto.

Los títulos de los cuentos muy cortos suelen ser enigmáticos, y en ellos puede haber ambigüedad temática y formal, hasta el grado de alterar las marcas de puntuación. Los finales suelen ser también enigmáticos o abruptos.¹⁰³ Pero siempre se requiere que el lector participe activamente para completar la historia.

En este grupo de cuentos se encuentran «El silencio de las sirenas» incluido en el *Bestiario* (c. 1924) de Franz Kafka, y libros como la *Centuria (Cien breves novelas-río)* (1979) de Giorgio Manganelli, el *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis

102. Suzanne C. Ferguson: «Defining the Short Story. Impressionism and Form» (1982), en *The New Short Story Theories*. Edited by Charles E. May, Athens, Ohio University Press, 1994, 219-230 (esp. p. 221).

103. Andrea Bell: «The *cuento breve* in modern Latin American literature». Ph.D., Stanford University, 1991, 30.

Borges, las *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar y *Rajapalabra* (1993) de Luis Britto García.¹⁰⁴

En México encontramos esta clase de narraciones en la sección Arenas Movedizas del libro *¿Aguila o sol?* (1951) de Octavio Paz, la *Enciclopedia de latinoamericana omnisciencia* (1977) de Federico Arana, *Gente de la ciudad* (1986) de Guillermo Samperio, *Castillos en la letra* (1986) de Lazlo Moussong (1986), *Las vocales malditas* (1988) de Óscar de la Borbolla, *Amores enormes* (1991) de Pedro Angel Palou, *La Musa y el garabato* (1992) de Felipe Garrido, *Léérvre* (1992) de Dante Medina, los *Cuadernos patafisicos* (1992) de Hugo Enrique Sáez y *La casa en Mango Street* (1994) de Sandra Cisneros, y muchos otros a partir de 1995.¹⁰⁵

La estética del cuento ultracorto (1 a 200 palabras)

ESTOS textos constituyen el conjunto más complejo de materiales de la narrativa literaria. Está formado por los fragmentos narrativos

104. Giorgio Manganelli: *Centuria (Cien breves novelas-río)*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1982 (1979); Jorge Luis Borges: *Manual de zoología fantástica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957. Serie Breviarios, núm. 125; Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1962; Luis Britto García: *Rajapalabra*. México, Dirección de Literatura, UNAM, 1993.

105. Federico Arana: *Enciclopedia de latinoamericana omnisciencia*. México, Joaquín Mortiz, 1977; Guillermo Samperio: *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986; Lazlo Moussong: *Castillos en la letra*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986; Óscar de la Borbolla: *Las vocales malditas*. México, Edición de autor, 1988; Pedro Ángel Palou: *Amores enormes*. Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991; Felipe Garrido: *La Musa y el garabato*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992; Dante Medina: *Léérvre*. México, UNAM, 1992; Hugo Enrique Sáez: *Cuadernos patafisicos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992; Sandra Cisneros, *La casa en Mango Street*. México, Alfaguara, 1994.

seleccionados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su libro *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), y por Edmundo Valadés en *El libro de la imaginación* (1976). También a esta categoría pertenecen los minicuentos del concurso creado por la revista *El Cuento*, los microcuentos de la compilación hecha por Juan Armando Epple en América Latina, los *casos* de Enrique Anderson Imbert y los llamados *textículos* de Julio Cortázar (especialmente los incluidos en su *Último Round* y en *La vuelta al día en ochenta mundos*).

Esta clase de microficciones tienden a estar más próximas al epigrama que a la narración genuina. El crítico alemán Rüdiger Imhof señala en su estudio sobre las metaficciones mínimas que para su comprensión cabal es necesario desviar la atención de las consideraciones genéricas acerca de lo que es un cuento, y dirigirla hacia el asunto más fundamental, que es la escala, es decir, la extensión de estos textos.¹⁰⁶

La fuerza de evocación que tienen los minitextos está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria.

La naturaleza del hipotexto, es decir, del material que está siendo aludido, parodiado o citado, determina a su vez la naturaleza moderna o posmoderna del cuento.¹⁰⁷ Esto significa que cuando el hipotexto es una regla genérica (por ejemplo, si se parodia el estilo de un instructivo cualquiera, en general) nos encontramos ante

106. Rüdiger Imhof: «Minimal Fiction, or The Question of Scale», en *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986, 239-251.

107. Pavao Pavlicic: «La intertextualidad moderna y posmoderna» en *Criterios*, México, UAM Xochimilco, 1993, 165-186. Traducción del croata por Desiderio Navarro: «Así pues, el modernismo trató de poetizarlo todo, hasta los metatextos; el postmodernismo transforma todo en metatexto, hasta la poesía» (177).

un caso de intertextualidad posmoderna, es decir, ante un caso de recuperación de la historia. Por otra parte, cuando lo que se recicla es un texto particular (por ejemplo, el mito de las sirenas o un refrán popular) nos encontramos ante un caso de intertextualidad moderna, es decir, ante un rechazo de la historia. Esta diferencia implica relaciones distintas con la tradición literaria.

La consecuencia de todo lo anterior es que en los microcuentos la presencia de la epifanía es casi exclusivamente textual (o intertextual), es decir, de naturaleza estructural, pues esta epifanía ya no puede recaer en algún personaje y su respectiva situación específica. Esto es así debido a que en estos textos el concepto mismo de personaje ha desaparecido bajo el peso de de la intertextualidad o de la ambigüedad semántica. Como ocurre también en la escritura hipertextual (en ciertos programas de computadora), es el lector quien tiene la opción de construir un sentido que luego es conferido al texto, gracias a la superposición de contextos.

También en estos microtextos la ironía está presente, pero suele ser inestable, es decir, no puede ser determinada por la intención de la voz narrativa. Esto se debe a que la intención narrativa en general (y la intención irónica en particular) es indecidible en estos casos, a falta del suficiente contexto para ser interpretada de manera estable.¹⁰⁸

Afirma Juan Armando Epple, en la introducción a su antología de microcuentos hispanoamericanos, que este género híbrido y proteico es una «metáfora expresiva de los dilemas que viven las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de sentidos».¹⁰⁹

108. Booth, Wayne: *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago, 1974.

109. Juan Armando Epple: «Brevisima relación sobre el mini-cuento» en *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile, Editorial Mosquito Comunicaciones, 1990, 11-19 (esp. p. 18).

Son cuentos ultracortos cada uno de los *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau;¹¹⁰ las parábolas budistas incluidas en la compilación de José Vicente Anaya, *Largueza del cuento chino* (1981) –en los que se puede estudiar la tradición más antigua de cuentos ultracortos–;¹¹¹ las paradójicas parábolas sufis recopiladas por Idries Shah en *Las ocurrencias del increíble Mulá Nasrudin* (1976) en la tradición derviche;¹¹² los textos de la sección Museo en *El Hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges,¹¹³ y las recreaciones narrativas que constituyen la multitudinaria *Memoria del fuego* (1982-1986) de Eduardo Galeano.¹¹⁴

En alguna ocasión señaló Edmundo Valadés que fue en 1917 cuando se publicó por primera vez un cuento ultracorto en Latinoamérica.¹¹⁵ Se trata de «A Circe» de Julio Torri, uno de los más importantes cuentos ultracortos de la tradición literaria mexicana. A partir de ese texto seminal se han producido otros como una respuesta intertextual a aquél: «Circe» de Agustí Bartra,

110. Raymond Queneau: *Exercices de style*. París, Editions Gallimard, 1947. Hay versión en español: *Ejercicios de estilo*. Versión y estudio preliminar de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1987.

111. José Vicente Anaya, comp.: «Largueza del cuento corto chino» en *Largueza del cuento corto chino*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México. 1981, 7-15.

112. En el caso de la tradición derviche, destacan la difusión y el estudio de los relatos traducidos y editados por Idries Shah en *Las ocurrencias del increíble Mulá Nasrudin*. Barcelona, Paidós Orientalia, 1988 (1968); traducción del inglés de A.H.D.Halka; ilustraciones de Richard Williams; y *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*. México, Paidós Orientalia, 1990 (1966). Traducción de Manuel Guerra.

113. Jorge Luis Borges: *El Hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.

114. Eduardo Galeano: *Memoria del fuego*, 3 volúmenes. México, Siglo XXI Editores, 1982 - 1986.

115. Edmundo Valadés: «Ronda por el cuento brevísimo» en *Paquete: cuento. (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, ed. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, ICUAP, 1990, 191-197 (esp. p. 195).

«Aviso» de Salvador Elizondo y algunos más en el resto del continente.

En México se pueden encontrar al menos una docena de libros en los que algún autor ha reunido sus cuentos ultracortos: *Varia invención* (1955) y *La feria* (1962) de Juan José Arreola; *De fusilamientos y otras narraciones* (1964) de Julio Torri; *Infundios ejemplares* (1969) de Sergio Golwarz; *Fantasías en carrusel* (1978) y *Los oficios perdidos* (1983) de René Avilés Fabila; *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita* (1986) de Edmundo Valadés; *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso; *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo; *Cuaderno imaginario* (1990) de Guillermo Samperio; las secciones Mínima Expresión y Casos de la Vida Real en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) de José Emilio Pacheco; *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda, y *Relámpagos* (1995) de Ethel Krauze.¹¹⁶

De entre estos títulos únicamente los de Samperio y Krauze están constituidos casi exclusivamente por relatos ultracortos; algunos otros son considerados tradicionalmente como novela (*La feria*) o como novela con una serie de cuentos breves intercalados (*La señora Rodríguez y otros mundos*).

Por su parte, el libro de Sergio Golwarz tiene estructura infunduliforme, es decir, en forma de embudo. Empieza con un

116. Juan José Arreola: *Varia invención*. Joaquín Mortiz, 1971 (1949); *La feria*. Joaquín Mortiz, 1971 (1963); Julio Torri: *De fusilamientos y otras narraciones*. Fondo de Cultura Económica, 1964; Sergio Golwarz: *Infundios ejemplares*. Fondo de Cultura Económica, 1969; René Avilés Fabila: *Fantasías en carrusel*. Eds. Cultura popular, 1978 y *Los oficios perdidos*. UNAM, 1983; *La oveja negra y demás fábulas*. Joaquín Mortiz, 1969; Salvador Elizondo: *El grafógrafo*. Joaquín Mortiz, 1972; Guillermo Samperio: *Cuaderno imaginario*. Grijalbo, 1990; las secciones Mínima Expresión y Casos de la Vida Real en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Era, 1990; *La señora Rodríguez y otros mundos*. Joaquín Mortiz, 1990.

cuento muy corto (500 palabras), y cada uno de los 42 cuentos sucesivos es más corto que el anterior, hasta cerrar el libro con el cuento más breve del mundo, que tiene el título de «Dios». El texto de este cuento ultracorto dice, simplemente: «Dios». Este cuento merece ser leído cuidadosamente, en particular en un país mayoritariamente católico como México.

Una lectura literal de este cuento, paradójicamente, puede llevar a reconocer lo que podría ser una de las narraciones más extensas imaginables. De hecho, su interpretación (y el hecho de ser considerado como cuento) está en función directa del capital cultural y de la enciclopedia intertextual que posea cada lector, a la vez que acepta que sobre él se puedan efectuar simultáneamente lo que podríamos llamar una lectura elíptica (resaltando sólo algunos episodios) o una lectura parabólica (de carácter metafórico y con final sorpresivo, necesariamente epifánico).

Sin duda, éste es uno de los cuentos ultracortos con mayor densidad genérica y con mayor gradiente de polisemia en la narrativa contemporánea.

El cuento ultracorto: Una mirada bajo el microscopio

LO que aquí llamo cuento ultracorto, como ya señalé, tiene una extensión que no rebasa las doscientas palabras.

La investigadora venezolana Violeta Rojo propone llamar minicuento a la narrativa que tiene las siguientes características: a) brevedad extrema; b) economía de lenguaje y juegos de palabras; c) representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector, y d) carácter proteico. Esto último puede presentarse en dos modalidades: ya sea la hibridación de la narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios, en cuyo caso la

dimensión narrativa es la dominante; o bien la hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos (fábula, aforismo, alegoría, parábola, proverbios y mitos), con los cuales se establece una relación paródica.¹¹⁷ El ejemplo paradigmático de minicuento es «El dinosaurio» (1959) de Augusto Monterroso.

Por su parte, Andrea Bell, en su investigación sobre lo que ella llama cuento breve incluye el muy corto y el ultracorto, es decir, hasta un límite de 1.000 palabras.

Retomando lo señalado en el apartado anterior, en el estudio de estos minicuentos es necesario considerar, además de la brevedad extrema, los siguientes elementos característicos:

- a) Diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia)
- b) Diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector) (en el plano lingüístico: juegos de lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas)
- c) Diversas clases de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático)
- d) Diversas formas de humor (intertextual) y de ironía (necesariamente inestable)

Todos los estudiosos del cuento ultracorto señalan que el elemento básico y dominante debe ser la naturaleza narrativa del relato. De otra manera, nos encontramos ante lo que algunos autores han llamado un minitexto pero no ante un minicuento; es decir un texto ultracorto, pero no un cuento ultracorto.

117. Violeta Rojo: «El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela» en *Revista Iberoamericana*, num. 166-167, enero-junio 1994, 565-573 (esp. 566-7).

Sin embargo, el elemento propiamente literario –tanto en los minitextos como en los minicuentos– es la ambigüedad semántica, producida, fundamentalmente, por la presencia de un final sorpresivo o enigmático, que exige la participación activa del lector para completar el sentido del texto desde su propio contexto de lectura.

La intensidad de la presencia de los elementos estructurales indicados hacen del cuento ultracorto una forma de narrativa mucho más exigente para su lectura que la novela realista o el cuento de extensión convencional.

Antes de 1956, fecha de publicación de la *Breve historia del cuento mexicano* de Luis Leal,¹¹⁸ entre los principales cultivadores del cuento muy breve en México se encontraban Carlos Díaz Dufoo II, Julio Torri, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Mariano Silva y Aceves, Genaro Estrada, Juan José Arreola, Juan Rulfo y algunos otros, cuya tradición continúa hasta hoy. Habría que añadir que de todos estos escritores sólo Paz y Reyes llegaron a practicar directamente la escritura del haiku (T. Hadman, 7; 20-21).¹¹⁹

La actual popularidad del género se puede deber, tal vez, al crecimiento editorial y al incremento de estudios y talleres dedicados al cuento, a la crisis de la sociedad civil (con la consiguiente multiplicación de voces públicas) y sin duda a la creación del Concurso de Cuento Breve de la revista *El Cuento*.

118. Luis Leal: *Breve historia del cuento mexicano*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990 (1956).

119. Ty Hadman: *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México, Editorial Domés, 1987 (esp. p. 7, 20-21).

*Cuento y poema en prosa: Instrucciones
para cruzar la frontera*

COMO he señalado anteriormente, la consideración fundamental en el estudio de todas las formas de textos breves es el problema de la escala. Sin embargo, un rasgo común a todos estos tipos de textos es su tendencia lúdica hacia la hibridación genérica, especialmente en relación con el poema en prosa, el ensayo, la crónica y la viñeta, y con numerosos géneros no literarios.

Este fenómeno, el de la hibridación genérica, ha sido estudiado por Linda Egan en el contexto de la distinción entre crónica y cuento en la escritura de algunos narradores mexicanos contemporáneos. Señala Linda Egan con agudeza que «del llamado artículo de costumbres, inventado en México por Guillermo Prieto, se distinguían (al menos) cuatro géneros: el cuento, la crónica, el ensayo y la nota periodística. Nunca ha sido fácil distinguir entre ellos en México».¹²⁰

Si esto ocurre en el cuento de extensión convencional, en el caso del cuento muy breve encontramos, además, una gran proximidad con el poema en prosa y, en algunos casos, una apropiación paródica de las reglas genéricas de la parábola o la fábula, o incluso del aforismo, la definición, el instructivo, la viñeta y muchos otros géneros extraliterarios.

Para algunos autores (Bell, Imhof, Baxter), la diferencia entre el cuento ultracorto y el poema en prosa es sólo una cuestión de grado, e incluso puede depender de la manera de leer el texto. Tal vez por esta razón algunos textos de Julio Torri («De fusilamien-

120. Linda Egan: «El ‘descronicamiento’ de la realidad (el macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)» en *Vivir del cuento. (La ficción en México)*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995, 143-170 (esp. p. 157).

tos», «La humildad premiada» y «Mujeres»), que en base a todo lo visto hasta aquí pueden ser considerados legítimamente como cuentos ultracortos, han sido incluidos en sendas antologías del ensayo y del poema en prosa.

En la antología del poema en prosa en México de Luis Ignacio Helguera¹²¹ se incluyen varios de los más breves textos de *La oveja negra* de Augusto Monterroso, del *Bestiario* de Juan José Arreola, y de *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio, es decir, textos que pueden ser considerados como cuentos muy cortos o ultracortos. De cualquier manera, todos estos escritores son conocidos principalmente por su trabajo como cuentistas.

En el cuento breve mexicano hay numerosos casos de textos de naturaleza lírica, es decir (en la definición de Ángeles Ezama), contruidos a partir de un «yo» narrativo que contempla el mundo de un modo particular, con orientación pictórica o musical, fragmentación temporal y mayor atención al espacio.¹²² Esta escritura es muy evidente, por ejemplo, en una tradición que va de los cuentos poéticos de Carlos Díaz Dufoo II hasta la *Caja de herramientas* de Fabio Morábito. El libro paradigmático es, sin duda, *¿Aguila o sol?* de Octavio Paz.

Tal vez es necesario reconocer, como lo hace Irving Howe, que el cuento es a otras formas de la ficción lo que la lírica es a otras formas de la poesía, o, en palabras de Azorín: «El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso».¹²³

121. Luis Ignacio Helguera, ed.: *Antología del poema en prosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

122. Ángeles Ezama Gil: «El cuento y el poema en prosa: El relato lírico» en *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992 (esp. p. 62).

123. Azorín: «El arte del cuento», *ABC*, 17 de enero de 1944. Citado en el libro de Ángeles Ezama Gil (*vid. supra*, n. 35), 62, nota 7.

Cuento o viñeta: Distinción precisa pero irrelevante

EN varios libros de cuento escritos en un tono lírico se han incluido brevísimas viñetas, es decir, textos en los que hay la descripción de una situación sin ofrecer el contexto al que pertenece, como es el caso de algunos cuentos ultracortos contenidos en *De noche vienes* de Elena Poniatowska y *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita* de Edmundo Valadés.¹²⁴

A su vez, en algunos libros de ficción novelesca se han incorporado textos muy breves, como en el ya mencionado caso de *La señora Rodríguez y otros mundos* de Martha Cerda y de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, dos autores cuya narrativa es marcadamente metaficcional.

En algunos otros libros no se establece ninguna distinción tipográfica o estructural entre los textos narrativos y la presencia de viñetas. Éstos son libros propiamente híbridos, como *Gente de la ciudad*, *La rebelión de los enanos calvos*, *Castillos en la letra y La musa y el garabato*. Por último, algunos libros contienen viñetas con una narrativa condensada y elíptica, como es el caso de los *Relámpagos* de Ethel Krauze.¹²⁵

Todo lo anterior nos lleva a concluir que la distinción entre cuento y viñeta puede ser de interés para algunos críticos pero no lo es para los escritores, al menos en el momento de organizar sus textos para ofrecerlos a la lectura.

124. Elena Poniatowska: *De noche vienes*. México, Era, 1989; Edmundo Valadés: *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*. México, Diana, 1980.

125. Ethel Krauze: *Relámpagos*. México, CNCA / Instituto Coahuilense de Cultura, 1995.

Ensayo narrativo y otras formas fronterizas

EL referente imprescindible del desplazamiento genérico entre cuento breve y ensayo en México es el *Manual del distraído* (1978) de Alejandro Rossi.¹²⁶ A partir de este caso paradigmático tal vez podría hablarse de al menos cinco estrategias de hibridación en el cuento breve contemporáneo en México:

En primer lugar hay distintas formas de ensayos narrativos, como los de carácter patafísico (Hugo Sáez en *Cuadernos patafísicos*) o de carácter hiperbólico y paródico (Hugo Hiriart en *Disertación sobre las telarañas*).¹²⁷

Otro grupo de autores escribe libros de crónicas-ensayo de naturaleza narrativa: Carlos Monsiváis, Armando Ramírez, Ignacio Trejo, Emiliano Pérez Cruz, Hermann Bellinghausen, Guillermo Sheridan, José Joaquín Blanco y un largo etcétera.

También hay un nutrido grupo de textos en los que se proponen otras formas híbridas y paródicas. Entre estas formas, difícilmente repetibles, están las siguientes: relato como ensayo epistolar (Bárbara Jacobs en *Escrito en el tiempo*); parábolas paródicas (Augusto Monterroso en *La oveja negra y demás fábulas*); banquete platónico (Moreno-Morábito-Castañón en *Macrocefalia*); crónicas imaginarias (Juan Villoro en *Tiempo transcurrido*); metafORIZACIÓN narrativa (Fabio Morábito en *Caja de herramientas*); ucronías oulipianas (Oscar de la Borbolla en *Ucrónicas* y *Las vocales malditas*); adivinanzas como cuentos como poemas en prosa (Manuel Mejía Valera en *Adivinanzas*); reseñas apócrifas (Ilán

126. Alejandro Rossi: *Manual del distraído*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (1978).

127. Hugo Hiriart: *Disertación sobre las telarañas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (1980).

Stavans en el *Manual del perfecto reseñista*); parodias parabólicas (René Avilés Fabila en *Fantasías en carrusel* y varios otros títulos), y crónicas ficcionalizadas (Cristina Pacheco en *Sopita de fideo* y varios otros títulos).¹²⁸

Además de los géneros mencionados hasta aquí (poema en prosa, ensayo, crónica y viñeta), hay numerosos géneros de la escritura breve que son hibridizados o parodiados en la narrativa ultracorta. Entre estas formas de escritura breve podrían ser mencionadas las siguientes: escritura oracular, aforismo, mito, definición, instructivo, fábula, palíndromo, solapa, reseña bibliográfica, parábola, confesión, alegoría y grafito. En México hay al menos un grupo de textos escritos en cada uno de estos géneros híbridos. En todos los casos la tónica dominante suele ser la narrativa o los elementos propios del cuento breve o los señalados anteriormente para el cuento ultracorto.

Por último, algunos autores practican una escritura fronteriza de carácter dialógico, es decir, una narrativa breve escrita desde fuera de la literatura, como es el caso de los cuentos cortos y muy cortos del Subcomandante Marcos y de los textos antropológicos de Roger Bartra. El primero es autor de parábolas civiles con una amplia difusión nacional, escritas en la selva lacandona sobre una computadora portátil, y cuyas raíces pertenecen simultáneamente a la cultura indígena y al canon de la tradición occidental.¹²⁹ El

128. Cristina Pacheco: *Para vivir aquí*. Grijalbo, 1983; *Sopita de fideo*. Océano, 1984; *Cuarto de azotea*. Gernika / SEP, 1986; *La última noche del Tigre*. Océano, 1987; *Para mirar a lo lejos*. Gobierno del Estado de Tabasco, 1989; *El corazón de la noche*. Eds. El Caballito, 1989; *Amores y desamores*. Selector, 1996.

129. Subcomandante Marcos: *Cuentos para una soledad desvelada*. México, FZLN, 1997; *Relatos de El Viejo Antonio*. San Cristóbal de Las Casas, CIACH (Centro de Información y Análisis de Chiapas), 1998; *Don Durito de la Lacandonia*. San Cristóbal de Las Casas, CIACH, 1999.

segundo ha intercalado una serie de parodias parabólicas en su estudio sobre los mitos de la identidad del mexicano, *La jaula de la melancolía* (1987), al estilo de las *Mitologías* (1957) de Roland Barthes.¹³⁰

En conjunto, esta abundancia es suficiente para pensar en la formación paulatina de un nuevo canon de lectura.

La minificción y su lectura

TAL vez el auge reciente de las formas de escritura itinerante propias del cuento brevísimo, y en particular las del cuento ultracorto, son una consecuencia de nuestra falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea, en comparación con otros periodos históricos. Y seguramente también este auge tiene alguna relación con la paulatina difusión de las nuevas formas de la escritura, propiciadas por el empleo de las computadoras.

La última palabra, necesariamente breve, la tiene otro escritor, Irving Howe: «Los escritores que hacen cuentos breves tienen que ser especialmente audaces. Lo apuestan todo a un golpe de inventiva».¹³¹

Lo que se apuesta, a fin de cuentas, es el placer cómplice de cada lectura, un placer que tal vez se prolongue más allá de ese momento, y que tal vez afecte la identidad del lector. Esa posibilidad, entre otras, provoca que autor y lector compartan la creencia de que vale la pena seguir apostando todo a «un golpe de inventiva» en cada lectura.

130. Roger Bartra: *La jaula de la melancolía*. México, Grijalbo, 1987; Roland Barthes: *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1980 (1957). Traducción de Héctor Schmucler.

131. *Op. cit., supra*, n. 3, p. XIII.

RELATOS VERTIGINOSOS: CUENTOS MÍNIMOS

EN los años recientes ha surgido un interés muy intenso por la escritura, la publicación y el estudio de la minificción, es decir, la ficción que cabe en el espacio de una o dos páginas impresas. Este hecho plantea varias preguntas para los lectores de literatura.

¿Cómo llamamos a estos textos de extensión mínima? Han recibido casi medio centenar de nombres, entre ellos: micro-relatos, ficción súbita, instantáneas, retazos, viñetas, fragmentos y relámpagos. Cada uno de estos y otros nombres se refiere a un determinado tipo de texto. En esta compilación he decidido utilizar el término minificción para referirme a los textos en prosa cuya extensión no rebasa las 400 palabras.

¿Son cuentos? En muchos casos de escritura ultracorta es difícil distinguir un cuento tradicional de otros géneros. Un mismo texto puede aparecer en antologías de poema en prosa, ensayo o crónica. Esto lleva a pensar que la naturaleza genérica de algunos de estos textos puede depender de la manera como es leído

por cada lector, lo cual está determinado a su vez por sus estrategias de lectura y por su experiencia literaria y extraliteraria. Por otra parte, cada uno de estos textos es autónomo, y esta autonomía literaria se conserva incluso cuando los textos forman parte de una serie (como los incluidos en las primeras ocho secciones de esta compilación), lo cual no impide que estas minificciones tengan un carácter fractal, es decir, que cada una conserve los rasgos estilísticos de un autor particular. Ésta es la razón por la que he incluido algunas ficciones que no son necesariamente narrativas.

¿Son literatura? Aunque algunos de estos textos se apoyan en juegos de palabras o en otras formas de ingenio que los aproximan al chiste, tienen valor literario porque en todos ellos hay una estructura paradójica, diversas formas de erudición literaria y en ocasiones más de un sentido alegórico. Su naturaleza estética consiste en sintetizar, de manera alusiva, lo mejor de la tradición popular y lo más complejo de la sofisticación literaria. Son textos literarios por derecho propio y por el diálogo que establecen con la tradición cultural.

¿Son fragmentos? La condición de ser fragmentos o detalles, es decir, de ser textos que forman parte de una totalidad o textos que contienen universos autónomos depende en gran medida de la manera como son leídos. La organización de esta compilación propone una lectura en series de octaedros, es decir, series formadas casi todas por grupos de ocho textos. Pero este libro, como muchos otros, puede ser leído secuencialmente o de manera aleatoria, como un modelo para armar. Es decir, puede ser leído de la primera a la última página o puede ser abierto en cualquier página y leído en cualquier orden. En lugar de que el sentido de cada texto dependa de los demás, las minificciones se contentan con tener un aire de familia.

¿Qué lugar ocupan en la historia de la escritura hispanoamericana? Sin duda ocupan un lugar relevante, pues contamos con una tradición que empieza a ser reconocida cuando se publican los textos de Macedonio Fernández y Julio Torri en la segunda década del siglo XX. Muchos de los más importantes escritores hispanoamericanos han producido textos ultracortos cuyos rasgos comunes son el humor, la ironía y la hibridación de los géneros literarios y extraliterarios.

¿Por qué surge ahora este interés por la minificción? Tal vez por el ritmo vertiginoso de la vida cotidiana urbana; por la brevedad de los espacios marginales en las revistas y los suplementos culturales; por la proliferación de becas, premios y talleres literarios; por la naturaleza fragmentaria de la escritura en los medios electrónicos y, más que nada, por la paradójica sensibilidad neobarroca, próxima a la violencia del detalle repentino, irónico y parabólico que encontramos en otros terrenos del arte contemporáneo.

¿Cómo ha sido organizada esta antología? Está dirigida a lectores jóvenes, como una invitación para explorar este género de la escritura. El libro está organizado en dos partes. La primera parte está formada por las primeras ocho secciones, en cada una de las cuales presento una selección de minificciones que han sido tomadas de un mismo libro, y que por lo tanto forman parte de un mismo proyecto literario. En los textos de estos escritores y escritoras se exploran diversas posibilidades narrativas de la experimentación gozosa. Estos fragmentos autónomos incluyen la recreación poética de los mitos fundacionales (Galeano), la fuerza alegórica del poema en prosa (Arreola), la parodia de las fábulas moralizantes (Monterroso), la explosión intertextual de imágenes oníricas (Shua), la irrupción de lo extraordinario en la rutina cotidiana (Valenzuela), la sutil frontera entre lo deseado y lo tangible (Garrido), los juegos poéticos a partir de una tradición popular

(Mejía Valera) y la descripción humorística de enfermedades imaginarias (Britto).

En la segunda parte del libro presento seis secciones con seis o cuatro minificciones de diversos autores cada una. Aquí los minitextos están aglutinados alrededor de varias posibilidades temáticas: universos creados por la palabra, historias de amor evocadas en pocas líneas, retratos de personajes ficcionales, variaciones sobre un tema mítico, réplicas de cuentos escritos con anterioridad y relatos acerca de la escritura de historias. En este contexto es necesario reconocer que «El dinosaurio» de Augusto Monterroso es probablemente el cuento más breve y famoso del mundo (o al menos el que ha generado más comentarios, análisis, imitaciones y homenajes). Mientras algunos lectores han propuesto adaptarlo al cine o convertirlo en ópera, su autor insiste en que se trata de una novela, a pesar de contar con sólo siete palabras.

Los lectores podrán encontrar aquí formas diversas de lo breve. En esta compilación es posible reconocer la existencia de tres tipos de minificción:

a) los minicuentos o cuentos ultracortos tienen una estructura lógica y secuencial y concluyen con una sorpresa; éstas son las minificciones clásicas; estos cuentos han sido o podrían ser adaptados al cine de cortísimo metraje («Lingüistas», «Visión de reojo», «Actores», «Cada mujer: un museo», «Fin»); son cuentos muy pequeños, y tal vez por esa razón suelen concluir con una broma o con una paradoja

b) los micro-relatos o relatos ultracortos tienen un sentido alegórico y un tono irónico; éstas son las minificciones modernas, que pueden llegar a no contener una historia, sino una parodia de historia («Subraye las palabras adecuadas», «Diálogo amoroso») o el

mero final de una historia («El dinosaurio» o la serie de los Garabatos) o una viñeta sin inicio ni final (Shua, Valenzuela, «Pasear al perro», «Ella parpadea») o un aforismo («Escribir», «Confesión esdrújula») o diversos juegos de carácter alegórico (como los contenidos en las secciones Universos, Sirenas y Retratos)

c) las minificciones híbridas conservan rasgos clásicos y modernos, es decir, yuxtaponen elementos de minicuentos y micro-relatos; éstas son las minificciones posmodernas, como es el caso de las Fábulas de Augusto Monterroso (cuya indeterminación está mezclada con las referencias a otros textos), los relatos de Eduardo Galeano (donde se integran mito, tradición oral y fuentes documentales), las parábolas del Bestiario de Juan José Arreola (donde se mezclan ensayo, narración y poema en prosa) y las Adivinanzas de Manuel Mejía Valera (donde se parodia el juego infantil como vehículo del poema en prosa).

En el caso de los micro-relatos tal vez merecen atención especial algunas variantes que ya empiezan a crear su propia tradición dentro de la minificción. Éste es el caso de los inesperados *juegos de lenguaje* («Todo lo contrario», «Encarrerado», «Confesión esdrújula»), los *sobreentendidos* («Nuevas formas de locura», «Este tipo es una mina», «Zoología fantástica», «Diálogo amoroso», «Almohada») y las *variaciones intertextuales*, cuyo sentido depende del conocimiento literario del lector («Penélope», «Lobo», «Despiértese», «La culta dama», «Las mariposas volaron» y la mayor parte de las minificciones incluidas en esta antología).

Hay algunos autores que por diversas razones no fueron incluidos en esta colección, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Oliverio Girondo, Enrique Anderson Imbert, René Avilés Fabila, Alejandra Pizarnik, Marco Denevi y Guillermo Cabrera Infante,

y que sin duda podrían formar parte de un segundo volumen de minificciones.

En síntesis, los textos incluidos en esta antología permiten apreciar las principales características de la prestigiosa minificción hispanoamericana. Algunos minitextos tienen un notable valor poético (Arreola, Galeano, Mejía Valero). Otros tienen un claro sentido del humor (Britto, Shua, De la Borbolla) o de la ironía (Monterroso, Valenzuela). Y en el resto se exploran otras posibilidades de la prosa breve, como la alegoría (Garrido), la metaficción y la parodia.

En conjunto, los textos de los 30 autores y autoras reunidos en este volumen, provenientes de Argentina, Colombia, Guatemala, México, Perú, Uruguay y Venezuela, muestran la riqueza literaria de la minificción en nuestra lengua. Por esta necesaria diversidad, por su natural brevedad, por las formas de complicidad que provoca en sus lectores, por su sentido del humor y por su fractalidad, fugacidad y virtualidad, la minificción se está convirtiendo en uno de los géneros de la escritura más característicos del tercer milenio. Bienvenidos al presente.

DE LOS BESTIARIOS Y OTROS GÉNEROS BREVES

EL escritor mexicano Julio Torri alguna vez escribió que la brevedad es una forma extrema de la cortesía. La gran diversidad y riqueza de la narrativa ultracorta ha llevado a la necesidad de utilizar un término que permita referirse a todas las variantes posibles, que van de la mera ocurrencia al rigor de la poesía. Este término es *minificción*.

Durante los años recientes se puede observar cómo la minificción está gozando de un boom en el terreno creativo, lo cual ha motivado que tan sólo en el periodo comprendido entre 1999 y 2002 se hayan realizado varios congresos dedicados a su estudio, además de multiplicarse las antologías, la impartición de cursos y la realización de numerosas investigaciones sobre la materia en diversos países.

En las líneas que siguen, como un ejemplo de la riqueza de este género literario, señalo las características de cinco libros individuales y un volumen colectivo producidos durante este mismo

periodo por escritores de Argentina, Colombia, España, Guatemala y México. Aquí estoy entendiendo por *minificción* la escritura literaria de textos narrativos cuya extensión siempre es menor a una página impresa.

El trabajo se inicia señalando las principales diferencias entre la tradición de los bestiarios literarios hispanoamericanos y los europeos, lo cual explica en parte muchas de las características literarias de la minificción contemporánea.

La tradición de los bestiarios hispanoamericanos

PARA los lectores de los bestiarios literarios es bien sabido que en la milenaria tradición europea se bestializan los rasgos humanos en un proceso de degradación moral que ha producido vampiros, gárgolas, duendes, homúnculos y hombres-lobo. En cambio, la tradición hispanoamericana de los bestiarios surgió cuando los informantes de los cronistas de Indias (entre ellos, Gonzalo Fernández de Oviedo y muchos otros) describían la fauna y la flora del Nuevo Mundo con una mirada asombrada, proyectando rasgos humanos sobre los fenómenos naturales.

Es así como encontramos dos grandes tendencias en la tradición de los bestiarios hispanoamericanos, ambas de carácter antropomórfica. La primera de ellas hunde sus raíces en las tradiciones precolombinas, especialmente mesoamericanas, y produce bestias sagradas y ominosas, debido a su íntima proximidad con la muerte. Esta tradición fue incorporando poco a poco, a lo largo de la Colonia, una rica iconografía apocalíptica y extemporáneamente milenarista (revitalizada por la actual generación del crack).

La otra tradición es más moderna y se ha desarrollado especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, produciendo

bestias alegóricas, a veces paródicas, en ocasiones hiperbólicas o incluso descritas en un estilo poético. En esta tradición los bestiarios llegan a emplear el sentido del humor y la ironía al señalar la naturaleza paradójica de seres que sin ser completamente humanos, exhiben, a la manera de fábulas sin moraleja, las contradicciones de la condición humana.

Mencionemos una docena de los bestiarios imprescindibles en la tradición hispanoamericana publicados durante la segunda mitad del siglo XX para ilustrar la existencia de ambas tradiciones. Los principales textos de la zoología fantástica se inicia precisamente con el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (Argentina, 1954). Pocos años después Juan José Arreola escribe su *Bestiario*, que es una de las cumbres de poema en prosa escrito en nuestra lengua (México, 1959). Y en la tradición propiamente poética se inscribe el *Álbum de zoología* de José Emilio Pacheco (México, 1985). También en México se publicó el *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq.

En la provincia mexicana se han hecho algunas aportaciones interesantes a esta tradición, como *El recinto de animalia* de Rafael Junquera (Xalapa, 1999), mientras en Toluca se publicó un apócrifo *Bestiario de Indias* (acompañado poco después por un *Herbario de Indias*) firmados por el Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana, que es el seudónimo utilizado por su recopilador, el investigador universitario Marco Antonio de Urdapilleta (UAEM, 1995). Y en Guadalajara, el investigador Raúl Aceves escribió un *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (Universidad de Guadalajara, 1995).

En cuanto a la tradición de las parábolas irónicas, en 1951 se publica el conocido *Bestiario* de Julio Cortázar, si bien ya está más emparentado con el *Bestiario* de Franz Kafka que con las Crónicas de Indias. En 1969 se publica *La oveja negra y demás fábulas* de

Augusto Monterroso (nacido en Honduras, de nacionalidad guatemalteco pero nacionalizado mexicano). Y en Chile se publica el *Bestiario urbano* de Ricardo Cantalapiedra (FCE, 1989).

En México contamos también con escritores en esta tradición, empezando con el imprescindible René Avilés Fabila, conocido por sus crónicas de la estupidez humana en sus alegorías de *Los animales prodigiosos* (1989). Poco después, el poblano Pedro Ángel Palou publica sus parodias tiernas y sarcásticas en *Amores enormes* (1991). Y muy recientemente, Ediciones El Ermitaño publicó la colección de minipoemas del *Bichario* (1999) del uruguayo Saúl Ibargoyen, avecinado en México desde hace muchos años.

Los textos de la tradición apocalíptica o fabulística adoptan un tono hierático, a veces poético, en ocasiones oracular. En ellos hay un tono de urgencia, como el presagio de algo definitivo, irrevocable.

Por su parte, los textos de la tradición irónica son cuentos fantásticos escritos como alegorías de la lectura, del transcurso del tiempo o de las debilidades humanas. En estos cuentos el narrador se apropia de una situación cotidiana para transformarla en una bola de cristal donde se puede observar, como en un aleph, cualquier otra situación igualmente cotidiana (la del lector). Estos textos son espejos anamórficos que devuelven a sus lectores una imagen a la vez extraña y familiar. Son textos que parecen responder a la pregunta por la identidad de los personajes, señalando nuestra condición animal, a la vez finita y compleja.

Ediciones del Ermitaño ha publicado recientemente un *Bestiario fantástico* que es un volumen colectivo donde se han reunido materiales del Taller de Narrativa que dirige Bernardo Ruiz en la Escuela de Escritores de la SOGEM (Sociedad General de Escritores) en la Ciudad de México. Reúne los textos de 24 autores muy jóvenes, y resulta una aportación original y diversa dentro de la tradición literaria de los bestiarios.

En este *Bestiario fantástico* encontramos varias alegorías apocalípticas: «El quescalote», «Mi bestia», «El adversario», «Avistamiento», «Tanzania», «Los uduizes», «Colmoyote» y «La Canis-Somnium». Y también hay dos variaciones de mitos europeos: «Alcurnia» retoma el mito de Legión, mientras «Juegos de manos» recuerda el mito de Orlac y «La mano del comandante Aranda» de Alfonso Reyes, entre otras versiones de manos independientes y autónomas. Y también hay algunas descripciones de zoología fantástica: «El coleccionista», «Son sádicos», «El gusano del tiempo» (que recuerda la película mexicana *Cronos*), «El mutante» y «Siones».

En este *Bestiario fantástico* encontramos también ejemplos representativos de las parábolas irónicas y lúdicas: el bicho de «El tragatipos», el gato «Pamelo», el toro de «El cuate», «Tortuga», «Avestruz» y «Cocodrilaro», y las breves series de minificciones que llevan los títulos «Cuatro miradas», «Dos distintos» y «Cinco cuentos».

En resumen, este *Bestiario fantástico* constituye el primer volumen colectivo en nuestra lengua que reúne con amenidad una diversidad de voces inscritas en las diversas tradiciones de los bestiarios hispanoamericanos. Éste, además de su calidad literaria, es otro de los motivos para celebrar su publicación.

*Botánica del caos de Ana María Shua:
Una jungla parabólica*

EL trabajo narrativo de la escritora argentina Ana María Shua ha sido objeto de diversos estudios en varios países, y el trabajo más reciente dedicado a su narrativa se ha reunido en el volumen colectivo *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (2001).

Leer *Botánica del caos* (2000) es entrar a una maleza extraña. Al avanzar en su lectura se empiezan a reconocer los elementos de un espacio literario deliberadamente irónico. Cada una de estas 190 parábolas del tiempo es un ejercicio en el arte de la paradoja. Y casi todas son homenajes a textos literarios particulares. Aquí hay alusiones a la tradición bíblica, a la novela policiaca, a los relatos de crímenes inconfesables, a las novelas de escepticismo desolado.

Al entrar en esta jungla textual encontramos casuarinas enamoradas, olmos hipocondriacos, semillas incontenibles, bugambilias sonámbulas, una planta que se atiende a sí misma después de un curso de jardinería, una momia que combate con tabaco a los líquenes y musgos que crecen bajo sus vendas. El resto del volumen contiene versiones impensables, con frecuencia subversivas, de la historia oficial, así como la descripción sucesiva de enfermedades imaginarias, filosofías ocultas, sueños conversados, monstruos reconocibles, demonios tradicionales, cuentos árabes y algunos pases mágicos.

Para la escritura de estas breves pócimas textuales se han mezclado los siguientes ingredientes: una crueldad inocente, un poco de humor negro, unos toques de surrealismo y el tono urgente de una confesión inesperada.

Como parodias de la indiferencia que contiene un parte médico, un informe de archivo o un relato policiaco, en estos microrelatos se adopta un tono que mezcla la mayor crueldad con el candor más verosímil. La voz narrativa detrás de esta escritura parece estar ocupada con la posibilidad inminente de provocar nuestra sorpresa.

En resumen, este catálogo de alegorías intertextuales es una historia natural del asombro. Lo que el lector encuentra aquí es una serie de innumerables parábolas del miedo, desde el más

ancestral al más cotidiano: el miedo al tiempo, a lo desconocido, a la muerte, pero también a la rutina y a la soledad. Es decir, los elementos de los que están hechos nuestros sueños literarios. Y también nuestras pesadillas.

El sabor del tiempo *de Nana Rodríguez:*
Claves para cruzar el espejo

Nana Rodríguez es una investigadora y escritora colombiana. Además de haber escrito unos *Elementos para una teoría del minicuento*, es autora de varios títulos de minificción y poesía.

En *El sabor del tiempo*, Nana Rodríguez reúne una serie de 48 minificciones en las que ofrece alegorías de la creación y la crítica a través del juego de silencios, ecos y cantos de cortísimo metraje. Se trata de textos que van del aforismo irónico a la narrativa que nunca excede la frontera de las 125 palabras.

Del otro lado del espejo siempre hay alegorías, metáforas e imágenes en clave. Este volumen contiene en miniatura numerosas teorías del tiempo y de la escritura, de la música, los sabores, la poesía y el arte. A partir de paradojas poéticas y breves cantos a la noche, las ciudades y la luna, *El sabor del tiempo* logra, por implicación suprema y a través de una inversión del sentido común, un tono que paulatinamente pasa del juego a la gravedad filosófica, y de una ironía lúdica al distanciamiento lúcido.

Este repositorio de metáforas es producto de una sensibilidad que coincide con el espíritu de los tiempos y que a la vez se nutre de los clásicos, con quienes dialoga: Plauto, Dante, Galileo, Simónides, Galeno, Américo Vespuccio, Einstein, Colón, Cortázar. Científicos, artistas, viajeros, filósofos y escritores son convertidos en personajes con su propio sabor a tiempo.

Aunque las metáforas sobre el universo y sobre el valor del tiempo son accesibles de inmediato, los efectos poéticos que pueden producir en el lector son como detonantes de acción prolongada. Cada texto encapsula un universo poético y filosófico en pocas líneas, acompañado por el excipiente de la narrativa. Esta estrategia de escritura facilita la lectura. Pero, como toda cápsula con excipiente natural, su efecto se extiende a largo plazo, mientras el lector rumia el follaje filosófico que ofrece este remanso textual.

Otros escritores buscan una sola alegoría a lo largo de una extensa novela. En cambio, este libro nos recuerda que los poetas, los locos, los filósofos y los autores de minificciones tienen la virtud de la elipsis.

Aquí la autora construye un sistema de analogías, que son reconstruidas por un lector cómplice. Pero también durante la lectura se inicia otra escritura: la del tiempo del lector, la que se ordena a partir de un reajuste en su cosmovisión particular.

En cada minificción, el lector se recupera a sí mismo a través de la lectura de lo que la autora propone como espejo. Pero no es un espejo que refleje su imagen, sino un espejo para ser cruzado y para encontrar un universo poblado de alegorías literarias. No por ello es casual que en algunos casos (45-51) estas alegorías son precisamente acerca de la escritura, los libros, la memoria, la edición, la lectura, las bibliotecas, los librerías y las palabras.

Precisamente en «Minificción», Alicia prefiere el espejo a la pantalla de computadora, pues «añora el olor de las flores vivas» (55). En otros casos simplemente se defamiliarizan los términos cotidianos. En «Al pie de la letra», por ejemplo, se juega con las paradojas de la creación:

«Un poeta críptico se hizo famoso porque acostumbraba colocar notas de pie de página a sus poemas. Con el tiempo, los lec-

tores ansiosos compraban sus libros para gozar la poesía que brotaba silvestre de sus notas de pie de página (32)»

En estos ejercicios de relativización del sentido común, la estrategia para salir de la escritura infinita es a través del suspenso seductor. En este almacén de alegorías, la magia de la minificación radica en la exploración irónica de las estrategias de la alusión.

*Sea breve de Otto-Raúl González:
La complicidad de la lectura*

Las minificaciones del escritor guatemalteco Otto-Raúl González no sólo muestran su interés por la poesía y la brevedad, sino que además en ellos encontramos, afortunadamente para nosotros, el ejercicio del humor.

Sea breve reúne 71 minificaciones que pueden ser leídas en un lapso de aproximadamente treinta minutos, es decir, el lapso necesario para leer un cuento de extensión convencional. La mayor parte de estos textos breves son viñetas donde se retratan situaciones cotidianas que sin embargo concluyen con un giro inesperado y sorprendente.

Para causar la sorpresa ante lo familiar, el autor pone en juego la literalización de expresiones metafóricas, la reversión de expresiones comunes, la hiperbolización de detalles nimios, la alusión a textos y personajes canónicos, la creación de alegorías insólitas y la producción de juegos de palabras, entre los cuales destacan retruécanos, sobreentendidos y equívocos.

Nada mejor que un ejemplo para mostrar alguno de estos mecanismos en la práctica.

En «Muerte de un rimador» (p. 61) al protagonista se le acusa de atentar contra el ídolo de la anti-rima. Al concluir su juicio, se

le pregunta: «¿Pide perdón al ídolo?» ¿Pídolo». Acto seguido, es linchado por la multitud.

Tal vez sea interesante señalar la proximidad literaria e ideológica de estos textos con la escritura alegórica de un fabulista irónico como el también guatemalteco Augusto Monterroso, voluntariamente exiliado en México desde hace varias décadas. Estas coincidencias se resumen en una tendencia a decir algo más (o decir algo diferente) de lo que las palabras significan literalmente.

Esta tendencia a la ironía tiene una larga tradición en la narrativa en lengua inglesa, bajo el elegante nombre de *understatement* (decir menos de lo que se pretende). Sin embargo el empleo de este recurso tiene un matiz más popular en sus cultivadores hispanoamericanos, donde la tradición literaria, a pesar de sus extremos neobarrocos, tiende a ser accesible y didáctica. En esta serie encontramos alegorías fantásticas, cartas apócrifas, parodias genéricas y parábolas instantáneas.

Esta combinación de ironía y didactismo es producto de condiciones históricas bien conocidas. La ironía y la escritura en clave han sido estimulados por las condiciones de represión política en nuestros países. A su vez, en un medio donde el analfabetismo funcional está entre los más altos del mundo, surge la tendencia a escribir textos literarios de carácter didáctico.

Veamos otro ejemplo tomado de la compilación *Sea breve*. En «Retruécano» (p. 26) se relata cómo el letrero «Se sacan birlos» anuncia un atraco, que entonces obliga a cambiar el letrero por este otro: «Se birlan sacos».

Algunos de estos textos ya han sido incluidos en antologías, y la razón es fácil de entender, pues cumplen sin dificultad las exigencias del género: brevedad, humor, accesibilidad e ingenio.

El homenaje del autor al «Dinosaurio» de Monterroso lleva el título «Dinosaurio enamorado» (p. 27). Cuando éste requiere de

amores a su pareja, ésta responde: «Ahora no puedo, estoy en mi milenio».

Sea bienvenida esta multitudinaria brevedad, publicada en una igualmente breve edición de 100 ejemplares.

Un león en la cocina *de Julia Otxoa:*
Universo de alegorías proteicas

UN león en la cocina reúne 50 narraciones breves de carácter alegórico. Las historias combinan o alternan el empleo del humor, la ironía, el absurdo, la paradoja y las metáforas para mostrar, de manera parabólica, las formas que puede adoptar el choque entre diversas perspectivas o visiones del mundo.

Estos desencuentros producen la súbita revelación de una verdad inesperada por el protagonista, y en muchos casos también producen reacciones de intolerancia, sorpresa o reflexión.

En estas alegorías sobre las contradicciones de la conducta humana, algunos relatos se aproximan al realismo mágico, y otros son resultado de una imaginación hiperbólica, en ocasiones parsimoniosamente desquiciada o hilarante.

En todos los casos se podría hablar de una *fantasía aditiva*, es decir, de relatos en los que se describe un mundo idéntico al que nos resulta familiar, pero al que se le ha *añadido* un elemento excepcional. Este elemento nuevo, imaginario, con frecuencia es producido por la actitud de un personaje que ante un hecho cotidiano reacciona tomando la decisión de ocuparse de una actividad extraordinaria durante el resto de su vida. Y en algunos casos, este mismo personaje puede llegar al final de sus días habiendo olvidado el propósito original de esa búsqueda exacerbada y frenética.

En otros casos, el elemento añadido a la realidad cotidiana puede ser, precisamente, un animal de conducta alegórica. En este bestiario encontramos, entre otros animales fantásticos, un cerdo metafísico (que come las flores que lo inspiran), un mosquito productivo (que en su corta vida produce una epidemia), un mono melancólico (que intenta escapar del tedio mortal), un gato aristocrático (obligado a exterminar a sus dueños por el bien de ellos mismos), incluso un satisfecho y genuino ratón de biblioteca.

Todas estas historias tienen un carácter deliberadamente absurdo, y es a través de ellas como se ponen en evidencia diversas convenciones morales acerca de la normalidad.

Un león en la cocina propone un mundo poblado por músicos, utopistas, conversadores, periodistas, escritores, artistas, locos y toda clase de doppelgängers, es decir, personajes que súbitamente se revelan o se convierten en *otros*, en una versión distinta de lo que se espera de ellos.

En este universo narrativo, la escritura epistolar es una forma idónea de comunicación, especialmente para aquellos personajes que son los idealistas y los ilusos, es decir, todos aquellos que —como los lectores de literatura— todavía están dispuestos a *creer*.

En este conjunto es posible distinguir dos grupos de relatos metafóricos: el de las alegorías epifánicas y el de las alegorías pro-teicas. Las primeras relatan el momento y las consecuencias de la súbita revelación que tiene un personaje en un momento preciso de su vida, cuyas consecuencias siempre son extraordinarias, y que alcanzan niveles extremos, hiperbólicos y sorprendentes. Algunos ejemplos son «Trompetista», «Firma» y «Otto de Aquisgrán». El segundo grupo de relatos son breves parábolas sobre la condición humana, y muestran el asombro, el horror, la frustración o las numerosas paradojas que definen esta condición. Algunos ejemplos son «La cosa», «Ecuanimidad» y «Espejos».

Además, hay también un tercer grupo de relatos que bordean lo absurdo como estrategia de revelación. Algunos ejemplos son «Ciudad del pasado», «Campaña electoral» y «Querido hermano». Y otros más son, simplemente, alegorías sobre el acto de escribir, donde resaltan los evidentes homenajes irónicos a Franz Kafka y Albert Camus, entre otros escritores independientes. Pero también hay un homenaje implícito a otros escritores de España, Checoslovaquia, Egipto y Francia, como Joan Brossa, Clara Janés, Monika Zgustová, Bohumil Hrabal, Emine Sergi Özdamar y Antonio Gamoneda.

Uno de los relatos que condensa casi todos los elementos presentes en el libro es el que lleva el título «Objetos». Aquí conocemos la extraña disertación, fuera de lugar, de un erudito que estudia la actividad de las abejas que permitió producir la cera de las velas que utilizó Leonardo da Vinci durante los primeros años de su trabajo. Se trata, entre otras cosas, de una mirada irónica al mundo académico.

La creación de mundos próximos al realismo mágico se puede observar claramente en el relato «Estanco», donde con un ritmo casi cinematográfico vemos cómo la vida social de un pueblo parece girar alrededor del lugar asignado para vender los sellos postales. Por diversas razones, en ese estanco nunca hay ni ha habido ningún sello a la venta, y esto ha obligado a los habitantes del pueblo a acumular las cartas que escriben, terminando por arrojarlas a la calle. Y a su vez, los mismos habitantes han empezado a responder las cartas de los otros, asumiendo así, textualmente, la personalidad de los destinatarios originales a los que estaban dirigidas. Este mundo poblado por una escritura proteica es una lúdica alegoría del trabajo mismo de la creación literaria.

En «Cine», uno de los más intensos y breves relatos de la serie, la narradora súbitamente descubre, como en un sueño, que en ese

espectáculo continuo al que llamamos *vida*, ella parece ser la única que todavía no ha comprado su boleto. Por esta razón, los demás lugareños le reclaman que muestre su boleto, exactamente como lo harían si ella quisiera formarse en la fila para entrar al cine. En este símil con el espectador de cine, la ironía se intensifica al final, cuando ella muestra su ignorancia acerca del lugar donde hay que comprar el boleto:

Ahora desde la cárcel asisto a la película de la vida con desinterés. En realidad se trata de un folletín de mala calidad con pésimos actores. Sin embargo, no me puedo quejar. Las cosas para mí no son del todo malas. Mi condena perpetua se ve aliviada por algunas compensaciones: cada dos o tres años también pasa por mi celda, como por los cines de mis sueños, un vendedor de chicles y palomitas.

En algunos pocos pero muy significativos relatos aparece una niña cuya mirada inocente parece confirmar el sentido de la narración. «El trompetista» se inicia como una historia de terror, pues el narrador ve a una niña que, en el edificio de enfrente, sale a la cornisa de la ventaja y en cualquier momento puede caer al precipicio. Sin embargo, este tono inicial se va transformando para llegar a un final utópico de un lirismo musical inesperado:

La música lo embriaga todo. La gente sale a las cornisas y se lanza alborozada al vacío para caer sobre el techo de lona de los camiones «vehículo largo transporte internacional» que a todas horas cruzan la ciudad atronándolo todo con sus potentes motores, y ya el instante es como una eternidad, un infinito caer de mariposas blancas en medio de la música.

En «El tren de las seis» la narradora es una niña que se resiste a convertirse en una adulta aburrida, y sigue imaginando las posi-

bles implicaciones de lo que su padre y el resto de la gente le han dicho: que todos los días llega a la estación de tren una niña que es idéntica a ella, y que en otras estaciones de otros países también hay otras niñas idénticas a ella. *Sólo es cuestión de irlo verificando.*

En el panorama de la narrativa breve y ultracorta que es cada día más reconocida en los ámbitos del estudio y la creación literaria, la escritura de Julia Otxoa se distingue por su fidelidad a la imaginación alegórica. En su escritura la visión crítica se manifiesta en el empleo de recursos irónicos y un humor muy próximo a la literatura del absurdo. Muchas de estas historias podrían ser desarrolladas en un formato cinematográfico propio del género fantástico, sin por ello de contener un evidente trasfondo filosófico.

Sin duda, la intención última de *Un león en la cocina* ha sido apostar por una imaginación alegórica que propone, como señala el epígrafe del filósofo francés Michel Foucault, *percibir la realidad de una manera distinta* a la convencional. Por ello, no es casual que en algún momento la narradora defina al gremio de los escritores como aquel que está *en búsqueda permanente de la belleza y la justicia* («Tras las huellas de Albert»).

Como la niña que aparece en algunos de estos relatos, el lector tiene la posibilidad de observar la vida cotidiana con sorpresa y admirando aquello que, efectivamente, puede tener el mundo de maravilloso o amenazador.

Circo de tres pistas y otros mundos mínimos de Luis Felipe Hernández: *Greguerías seriadas a la mexicana*

EN *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* de Luis Felipe Hernández encontramos una muestra de 105 minificciones con una personalidad propia.

Las minificciones que forman este volumen están divididas en cuatro series. La primera, *Cruentos de Hadas*, está formada por 28 versiones satíricas o inesperadas de Blancanieves, Caperucita Roja, Aladino, Hansel y Gretel, la Bella y la Bestia, Cenicienta, la Bella Durmiente y otros cuentos clásicos para niños. Las variantes que propone Luis Felipe Hernández en esta serie son estrictamente para adultos, y pueden ir desde una versión moralmente *hardcore* hasta un trastocamiento mágico de la historia original gracias a un mecanismo de transmutación filológica. Así tenemos, por ejemplo, esta

Conversión

Alicia atravesó el espejo y sonrió encantada. Por fin había dejado de ser zurda.

La segunda sección de minificciones, *Pasiones Futboleras*, es una extensión de los mecanismos señalados. Es aquí donde encontramos, por ejemplo, la siguiente

Victoria

Disputadísima, sólo uno disfrutará jactancioso la última cerveza del estadio.

La tercera serie de minificciones, *Pajarito, Pajarito*, está formada por 36 textos de prosa instantánea donde la selección de las palabras precisas puede crear una atmósfera ominosa y asfixiante en la primera mitad de una línea, seguida inmediatamente por una conclusión irónica. Así tenemos, entre otros, este ejemplo de

Saña

Disparó seis veces a la indefensa familia indígena. La quinta fue la premiada.

La cuarta y última sección, *Circo de Tres Pistas*, está formada por 29 ejercicios circenses. El mecanismo ya señalado se presenta en las situaciones más cotidianas. Se trata de historias en las que ocurren transformaciones semánticas frente a nosotros durante el recorrido que hacemos a lo largo de una o dos líneas. Así es como tenemos, por ejemplo, la siguiente

Escena conyugal

Lanzaba con presteza uno tras otro los cuchillos a su mujer,
quien los recibía con el trapo para secarlos.

Si la quintaesencia de un cuento clásico es un contexto y una revelación, en estas minificciones encontramos un triángulo formado por un título, una situación y una epifanía. En esa red cae atrapada toda clase de mitos y hábitos mentales, cada uno de los cuales es desplazado por lo que Roland Barthes llamó una mitología.

No son aforismos, epigramas ni palíndromos. Son historias condensadas cuyo desenlace sorprende al aparecer súbitamente en la segunda mitad de la misma línea, corroborando así la señal anunciada por el título. Esta capacidad de síntesis es consecuencia de un minucioso trabajo de escultura, es decir, el trabajo de eliminación de todo lo que es innecesario para producir el efecto final.

La lectura de estos cruentos, instantáneas y espectáculos circenses o futboleros nos reconcilian con el mundo y su complejidad, precisamente gracias a la sencillez de esta escritura. Mientras en las versiones fotográficas es el fotógrafo quien se vuelve objeto de la instantánea, en cambio en las versiones futboleras y circenses el espectáculo principal es el público. Y en las versiones cruentas de los cuentos clásicos nos encontramos ante ejercicios de lectura lateral.

En síntesis, sólo alguien expuesto al riesgo de jugar con las palabras se atreve a explorar los terrenos de la paradoja, a tomar los equívocos al pie de la letra, y a disfrutar un súbito cambio de perspectiva. Por otra parte, cada una de las minificciones en estas series es producto de una extrema economía de recursos verbales. La consecuencia de esta temeridad es un sistema de sorpresas que sólo requiere un lector dispuesto a arriesgar la perspectiva convencional.

En estas minificciones encontramos ejemplos de lo que Edward de Bono llama una lógica fluida, es decir, una lógica elástica y adaptable a las necesidades de cualquier idea inesperada.

Para concluir, diré que la lectura de estas minificciones es una terapia contra el pensamiento rutinario, pues en ellas se condensan las posibilidades lúdicas de la lógica y el ejercicio de la imaginación sintética. Se trata, sin duda, del mejor ejemplo (serial) de greguerías a la mexicana.

Ars breve, vita longa

LOS textos reseñados hasta aquí son una muestra suficiente de la vitalidad del género en nuestra lengua. Pero estos libros no se han publicado de manera aislada, pues han sido acompañados por otros títulos igualmente interesantes. Como una muestra mínima, tendrían que mencionarse las siete antologías de minificción publicadas en este mismo periodo (1999-2002): *Por favor, sea breve*; *Galería de hiperbreves* y *Ojos de aguja* (en España); *Relatos breves de Las del Piso 12* y *Antología del cuento breve y oculto* (en Argentina); *Minicuentos* de la Alcaldía de Bogotá (en Colombia), y *Relatos vertiginosos* (en México). Este último título tiene ya un tiraje que se aproxima a los 60.000 ejemplares en menos de tres años.

En México se pueden mencionar al menos una docena de títulos de minificción publicados en este mismo lapso: *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite; *Gente del mundo* de Alberto Chimal; *Discutibles fantasmas* de Hugo Hiriart; *De Fátima y otros cuentos* de Jorge Arturo Abascal; *Gente menuda* de Sylvia Aguilar Zéleny; *Cuaderno en breve* de Raúl Renán; *Por el ojo de una aguja* de Luis Cortés Bargalló; *Los placeres del dolor* de Pedro Ángel Palou; *Los signos remotísimos del día* de Andrés Acosta; *Llámalo locura* de Víctor Arellano; *Historias sencillas* de Alfredo García, y *El paso del ganso* de Alejandro Jodorowsky. Como puede observarse, algunos de estos autores son ya reconocidos en la narrativa contemporánea (Jodorowsky, Hiriart, Crosthwaite, Renán, Palou) y los demás están todavía circunscritos a los circuitos de distribución del interior del país, por lo que su narrativa no es tan conocida fuera de su lugar de origen.

En España también hay un surgimiento del interés por el género, como puede verse en los títulos publicados en este periodo: los *Articuentos* de Juan José Millás; *Cuentos para contar en 1 minuto* de Víctor Bermejo y Miguel Gallardo; *Entre líneas: el cuento o la vida* de Luis Landero; *Cuentos del mediodía* de Luis del Val; *39 veces la primera vez* de Magda Bandera; *Descortés del suicida* del argentino Carlos Vitale, y *Los tigres albinos* de Hipólito G. Navarro. Y en el resto de Hispanoamérica también hay una notable actividad literaria y editorial en el terreno de la minificción literaria. Entre los textos publicados en este periodo se podrían mencionar los *Cuentos de bolsillo* de Enrique Jaramillo Levi (en Panamá), los *Escritos breves (desde el borde)* del mexicano Armando Páez (en Chile) y *Viñetas de amor y de vida* de Andrés Elías Flórez Brum (en Colombia).

Esta abundancia de producción es un claro indicador de la vitalidad de este género, que merece la atención de los lectores

debido a su calidad literaria, a su diálogo con la tradición textual, a su notable carácter experimental y a su evidente vocación pedagógica.

Bibliografía

- Dahl Buchanan, Rhonda (ed.): *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington, AICD (Agencia Interamericana para la Cooperación y el Desarrollo), 2001.
- González, Otto-Raúl: *Sea breve*. México, Ediciones del Ermitaño, Serie Minimalia, 1999, 91 pp. (1ª. edn. de 100 ejemplares).
- Hernández, Luis Felipe: *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*. México, Ediciones Ficticia / Anís del Mono, 2002, 130 pp.
- Otxoa, Julia: *Un león en la cocina*. Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife, España, Las tres Sorores, 1999, 175 p. (2ª edn. en 2002, San Sebastián, tiraje de 6 000 ejs.)
- Rodríguez Romero, Nana: *El sabor del tiempo*. Tunja, Colibrí Ediciones, 2000, 60 pp.
- : *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colibrí Ediciones, 1996.
- Shua, Ana María: *Botánica del caos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000. 245 pp. Ilustraciones de Ana Luisa Stok.
- Varios autores: *Animalia. Bestiario fantástico*. Prólogo de Bernardo Ruiz. México, Ediciones del Ermitaño, Serie Minimalia, 2000, 74 p (2ª. edn. de 100 ejemplares).

CRÓNICA DE VIAJES Y ESCRITURA MÍNIMA

EN este trabajo se estudian varias crónicas de viaje caracterizadas por su brevedad y por su hibridación genérica. Se trata de las crónicas de viajeros hispanoamericanos que han visitado diversos países europeos, así como algunas crónicas de viajeros españoles que han visitado diversos países americanos, todos los cuales han recreado estas experiencias en series de textos cuya extensión individual no rebasa las 500 palabras.

La presencia de todas estas estrategias literarias (brevedad extrema, hibridación y poesía) coincide con el empleo de recursos retóricos específicos de la escritura fragmentaria: alusiones, ambigüedad semántica, economía verbal, elipsis, implícitos, metáforas, retruécanos, silepsis, sobreentendidos y otros similares.

Los autores seleccionados provienen de tres países y dos continentes: Argentina (Jitrik), México-España (Taibo) y España (Muñoz Molina), y cada uno de ellos es conocido por la escritura de otros géneros narrativos (especialmente novela y cuento).

La naturaleza genéricamente híbrida de estos textos se puede observar precisamente a partir del hecho de que en cada una de estas series el autor respectivo adopta una modalidad ensayística (Antonio Muñoz Molina), poética (Noé Jitrik) o periodística (Paco Ignacio Taibo I). A continuación comentaré por separado las principales características de cada uno de estos tres escritores de minicrónicas de viaje.

Noé Jitrik: El camino del pensamiento

ENTRE los años 1978 y 1979 el escritor argentino Noé Jitrik, entonces vecindado en México, realizó un viaje a varios países europeos, y redactó una serie de 18 viñetas sobre sus impresiones de Saint Rémy-en-Provence, Bayeux, París y Cerisy (Francia), Ginebra (Suiza), Génova, Pesaro y Urbino (Italia), Barcelona (España), Amsterdam (Holanda), Friburgo (Alemania), Bruselas (Bélgica) y Estocolmo (Suecia). A estas viñetas el autor añadió 7 poemas también escritos a partir de sus experiencias de viaje en Europa.

La naturaleza genéricamente experimental de estos materiales se puede observar desde la presentación de la serie escrita por el mismo autor, quien se refiere a ellos, sucesivamente, como textos, ocurrencias, notas y relatos. Esta presentación se inicia con la afirmación de que fueron escritos «para probarme que en Europa se me actualiza mi historia», en clara alusión a un epígrafe tomado de los *Viajes* de Sarmiento (1846), para quien el viaje idóneo de un americano en Europa puede ser una ocasión para recrear la historia de nuestros países.

El tono de estos textos es resultado de una combinación de ensayo y relato a partir de asociaciones libres. Se trata de ensayos

brevísimos que se disparan a partir de algún hecho concreto, inmediato y tangible. Así, por ejemplo, el encuentro con un tapiz normando (conocido como el tapiz de la Reina Mathilde) lleva al autor a reflexionar sobre la importancia que tiene la escritura de algunas narradoras chilenas contemporáneas al mostrar las injusticias en la distribución de fuerzas sociales.

En otro caso, el súbito insulto que en plena calle lanza un ginebrino a un italiano recuerda al narrador la presencia del racismo en las ciudades europeas, y lleva a describir la irrupción del mismo Jitrik en medio del discurso presuntuoso de un profesor italiano. Y de ahí se llega a comentar la relación entre el avance de las reflexiones teóricas y morales de los pensadores hispanoamericanos y de los escritores europeos.

El método de escritura en estos breves textos consiste en encontrar, como al azar, relaciones entre elementos inconexos, es decir, relaciones insospechadas que tal vez sólo quien está de paso puede establecer. Un retrato de grupo de Frans Hals que fue utilizado al inicio de una película de Jacques Feyder es contemplado en el Rijksmuseum de Amsterdam, y a continuación es imaginado por el narrador como punto de referencia para otro retrato de grupo, donde se encuentran el autor, su hijo y un par de escritores bolivianos que también están de paso. En algún momento de su escritura, el narrador se pregunta: «¿Y todo esto a qué?» Su propia respuesta revela el proyecto de esta escritura: «Como siempre, (esta escritura lleva) a usar los juicios y reflexiones para hacer pasar imágenes, fijarlas y demorarlas en la memoria» (73).

Las notas de viaje de Jitrik constituyen piezas de un autorretrato escrito a partir de imágenes precisas. En este retrato fragmentario observamos un flujo azaroso de reflexiones que parten de lo inmediato para lanzarse hacia lo más general. Aquí la crónica de viaje es el punto de partida para una escritura reflexiva que

oscila entre la razón y la poesía, o más exactamente, entre la asociación de ideas y el registro narrativo de lo vivido.

Las imágenes y las impresiones de viaje que se registran aquí son un inevitable reflejo de algunas preocupaciones de los intelectuales hispanoamericanos ante la tradición cultural europea, y al respecto el narrador compara la tradición alemana con la nuestra, «menos apolínea y más desordenada». Nosotros, dice, refiriéndose a los hispanoamericanos, «ni necesitamos explicarnos todo ni exigimos tanta explicación».

Así, en estas notas se presenta de manera muy informal el esbozo de una comparación más sistemática entre los estilos de escritura y pensamiento de hispanoamericanos y europeos. Es aquí donde el autor considera que la tradición racionalista alemana fue un invento que trajo consecuencias atroces durante el siglo XX, porque el pueblo alemán no tenía vocación para reprimir sus impulsos más dionisiacos, precisamente aquellos que podrían permitir una comunicación filosófica y literaria más intensa con la tradición hispanoamericana.

En resumen, un libro como éste, con su oscilación genérica entre ensayo, conversación y crónica de lo anecdótico, permite experimentar con formas de escritura y reflexión en las que se exploran los bordes del género y los bordes de las culturas de Europa y de Hispanoamérica.

*Paco Ignacio Taibo I: Hacia una
estética de la conversación*

AUNQUE el escritor Paco Ignacio Taibo I nació en España (a 25 kilómetros de Oviedo, como él mismo recuerda en una de sus crónicas de viaje), es considerado como un escritor mexicano por-

que ha escrito la mayor parte de su obra literaria en México. Así, su propia experiencia vital y su trayectoria como escritor es ya una propuesta que se encuentra a medio camino entre la tradición europea y la experiencia americana.

En su libro *Ocurrencias. Notas de viajes* (2000) el autor ha reunido las notas que fue escribiendo durante varios años acerca de los viajes que realizó a 58 ciudades de Estados Unidos, México, Europa y Asia. Aquí me detendré en las notas acerca de 21 ciudades de Bulgaria, Hungría, Francia, España, Grecia, Bélgica, Checoslovaquia, Holanda y Portugal. Cada una de estas notas ocupa no más de dos páginas.

En el prólogo a este libro, el poeta David Huerta señala que «Taibo es un conversador nato». Y esta afirmación se ve confirmada en estas minicrónicas de viaje, pues cada una de ellas está estructurada de tal manera que seguramente podría ser narrada en una conversación de sobremesa, precisamente por su economía de recursos y por la creación de un ritmo ágil de escritura. Estos recursos textuales provocan una especie de suspenso que se resuelve en el párrafo final, convirtiendo a cada viñeta en una especie de breve rompecabezas que el mismo autor se encarga de armar ante la mirada entretenida del lector cómplice.

En esta serie de viñetas se ponen en juego tres tipos de estrategias textuales: presentación de imágenes sucesivas a la manera de un juego para armar; establecimiento de paradojas acerca del tiempo, y enumeración metonímica de las transformaciones presenciadas por un testigo privilegiado.

En cuanto al primero de estos recursos, en algunas viñetas se ofrecen varias imágenes sucesivas de la experiencia personal de una ciudad, y en el párrafo final se retoman estas imágenes con la intención de mostrar lo que tienen en común desde la perspectiva del narrador. Así, por ejemplo, la nota sobre Bulgaria durante

el auge del realismo socialista termina así: «Recuerdo esos días búlgaros con un candoroso agradecimiento a las muchachas de Sofía, a mis amigos escritores, a los futbolistas vengativos y al yogurt con rodajas de pepinos crudos. (Pero) no podría decir lo mismo de los monumentos nacionales» (72).

En otros casos una viñeta se inicia con una paradoja que llama la atención sobre la experiencia personal de una ciudad. Así, por ejemplo, la viñeta sobre Atenas se inicia así: «Cuando llegué a Grecia yo ya la conocía. Mi primer viaje fue a través de los libros de texto, y mi segundo viaje fue a lo largo de los restaurantes de Nueva York» (73). Una estrategia alternativa a ésta consiste en condensar la experiencia de una ciudad en la imagen de un sitio preciso. Por ejemplo, al narrar la experiencia de Praga, se concluye así: «Entre los lugares dados al asombro están un puente y un cementerio. El puente es soberbio, adornado con la presencia de muy solemnes figuras de piedra, y el cementerio está ocupado por cadáveres judíos» (82).

También existen algunas amables referencias al lenguaje. Al inicio de la nota sobre las islas frente a la costa mediterránea se afirma: «Antes de saber lo que era, sabía cómo sonaba. Era un estribillo cantarino. Mallorca, Menorca, Ibiza, Formentera y Cabrera» (99). Y precisamente con esa sencillez periodística se dejan caer observaciones políticas: «Mallorca tiene hoteles árabes como una bonificación a una civilización que por estas islas se impuso durante siglos, pero que un día fue expulsada de tal lugar» (99).

En esta serie de viñetas también es evidente la presencia de estrategias de conversador experimentado, como el señalamiento de los cambios históricos que un lugar ha sufrido desde la visita anterior del mismo observador. Por ejemplo, el viaje a Portugal fue realizado inmediatamente después de la revolución de los cla-

veles, y el narrador comenta que incluso su automóvil, al igual que los habitantes del país, parecía estar de fiesta. Casi para cerrar la nota, afirma:

En algunos pueblos, antes de llegar a Lisboa, se gozaba el nuevo clima con bailes en la plaza mayor, y las muchachas, que antes usaban manga larga y recatadas blusas, movían su cuerpo al son de todos los ritmos antes prohibidos (110)

En la última viñeta de esta serie, la dedicada a la Ciudad de Madrid, el narrador condensa todas las estrategias textuales señaladas aquí, es decir, aquellas que provienen del periodismo, la conversación y el relato literario. En esta visita el autor observó un cambio tan espectacular en la ciudad que decidió adoptar un tono más personal que en el resto de la serie, por lo que titula a esta pieza «Mi Madrid». Aquí compartimos el efecto que tiene el cambio histórico en la vida cotidiana:

(Yo) acudí a la capital de España hace ya muchísimos años en calidad de estudiante. Por entonces en una placita con nombre de santa me vendían copitas de anís que una señora muy entrada en años y en picardías sacaba de una botella escondida en una cesta de mimbre, escondida, a su vez, en un polvoriento matorral (...) Madrid, con el paso del tiempo, pasó de la triste y perseguida copa de anís nocturno a la ciudad que vive con la ventana abierta. Todos los madrileños duermen a escondidas, en secreto, como quien pretende robarle tiempo al tiempo (...) Yo diría que el hombre y la mujer que viven en Madrid viven tres o cuatro veces más que los que habitan en cualquier otro lugar del planeta (...) Porque, por otra parte, tampoco conozco ciudad alguna que ignore de forma tan desafiante al gobierno que supuestamente la gobierna (...)

De la copa subrepticia de anís nocturno, a la que perseguían todos los guardias, al mundo bullicioso que se abre a la vida, en la madrugada, en todos los barrios, no pasó un tiempo ni dos tiempos.

Pasó una vida, una política y una historia (127)

Las viñetas de viaje de Paco Ignacio Taibo adoptan una perspectiva entrañable acerca de cada una de las ciudades que reseña, a las cuales describe como si fueran personas muy próximas, con la familiaridad que resulta de un trato en el que se integra la experiencia personal, el recuerdo frecuente y significativo, y un olfato periodístico para reconocer en pequeños acontecimientos la huella inconfundible de la historia.

Antonio Muñoz Molina: un escepticismo irónico

EN 1992 el escritor español Antonio Muñoz Molina recibió la invitación del director de un programa de Radio Nacional para contar en dos o tres minutos, es decir, en no más de cuarenta líneas, un paseo verdadero o ficcional. Esto dio lugar a la serie de 18 paseos y viajes incluidos en su libro de textos muy breves, *Escrito en un instante* (2000).

Entre estos paseos hay uno dedicado a la ciudad de Chicago y otro al Parque Central de la ciudad de Nueva York. Estos textos breves tienen el ritmo pausado y preciso del poema en prosa, y siempre se trata de la escritura de artículos para ser leídos en voz alta. «Un sueño de Chicago» se inicia con la afirmación de que «Hay ciudades que uno recuerda como si las hubiera visto en sueños». Pocas líneas después el narrador concluye afirmando: «(...) a pesar de todas la evidencias, tengo la sensación de que no he esta-

do en esa ciudad, sino que solamente he soñado con ella» (85). Y en «Visión de Central Park» se afirma que «Lo más extravagante que se puede hacer en Central Park un domingo por la mañana es pasearse» (101).

La estructura de estos textos es precisamente la de un artículo periodístico que se inicia con una frase directa y contundente, en ocasiones paradójica. A partir de esta idea central se exploran las consecuencias en el resto del breve texto, como si se tratara de una demostración matemática que requiere un mecanismo de alta precisión, a la vez poético y rigurosamente lógico, de tal manera que el lector tiene la sensación de estar ante un flujo natural de ideas.

Precisamente para establecer con claridad la idea del autor sobre Central Park, se propone una comparación con el parque del Retiro en Madrid:

Al Retiro la gente va a no hacer nada, y como no hacer nada es una tradición dominical y española de siglos, el ejercicio de la pereza tiene la madurez de un arte.

Yo he pasado varias horas recorriendo los caminos asfaltados y los senderos de tierra de ese parque (Central Park) y no he visto ni a una sola pareja besándose. A Central Park la gente va a cumplir con su deber, que es hacer ejercicio, y lo cumplen con una eficacia aterradora, incluso amenazante (102)

La conclusión de esta visión irónica parece inevitable en retrospectiva:

Cuando se habla del peligro de caminar por Central Park suele pensarse en la amenaza de los navajeros, pero yo creo que el verdadero peligro son esos deportistas despiadados, esos ciclistas de chichonera y camisetas de Rambo que surgen en las curvas, esos patinadores que pueden atropellarlo súbitamente a uno en el sendero más bucólico, mientras mira hechizado los pináculos

azules de los rascacielos brillando al sol sobre las copas de los árboles (103)

Las minicrónicas en forma de artículo periodístico de Antonio Muñoz Molina forman parte de una tradición en lengua española de artículos publicados en la prensa diaria que alcanzan la categoría de brevísimos ensayos, y que actualmente es practicada por escritores como Juan José Millás, Vicente Verdú y Félix de Azúa (en España), Alberto Fuguet (en Perú) y Juan Villoro (en México).

*Minicrónicas de viaje: Una estrategia
para cruzar fronteras*

LA escritura de crónicas de viaje de extensión mínima forma parte del clima contemporáneo en la escritura narrativa. Esto es evidente en los ejemplos estudiados, es decir, en la asociación libre donde conviven la poesía y la reflexión ideológica (en la escritura autorreflexiva de Noé Jitrik); en las crónicas estructuradas a la manera de una conversación memoriosa (en la escritura periodística de Paco Ignacio Taibo), y en el estilo medido y casi poético de las series de artículos (en la escritura ensayística para ser leída en voz alta de Antonio Muñoz Molina).

En todos estos casos se trata de formas de la escritura en las que se cruzan diversas fronteras genéricas y a la vez se reflexiona sobre la historia y la diversidad cultural, precisamente al establecer comparaciones entre la experiencia europea y la experiencia americana desde ambos lados del océano.

Las minicrónicas de viaje, ya sea en forma de crónica poética, ensayística o periodística, tienen interés para los estudios sobre la

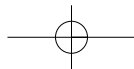
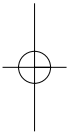
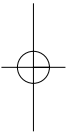
literatura de viajes en la medida en que estas modalidades se apartan del paradigma tradicional, no solamente debido a su extensión y a la tendencia a la fragmentación, sino también por su carácter genéricamente híbrido, con lo cual convierten la escritura de viajes en una ocasión para explorar diversas fronteras políticas, culturales y literarias.

Bibliografía

- Bioy Casares, Adolfo: *En viaje*, 1967. Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1996.
- Docherty, Pete: *Humor Travels Well*. Saint Paul, Minnesota, 1991.
- Jitrik, Noé: *Viajes. Objetos reconstruidos. Textos (1978-1979)*. México, UNAM, 1979, 100.
- Lansky, Doug, ed.: *There's No Toilet Paper... on the Road Less Travelled. The Best of Travel Humor and Misadventure*. San Francisco, Traveler's Tales, 1998, 191 p.
- Medina, Dante: *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*. México, Alianza Editorial, 1993, 253 p.
- Muñoz Molina, Antonio: «Paseos, viajes» en *Escrito en un instante*. Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997, 63-133.
- Pérez Zúñiga, Juan: *Viajes morrocotudos en busca del «Trifinus Melancolicus»*. Barcelona, Ediciones Mascarón, 1980, 2 tomos.
- Rapoport, Roger & Marguerita Castanera, eds.: *I Should Have Stayed Home. The Worst Trips of Great Writers*. Berkeley, Book Passage Press, 1994.



Taibo I, Paco Ignacio: *Ocurrencias. Notas de viaje*. México, Conaculta, 2000, 149 p.
Villoro, Juan: *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, 196 p.



DIEZ RAZONES PARA OLVIDAR «EL DINOSAURIO»
DE A. MONTERROSO*

ESTE volumen es un homenaje a la paradoja. «El dinosaurio» de Augusto Monterroso es uno de los textos más estudiados, citados, glosados y parodiados en la historia de la palabra escrita, a pesar de tener una extensión de exactamente siete palabras. Tal vez el único texto de extensión similar que ha recibido semejante atención ha sido, como lo señaló la investigadora Laura Pollastri, la frase inaugural del Génesis en el *Antiguo Testamento* («En el principio fue el verbo»), si bien este último texto tiene una palabra menos que «El dinosaurio».

Nos encontramos ante un caso extremo, único y tal vez irrepetible, donde las variantes, exégesis y comentarios críticos derivados de un texto exceden con mucho la extensión del mismo.

* Prólogo para *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara Juvenil / Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002. Este libro no circula en España.

Véanse por ejemplo los dos capítulos que le dedica Vargas Llosa en sus *Cartas a un joven novelista*, donde demuestra por qué «El dinosaurio» es un magnífico ejemplo (lo llama una «mínima joya narrativa») para estudiar el tiempo y los niveles de realidad en la narrativa en general, y de una buena novela en particular.

Sin embargo, tal vez lo que realmente está en juego en todas estas derivaciones del texto es haberlo convertido en un motivo para desarrollar los elementos de una consistente poética narrativa, rebasando el mero juego y aprovechando la oportunidad de construir una disertación didáctica a partir de un texto muy breve. De esta manera los materiales derivados del texto son ejercicios de argumentación literaria, es decir, son parte de una demostración a la vez rigurosa e imaginativa. Esto último, por sí solo, es suficiente para reconocer el lugar especial que ocupa este texto en la historia de la lectura literaria.

«El dinosaurio» ha merecido ser incluido en al menos una docena de antologías publicadas en Argentina, Chile, España, Italia y México,¹³² y también ha sido traducido a varios

132. En orden cronológico, éstas son las antologías que han incluido «El dinosaurio»: *Antología de cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1972 (Mario Rodríguez Fernández, ed.); *Zoo en cuarta dimensión*, México, Samo, 1973; *El humor más negro que hay*, Buenos Aires, 1973 (Rodolfo Alonso, ed.); *Bestiarios y otras jaulas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977 (Martha Paley de Fracescato, ed.); *El libro de la imaginación* (Sección «Algunos sueños»), México, 1979 (Edmundo Valadés, ed.); *Brevísima relación* (Sección «De extraños sucesos»), Santiago de Chile, El Mosquito Editores, 1990 (Juan Armando Epple, ed.); *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1990 (Óscar Hahn, ed.); *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 1991 (Christopher Domínguez, ed.); *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (contraportada), Madrid, Fugaz Ediciones / Alcalá, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991 (Antonio Fernández Ferrer, ed.); *I*

idiomas.¹³³ Esta edición crítica no pretende ser exhaustiva, sino tan sólo mostrar la diversidad de aproximaciones que este texto ha suscitado durante los años recientes, ya sea como motivo literario o bien como motivo de estudio, e incluso como motivo de reflexión política. En este último sentido, la imagen del dinosaurio ha sido identificada en México con ese personaje indiferente y calculador que todos conocemos en la vida cotidiana, que vive del tráfico de influencias y que es una herencia de la cultura política más antigua y primitiva.

Los trabajos aquí reunidos en los que «El dinosaurio» es motivo literario son variaciones y ensayos en los que el texto es tomado como referencia inicial para la creación de diversos juegos. Estas variaciones incluyen versiones poéticas, continuaciones del texto, metacuentos y otras variantes a partir del tema propuesto por Monterroso, así como argumentaciones para reconocer textos aún más breves, para adaptar el texto a la ópera o para reconocer su carácter de extrema elipsis.

En este volumen se han tenido que dejar de lado los trabajos donde el texto es convertido en motivo de estudio, donde se ana-

racconti piú brevi del mondo, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1993 (Gianni Toti, ed.); *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 1997 (Violeta Rojo, ed.); *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000 (Sección «El dinosaurio») (Lauro Zavala, ed.).

133. Éstas son las traducciones al francés y al italiano de *Obras completas (y otros cuentos)*, donde se incluye «El dinosaurio»: *Opere complete (e altri racconti)*, Zanzibar, Milán, 1992 (trad., Hado Lyria); *Oeuvres complètes (et autres contes)*, Editions Patiño, Genève, Suisse, 2000 (trad. Claude Couffon); *Oeuvres complètes et autres nouvelles*, Editions Actes Sud, Francia, en prensa (trad. Françoise Campo). Por otra parte, Gianni Toti también tradujo «El dinosaurio» al italiano en su antología *I racconti piú brevi del mondo*, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1991: «Quando si svegliò, il dinosaurio era ancora lì» (p. 13).

liza la dimensión artística de este texto.¹³⁴ Aquí es pertinente recordar que en otros terrenos de la creación también existen obras igualmente paradigmáticas, y que por ello también han merecido una considerable atención por parte de estudiosos y entusiastas. Tal es el caso del *Quijote* de Cervantes (en la novela),¹³⁵

134. A continuación señalo los principales estudios críticos acerca de «El dinosaurio»: El primero de ellos forma parte del estudio de Will Corral sobre las estrategias paradójicas en la escritura de Monterroso (en el capítulo «Recorrido generativo para la lectura del texto desplazado» en *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, 88-90). El trabajo de la especialista argentina Laura Pollastri demuestra cómo este texto es mucho más de lo que parece a primera vista gracias a su rigurosa estructura gramatical («Una casi inexistente latitud» en *Revista de Lengua y Literatura*, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, III, 6, noviembre 1989, 65-70). El español Antonio Fernández Ferrer ofrece muy amenos ejemplos sobre la literatura extremadamente breve en la tradición europea e hispanoamericana, y revela el origen de «El dinosaurio» según las declaraciones de Juan José Arreola («La mano de la hormiga» en *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid, Fugaz Ediciones / Alcalá, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1990, 7-13). Por otra parte, David Lagmanovich, otro experto argentino en minificción, señala las virtudes genéricas derivadas de su economía verbal («Regreso al dinosaurio» en *Microrrelatos*. Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1997, 48-52). Seidy Rojas nos recuerda las estrategias de la ironía inestable, donde la intención del autor es irrelevante pues sólo cuentan los sentidos que cada lectura proyecta sobre el texto («El único cabo suelto es la historia», fragmento de «Ironía e inestabilidad: Reconstruir las historias de Augusto Monterroso» en *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 19, 1998). Por su parte, el investigador xalapense José Luis Martínez Morales analiza detenidamente la función semántica y morfosintáctica de cada una de las siete palabras de «El dinosaurio», con lo cual nos encontramos ante el estudio más sistemático y erudito realizado hasta la fecha sobre el texto («Viaje al centro de un dinosaurio» en *Cuento y figura. La ficción en México*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, núm. 17, 1999, 107-120).

135. Véase, por ejemplo, la referencia a la bibliografía crítica incluida en la *Enciclopedia del Quijote*. Madrid, Planeta, 1999 (César Vidal, ed.) o el completísimo volumen de bibliografía secundaria incluido en la edición analítica coordinada

«La carta robada» de Edgar Allan Poe (en el cuento)¹³⁶ y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar (en el cuento brevísimo).¹³⁷ O bien, los muy notorios casos de *Las meninas* de Velázquez (en la pintura occidental),¹³⁸ *Vértigo* de Alfred Hitchcock (en el cine clásico)¹³⁹ o *Blade Runner* de Ridley Scott (en el cine experimental contemporáneo).¹⁴⁰ La mayor parte de estas obras artísticas ya han merecido compilaciones de variantes, homenajes y estudios especializados, y ahora ha llegado el momento de hacer lo propio con textos de extensión mínima.

Este volumen está formado por este prólogo, diez secciones y un apéndice. El contenido de las secciones respectivas es el siguiente:

por Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico (Editorial Crítica, Madrid, 1997), acompañado de un CD-ROM de carácter analítico.

136. John P. Muller y William J. Richardson, eds.: *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1988.

137. Acerca de «Continuidad de los parques» hay casi una veintena de estudios críticos, incluyendo los de Julian Algirdas Greimas, Gérard Genette y algunos trabajos de laura. Para acceder a una relación de estos estudios, ver la bibliografía crítica que aparece al final de *Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998, 385-401 (L. Zavala, ed.), esp. 399-400.

138. Cf. la selección de estudios críticos reunidos en *Otras Meninas*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993 (Fernando Marías, ed.) o la bibliografía especializada incluida en Francisco Calvo Serraller: *Las meninas*. Madrid, Tf Editores, 1995.

139. Cf. los estudios críticos incluidos en *A Hitchcock Reader*. Ames, Iowa State University Press, 1986 (Marshall Deutelbaum & Leland Poague, eds.) y el resto de la abundantísima bibliografía especializada sobre todo el corpus hitchcockiano.

140. Ésta es tal vez la película más estudiada en la historia del cine, después del *Acorazado Potiemkin* de Sergei Eisenstein. Cf. el reciente estudio sobre la crítica a esta película elaborado por Scott Bukatman: *Blade Runner*. London, British Film Institute, 1998.

Texto íntegro. «El dinosaurio» en la versión original de 1959, corregida y aprobada por el autor.

Cuentos sobre «El dinosaurio». Ocho minificciones en las que se toma a «El dinosaurio» como motivo literario, ya sea para imaginar a sus lectores apócrifos (en «La culta dama» de José de la Colina) o para imaginar un diálogo entre el autor y su madre o entre el autor y su psicoanalista, «Diálogo inicial» y «Consulta psicoanalítica», ambos de Alejandro Martino, tomados de su reciente volumen *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*. A lo anterior se añaden cuatro variantes irónicas del texto, escritas respectivamente por el mismo Alejandro Martino (Argentina), Pablo Urbanyi (Canadá), Hipólito Navarro y José María Merino (ambos de España). Cierra esta sección un ejercicio lúdico de carácter intertextual a la manera de un parte policiaco, escrito por Diana Amador (México).

Variaciones de «El dinosaurio». Treinta y dos variaciones literarias sobre el tema de «El dinosaurio», entre las que se encuentran la sorprendente serie de 26 parodias de textos míticos, históricos, literarios y religiosos (escritas por Francisco Nájera, de Guatemala); un ejemplo de poesía escatológica (propuesta por el mexicano Efraín Huerta en su serie de *Poemínimos*); una primera versión apócrifa (de David Roas, de España), una adaptación aforística (de David Gutiérrez, de México), una «indigna continuación» del texto, propuesta por el ecuatoriano Marcelo Báez, y dos versiones kafkianas, una del español Ángel Guinda, y otra con connotaciones musicales, escrita por el chicano Santiago Vaquera.

Otros cuentos sobre dinosaurios. Breve muestra de los numerosos cuentos dedicados a este tema fantástico, en los que llega a haber también alusiones directas a «El dinosaurio» y cuyos autores son la argentina Ana María Shua, los mexicanos Rafael Bullé-

Goyri, Niña Yhared y Armando Páez, el guatemalteco Otto-Raúl González y la cubana Daína Chaviano.

Ensayos literarios sobre «El dinosaurio». Esta sección contiene once ensayos, y se inicia con una breve reseña de Ignacio Solares al libro *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso, que ya es referencia obligada para el estudio del ensayo muy breve en nuestra lengua. Sigue una de las conferencias de Italo Calvino incluidas en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, precisamente la dedicada a las virtudes literarias de la Rapidez. A continuación se presenta la propuesta de Juan Villoro para adaptar el texto al lenguaje de la ópera (en dos actos), considerando la vocación melodramática de la cultura mexicana. Mario Vargas Llosa demuestra, en dos de sus cartas a un joven novelista, por qué «El dinosaurio» emplea el tiempo gramatical y las convenciones de la narrativa fantástica de manera magistral. Víctor Herrera (hijo del compositor mexicano Herrera de la Fuente) muestra versiones aún más breves del texto, y demuestra que es un relato realista, maravilloso y filosófico. El escritor español Eduardo Moga sostiene que «El dinosaurio» es «la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta». El argentino Pedro Luis Barcia lo llama «El cuentículo más pequeño del mundo». Y los escritores Óscar de la Borbolla y Lazlo Moussong disertan, con distintos estilos y ofreciendo distintos argumentos, sobre «el verdadero cuento más breve», es decir, más breve aún que «El dinosaurio». Por último, la mexicana Irma Cantú, desde Austin, elabora la tesis de que «El dinosaurio» es, en realidad, un cuento chino.

Entrevistas sobre «El dinosaurio». Esta sección incluye tres entrevistas completas y tres fragmentos dedicados al texto. En ellas, la conversación trata sobre «El dinosaurio» como cuento de terror (Guadalupe Cárdenas); como ejemplo de economía verbal

(Graciela Carminati); como paradigma del cuento moderno (David Gutiérrez); como estrategia suprema de condensación literaria (César López Cuadras); como alegoría política y social (Fernando Figueroa), y (sin ser nombrado) como paradigma de brevedad (Mary Carmen Sánchez Ambriz).

Fragmento de diario. Se trata de un fragmento del diario de Augusto Monterroso dedicado a la minificción, incluido en su libro *La letra e*.

«El dinosaurio» en el Taller de Cuento. Testimonio del trabajo realizado a partir de «El dinosaurio» en el Taller de Escritura de Héctor Anaya, donde se tomó este texto como inicio para la creación de siete cuentos de los participantes.

Testimonios. Se transcribe la breve entrevista realizada por Héctor Anaya a Alí Chumacero, quien cuenta su versión sobre el origen de «El dinosaurio». Y también se reproduce la versión que ofrece Juan José Arreola en sus memorias publicadas en 1998.

Un antecedente literario. El cuento «El sueño» de Horacio Quiroga, incluido en su libro *El salvaje*, publicado en 1919, cuya versión original tenía el título «El dinosaurio».

El Apéndice contiene una reproducción facsimilar del manuscrito original de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso.

¿Cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva? Después de leer estos trabajos, podríamos señalar al menos una decena de elementos literarios:

- 1) la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras)
- 2) una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos)

- 3) el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios) y la fuerza evocativa del sueño (elidido)
- 4) la ambigüedad semántica (¿quién despertó? ¿dónde es allí?)
- 5) la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más imaginativos), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza)
- 6) la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final)
- 7) la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo)
- 8) la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como micro-relato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible)
- 9) la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror)
- 10) la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas)

Este volumen tiene una intención lúdica, y es también un homenaje al género de la minificción y sus paradójicos atributos literarios: concisión y densidad, contundencia y elipsis, precisión y polisemia. Más que pensar en una sobrevaloración (¿cuál es el límite «razonable» para una evaluación literaria?) en el caso de «El dinosaurio» vale la pena observar el lugar excepcional que ocupa la respuesta crítica que este texto ha generado. Cada ensayo literario y cada estudio crítico sobre «El dinosaurio» hablan más sobre la imaginación y la capacidad analítica del lector que sobre el texto mismo.

Después de todo, como dice el investigador xalapeño Juan José Barrientos, en la crítica posmoderna *lo importante no es que algo*

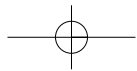
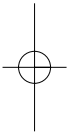
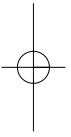
*sea cierto, sino demostrarlo.*¹⁴¹ Cada texto sobre «El dinosaurio» demuestra cosas de las que ni el texto ni su autor son responsables. Cada lector, en cambio, es responsable de su lectura, y numerosos lectores han querido leer aquí sus propias formas de jugar con la imaginación literaria. Eso, a fin de cuentas, es tal vez más importante que el probable valor literario del texto que ha dado lugar a estos análisis.

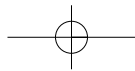
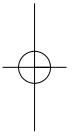
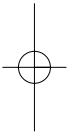
Esta edición crítica demuestra que los lectores tenemos aún la posibilidad de realizar múltiples lecturas de «El dinosaurio» y seguir tomándolo como motivo literario y como motivo de estudio, pues ése es el privilegio y en eso consiste la placentera responsabilidad de la lectura literaria.

141. Esta idea es desarrollada y puesta en práctica en su libro *Versiones* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sello Bermejo, 2000), en cuyo Epílogo se lee: «No importa si algo es o no cierto. Lo que importa es demostrarlo. Ésta podría ser la divisa de la crítica posmoderna. Se trata simplemente de adoptar una hipótesis de trabajo y sacar todas las consecuencias» (132).



ESTUDIOS SOBRE METAFICCIÓN





LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA Y LA METAFICCIÓN POSMODERNA

LA metaficción es un rasgo de la narrativa moderna. Sus antecedentes más conocidos pueden rastrearse ya desde la publicación de la primera parte del *Quijote* en 1605, y muy especialmente a partir de la publicación de la segunda parte en 1615 (como se verá más adelante).

Pero los estudios sistemáticos sobre metaficción se iniciaron en este siglo, de manera paralela al surgimiento de estrategias de narrativa posmoderna y con la aparición de estrategias post-estructuralistas de interpretación textual (a principios de la década de 1960).

El antecedente más conocido de los estudios actuales es el trabajo de Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire*, 1977) en Francia, cuyo objetivo es la creación de una tipología de las novelas auto-referenciales conocidas como *Nouvelle Roman* (nueva novela francesa). Debido a la naturaleza de estas novelas, el estudio de Dällenbach tiene un interés estrictamente formalista, y en su inte-

rior no se discuten problemas que rebasen el ámbito de la estructura narrativa interna de cada texto.

Durante esa misma década se publicaron otros estudios sobre metaficción en la tradición del formalismo anglosajón, cuyos mejores exponentes son Robert Alter (*Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, 1975) y Robert Scholes (*Fabulation and Metafiction*, 1979). Con este último trabajo se establece el empleo de este término (metaficción) para hacer referencia simultánea a lo que Raymond Federman (1993) distingue como narrativa autoconsciente (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura).

Pero la historia de los estudios sobre la dimensión posmoderna de la metaficción (que es el rasgo distintivo de los cuentos que serán estudiados en este trabajo) se inicia con la publicación en Canadá de *Narcissistic Narrative*, de Linda Hutcheon, en 1980. Aunque ahí no se menciona todavía la metaficción posmoderna, se propone distinguir entre la metaficción europea y norteamericana de lo que la autora llama la *metaficción barroca* producida en América Latina.

Pero lo más importante de *Narcissistic Narrative*, como se verá más adelante, es el hecho de que aunque en ella sólo se estudia la novela (lo cual es una importante limitación de los estudios europeos hasta mediados de los años 90), en sus conclusiones la autora sostiene que no se puede teorizar sobre la metaficción, pues cada texto es distinto. En el presente trabajo evita este escollo precisamente al estudiar elementos que rebasan a cada texto particular y a su dimensión formalista, incorporando en el modelo los elementos presentes de intertextualidad y de la estética neobarroca que estos textos comparten con otras manifestaciones de la producción simbólica contemporánea: la narrativa televisiva y cine-

matográfica de naturaleza auto-referencial a la que podemos denominar como *meta-pop* (Michael Dunne, 1992). Estos últimos productos rebasan el alcance de este trabajo, pero no así el estudio de los mecanismos de intertextualidad presentes en los cuentos estudiados.

En las conclusiones a su estudio de 1980, Linda Hutcheon también propone reconocer la existencia de metaficción diegética y lingüística, y distinguir entre metaficción tematizada y actualizada. En el presente trabajo retomo esta distinción, pues resulta muy pertinente para el estudio de la metaficción hispanoamericana, y permite distinguir con mayor precisión la metaficción focalizada a evidenciar las convenciones de la lectura y la que está orientada a evidenciar las convenciones de la escritura.

A partir de la publicación del trabajo seminal de Hutcheon durante la década de 1980 se publicaron numerosos estudios sobre la novela metaficcional, tanto en Europa como en Estados Unidos, entre los que destacan el de Rüdiger Imhoff (*Contemporary Metafiction*, 1986), donde se señala la importancia de la metaficción en la narrativa breve; el de Allen Thiher (*Words in Reflection*, 1984), donde se establecen los nexos entre la metaficción y los estudios realizados a lo largo del siglo XX sobre la filosofía del lenguaje, y el de Patricia Waugh (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984), que asume la forma de un libro de texto sobre la materia.

La irrupción de la metaficción posmoderna

PERO el inicio de nuestra historia, es decir, el inicio de los estudios sobre metaficción posmoderna se encuentra en la publicación hacia fines de esa misma década de tres trabajos sucesivos de

la misma Linda Hutcheon. En 1987 publica el artículo «Metafictional Implications for Novelistic Reference». Este artículo es el antecedente inmediato de lo que se habría de convertir en el trabajo canónico sobre la materia, que publicó al año siguiente como un capítulo de su libro *A Poetics of Postmodernism* (1988) con el sugerente título «Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time». Y las consecuencias para la teoría literaria de las tesis presentadas ahí fueron desarrolladas con mayor amplitud en el libro publicado al año siguiente con el título *The Politics of Postmodernism* (1989).

Aunque hay otros trabajos dedicados a los estudios sobre meta-ficción después de Hutcheon, su libro sigue siendo piedra de toque para la discusión sobre la materia. En su trabajo seminal de 1988 la autora sostiene que la meta-ficción posmoderna se distingue de la moderna por su naturaleza historiográfica, es decir, por re-escribir de manera irónica la historia colectiva. Ahora bien, todos los críticos hispanoamericanos que han estudiado la meta-ficción contemporánea en Hispanoamérica han tomado este modelo para estudiar novelas donde esta característica (su carácter historiográfico) está presente. Sin embargo, estos estudios adolecen de tres grandes limitaciones: su corpus (al igual que el de Hutcheon) es extremadamente reducido; excluyen de manera absoluta el estudio del cuento y la minificción, y dejan de lado otros rasgos de la narrativa posmoderna (como la alusión arquitectural, los rasgos neobarrocos y la naturaleza fractal de la minificción).

En otras palabras, en este trabajo se tratará de evitar el error cometido por varios estudiosos, que tomaron el modelo de Hutcheon sin haber elaborado un modelo propio para estudiar lo específico de la meta-ficción hispanoamericana (y lo específico de la meta-ficción en la narrativa breve).

Por otra parte, la tesis de Hutcheon sobre la desaparición de la unicidad y la originalidad es insuficiente para dar cuenta de la complejidad literaria de la metaficción posmoderna hispanoamericana.. En su lugar es necesario reconocer la importancia que tiene la fragmentariedad de la escritura contemporánea. Esta fragmentariedad ha sido estudiada, entre otros, por Omar Calabrese (*La era neobarroca*, 1987), quien propone, entre otras cosas, distinguir entre el detalle (como algo moderno, como parte de una totalidad) y el fragmento (como algo posmoderno, como un elemento autónomo, como una totalidad con reglas propias que exigen una escala distinta a la tradicional). Esta última distinción explica por qué muchos críticos europeos o europeizantes han preferido seguir estudiando la novela (paradigma de la modernidad) y han dejado de lado al cuento (que no puede ser tomado como un detalle, es decir, como algo que compite con la novela, sino como una totalidad con sus reglas propias).

Este marco referencial permite rebasar la dimensión formal interna del texto metaficcional, y sus problemas de referencialidad, para estudiarlos como parte de su naturaleza intertextual. En realidad hay pocos trabajos donde se mencione la necesidad de establecer una diferencia entre intertextualidad y metaficción. Lo contrario es más cierto, es decir, el reconocimiento de que ambas están ligadas. Y aunque tampoco hay un estudio sobre este asunto, es determinante reconocer que metaficción e intertextualidad ciertamente son distintas pero están necesariamente ligadas entre sí.

Desde el punto de vista de la teoría post-estructuralista de la intertextualidad (teoría afín a la posmodernidad) todo es intertextual, es decir, todo texto está virtualmente relacionado (o puede ser relacionado por el lector) con cualquier otro. En este contexto la intertextualidad es responsabilidad del lector, pues éste encuentra nexos a partir de lo que proyecta y lo que

reconoce de su contexto y su memoria. En cambio, desde el punto de vista de la teoría estructuralista (de naturaleza moderna) sólo es intertextual lo que el texto pone en evidencia (de manera explícita, como al hacer una mención o una citación), es decir, aquello que el texto mismo legitima como intertextual. El problema con esta última visión es que impide realizar cualquier estudio de naturaleza general sobre la metaficción.

Sin embargo, en ambas perspectivas la metaficción es siempre, por llamarla así, una especie de (auto) intertextualidad. Es decir, la metaficción es una intertextualidad cuyo pre-texto (el texto al que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo.

Los límites de la interpretación posmoderna

EL problema hermenéutico empieza en el momento de aplicar este modelo al análisis crítico, pues puede ocurrir que un texto autorice al lector a hacer interpretaciones de varias clases, siempre más allá de las intenciones del autor implícito. Así, por ejemplo, lo que originalmente tuvo una intención precisa, en otro contexto puede ser leído como un texto con humor involuntario, como una parodia de sí mismo. Éste es un fenómeno frecuente en la arena de la discusión política, donde casi cualquier cosa dicha por un candidato puede ser parodiada o ridiculizada por el candidato de otro partido, o una declaración puede ser citada para terminar siendo completamente tergiversada, etc. Y algo similar ocurre en el terreno de la crítica literaria. Ésta es en parte la dimensión política de la interpretación.

El problema central que plantea la intertextualidad itinerante es: ¿Quién decide cómo ha de ser interpretado un texto? La teoría posmoderna (post-estructuralista) sostiene que hay numerosos

contextos de interpretación, y que cada uno de ellos tiene derecho a su propio contexto de veridicción (es decir, a un contexto donde lo que presenta es verdadero). En cambio, la teoría moderna (estructuralista) sostiene que los sentidos y las verdades son sólo resultado del empleo de códigos, y éstos son siempre idénticos. En la teoría moderna el énfasis está focalizado en los códigos, mientras en la teoría posmoderna el énfasis está puesto en la diversidad de los contextos de interpretación.

Las fronteras entre los contextos son cada vez más borrosas, se desplazan, son inestables. Esto significa que cualquier lector tiene la autoridad para opinar sobre cualquier texto, y todos los lectores estamos convencidos de tener la verdad definitiva o al menos un fragmento de verdad con el que encontramos sentido a nuestro contexto.

La metaficción es un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto. Y el texto metaficcional se adelanta a los lectores y empieza a des-construirse, a cuestionarse, a suspender sus condiciones de posibilidad, a proponer al lector volverse cómplice de la escritura. La metaficción muestra sus condiciones de posibilidad como una forma de señalar sus límites, como una forma de leerse a sí mismo. La metaficción, entonces, está ligada a la intertextualidad porque reconoce que ninguna verdad surge de la nada, y mucho menos a partir de la escritura misma, sino que surge de un contexto histórico específico, y que las condiciones que la produjeron pueden cambiar con la historia, con cada lectura (desde otro contexto) y con cada re-escritura, y con ellas cambiarán también las condiciones de sentido que la hicieron posible.

Desde esta perspectiva, la historicidad de un texto está en los contextos de interpretación que le darán sentido, y el contexto de

escritura original también es convertido en otra ficción más, que pasa a ser parte del horizonte de posibilidades de resemantización de cada lectura. La política de la lectura, en el contexto de la discusión post-estructuralista, pasa por el tamiz de los contextos de interpretación, entendidos así como contextos de producción textual. La presente investigación pretende mostrar algunos de estos mecanismos en la práctica de la interpretación.

Condiciones generales de la metaficción posmoderna

LA interpretación de un texto metaficcional puede ser considerada como elemento determinante de toda construcción de sentido de naturaleza posmoderna. Esta construcción de sentido está constituida por *significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica, referencialidad architextual*.

Cuando la *intención intertextual* del lector es más relevante que la del autor o la del texto, como ocurre en el caso de la citación apócrifa, nos encontramos ante una intertextualidad posmoderna, donde la asociación intertextual es construida a partir de la enciclopedia del lector y de las condiciones de su contexto de interpretación. En ese sentido, la intertextualidad es intercontextual. Por ejemplo, cuando el lector proyecta su enciclopedia inmediata sobre un texto canónico: «Este pasaje de *La Odisea* me recuerda el noticiero de anoche».

Cuando la *intención irónica* del autor es irrelevante (como en el caso de la ironía inestable) nos encontramos ante una ironía posmoderna, como es el caso de las fábulas de Monterroso. En este caso, la interpretación irónica es construida a partir de las

competencias del lector, que le permiten reconocer la presencia de un sistema de paradojas.

Cuando la *intención genérica* del texto es aleatoria (es decir, cuando puede ser relevante o irrelevante, según el contexto de interpretación, como en el caso de la metaficción historiográfica o la hibridación genérica hiperbolizada) nos encontramos ante un texto posmoderno. Por ejemplo, los cuentos literarios escritos en forma de confesión, crónica televisiva, etc. En este caso, la apropiación genérica del lector es construida (o reconstruida) a partir de sus competencias genéricas, su enciclopedia textual y su contexto de interpretación.

En síntesis, la interpretación textual es posmoderna cuando se presentan estas tres condiciones: a) la intención intertextual del lector es relevante; b) la intención irónica del autor es irrelevante; c) la intención genérica del texto es aleatoria. Esto ocurre en el caso de asociaciones anacrónicas, ironía inestable o hibridación genérica.

Lo anterior, para existir, requiere poner en evidencia las estrategias y condiciones de posibilidad del *intertexto*, la indecidibilidad del *subtexto* y la convencionalidad (de las reglas) del *architexto*. En un texto de metaficción posmoderna las tres condiciones están presentes, y se puede hablar de una intertextualidad posmoderna.

La metaficción posmoderna es una hiperbolización de la naturaleza escribible de los textos modernos de carácter semánticamente indeterminado (la llamada *obra abierta*), intensificada por incorporar en su interior elementos pre modernos.

En la metaficción posmoderna puede haber, simultáneamente, intertextualidad architextual de carácter apócrifo y la presencia de una ironía (generalmente paródica) de carácter indecible.

A continuación se señalan diez ejemplos de metaficción posmoderna en cuento breve:

Jorge Luis Borges: «Del rigor en la ciencia»; Augusto Monterroso: «Fecundidad»; Dante Medina: «Historia de I»; Martha Cerda: «Entrelíneas»; Julio Cortázar: «Continuidad de los parques»; Ana Lidia Vega: «Letra para salsa y tres soneos por encargo»; Salvador Elizondo: «Futuro imperfecto»; José Emilio Pacheco: «La fiesta brava»; Vicente Leñero: «¿Quién mató a Ágata Christie?»; Julio Cortázar: «Recortes de prensa». En todos estos casos, el principal indicador retórico de la autoreferencialidad de carácter posmoderno es la metalepsis.

UNA APROXIMACIÓN CONJETURAL A LA METAFICCIÓN

LA lectura de materiales metaficcionales es una actividad riesgosa. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla.

En las páginas que siguen ofrezco algunas consideraciones para el estudio de un campo poco atendido por la crítica: el carácter metaficcional de gran parte del cuento hispanoamericano a lo largo del siglo XX. Entiendo aquí por metaficción la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura.¹⁴²

142. En esta acepción coinciden estudiosos tan diversos en sus aproximaciones metodológicas como Robert Alter (new criticism), Elizabeth Dipple (close

*El cuento hispanoamericano y la
narrativa contemporánea*

LOS cuentos hispanoamericanos de naturaleza metaficcional comprenden, entre otros, toda la obra narrativa de Jorge Luis Borges, los textos más experimentales de Julio Cortázar, la escritura posmoderna de Salvador Elizondo, las fábulas paródicas de Augusto Monterroso y algunos de los textos más complejos escritos por Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Oliverio Girondo, Octavio Paz y muchos otros escritores contemporáneos, entre ellos Guillermo Samperio, Ana Lydia Vega, Mempo Giardinelli, Salvador Garmendia y Alejandro Rossi.

En la tradición novelística es posible recordar tan sólo el lugar estratégico de *Don Quijote de la Mancha*, que inaugura una tradición moderna de carácter metaficcional. La metaficción, de manera similar a la parodia y otras formas de intertextualidad, es una forma de escritura característicamente moderna. En el *Quijote* encontramos, entre otros recursos metaficcionales, personajes que formulan comentarios acerca de la primera parte del *Quijote* o que se divierten con un ejemplar de esta novela, así como la multiplicación de la voz narrativa, la representación del narrador y el protagonista por medio del teatro guiñol, la pérdida y subsiguiente recuperación del manuscrito en el que se apoya la

reading), Allen Thiher (filosofía del lenguaje) y Patricia Waugh (constructivismo). Cf. Robert Alter: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, 1975; Elizabeth Dipple: *The Unresolvable Plot. Reading Contemporary Fiction*. London, NY, 1988; Allen Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1984; Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & NY, Methuen, 1984.

escritura, el señalamiento implícito de que el narrador es un mentiroso (al ser de origen árabe), y diversos comentarios formulados por otros personajes acerca de la narrativa escrita contemporáneamente a la producción de esta novela, con la cual se establece un diálogo intertextual.

Ya en el mismo *Quijote* pueden observarse diversos mecanismos metaficcionales que no están directamente relacionados con la secuencia narrativa y las reglas genéricas respectivas: se convierten en objeto de la ficción el acto de narrar, los mecanismos de construcción del relato, la existencia de manuscritos apócrifos —como el *Quijote* escrito por Avellaneda— y la naturaleza dudosa de la instancia narrativa.¹⁴³

Las estrategias de la escritura metaficcional son similares a las estrategias auto-referenciales de otras manifestaciones de la cultura contemporánea. Durante los últimos años se ha desarrollado una notable tradición de auto-referencialidad en distintos espacios de la cultura popular, de tal manera que el arte pop de los años sesenta ha derivado en los años noventa hacia lo que podríamos llamar una tendencia meta-pop, especialmente en el cine, la música popular y la historieta.¹⁴⁴

Estas manifestaciones culturales surgen precisamente cuando las estrategias artísticas desarrolladas a lo largo del siglo han sido incorporadas al sentido común, volviendo inoperante la distinción entre cultura de masas y cultura de élites, e igualmente intrascendente la añeja polémica entre interpretaciones apocalípticas e interpretaciones integradas, frente a los cambios tecnológicos más recientes.

143. Cf. Ulrich Wicks: «Metafiction in *Don Quixote*: What Is the Author Up To?» en Richard Bjornson, ed.: *Approaches to Teaching Cervantes' Don Quixote*. New York, Modern Language Association, 1984, 69-76.

144. Cf. Michael Dunne. *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. University Press of Mississippi, 1992.

La tendencia auto-referencial también está presente en las estrategias de escritura de las ciencias sociales, de la semiología de la vida cotidiana a la sociología de la cultura, y de la antropología cognitiva a la filosofía del lenguaje, en todas las cuales se ha incorporado lo que podríamos llamar el Paradigma del Observador Implicado.¹⁴⁵ Este último consiste en el reconocimiento explícito de que todo discurso construye a su objeto precisamente a partir de la selección de las convenciones que le dan coherencia. Estas disciplinas —a las que podríamos llamar ciencias de la comunicación— comparten con la escritura metaficcional la presuposición de que es el lenguaje mismo —y en particular las convenciones que le dan forma— lo que nos permite construir el conocimiento.¹⁴⁶ De hecho, junto con las teorías contemporáneas del lenguaje, parten del supuesto de que el conocimiento (y el concepto mismo de «verdad») son siempre una construcción sujeta a sus propias condiciones de convencionalidad.

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación. Esto último equivale a afirmar que cada texto metaficcional 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 metaficcional son las posibilidades y límites de las estrategias de representación de la reali-

145. Georges Devereaux: *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México, Siglo XXI Editores, 1977 (1967).

146. Esta perspectiva es conocida como la revolución analítica en la historia de la filosofía contemporánea. Cf. Richard Rorty: *El giro lingüístico*. Barcelona, Paidós, 1996.

dad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios.

Es bien sabido que la novela surgida durante las últimas décadas ha sido el género que ha recibido mayor atención por parte de la crítica de la literatura hispanoamericana contemporánea. Y precisamente el rasgo principal de esta escritura es su naturaleza de metaficción historiográfica, ya que la novela neobarroca hispanoamericana se caracteriza por ser una escritura en la que se cuestionan simultáneamente las convenciones del lenguaje, de la literatura y de la visión tradicional de la historia colectiva.

La comparativamente escasa atención crítica recibida por el cuento hispanoamericano contemporáneo tal vez se explica –aunque no se justifique– por la existencia de una larga tradición crítica que aún considera a la novela como el género más ambicioso y prestigioso de la narrativa.

De hecho, muchas de las formas de la escritura metaficcional se resisten a ésta y a muchas otras convenciones de la interpretación literaria. Un texto paradigmático de la escritura metaficcional, como el *Quijote*, juega con los límites genéricos de la novela al incorporar breves cuentos o novellas, al estilo del *Decamerón*, así como innumerables fragmentos de relatos de caballerías, de viejos romances y de materia arcádica o pastoril, además de refranes, juegos de palabras, diversos narradores contruidos en abismo, y diálogos dramáticos en los que se cuestionan las convenciones en las que se apoya la perspectiva de la voz narrativa dominante.¹⁴⁷

De manera similar, gran parte de la novela metaficcional contemporánea es igualmente fragmentaria, tanto en términos de su

147. Vladimir Nabokov, en «Cuestiones de estructura» (en *El Quijote*. Barcelona, Ediciones B, 1987; traducción de María Luisa Balseiro, 43-74), comenta desde la perspectiva de novelista, estos recursos estructurales intergenéricos.

unidad lingüística (*Ulysses* de James Joyce o *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante)¹⁴⁸ como en términos de su unidad narrativa (*62 Modelo para armar* de Julio Cortázar o *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino),¹⁴⁹ y muy especialmente en términos de la posible multiplicidad de voces narrativas coexistentes (*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos o *En Nadar-Dos-Pájaros* de Flann O'Brien)¹⁵⁰ o incluso en términos de la presencia de diversos mundos en su interior, ya sean de carácter axiológico (*Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum)¹⁵¹ o de carácter genérico (*La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez), en los que se transgreden las fronteras entre la ficción literaria y los elementos extraliterarios, de carácter testimonial o provenientes de la cultura popular.

148. Sobre la dimensión lingüística de *Ulysses*, cf. el trabajo de José Antonio Álvarez Amorós: *Ulysses como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*. Madrid, Palas Atenea, 1991; sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, véase el trabajo de su traductora, Susan Jill Levine: «TTT: A Universal Code», en *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1991, 20-30. Hay traducción al español en el Fondo de Cultura económica.

149. Acerca de la metaficción en *62 Modelo para armar*, cf. el estudio de Blanca Anderson: *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid, Pliegos, 1990; sobre la novela de Calvino, cf. el estudio sobre «La mirada irónica» en *Italo Calvino: voluntad e ironía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 48-95.

150. A partir de Roa Bastos resulta muy útil el estudio preliminar de Milagros Ezquerro en la edición anotada («Introducción» a *Yo el Supremo*. Madrid, 1983, 7-90); el mejor estudio en lengua española sobre la metaficción en *At-Swim-Two-Birds* es el ensayo de Sergio Pitol: «El infierno circular de Flann O'Brien» en *La casa de la tribu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 116-135.

151. Entre los todavía pocos estudios sobre *Entre Marx y una mujer desnuda*, cf. Óscar Rodríguez Ruiz: «Jorge Enrique Adoum: por ambas partes (A propósito de *Entre Marx y una mujer desnuda*)» en *Sobre narradores y héroes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, 113-144.

*Una propuesta para el análisis de la
narrativa metaficcional*

LA propuesta de análisis que quiero ofrecer aquí para el estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano aspira a propiciar una aproximación sistemática a una literatura deliberadamente caótica.¹⁵²

El método de escritura que propongo para el análisis de estos materiales deberá ser necesariamente fractal, al responder a una voluntad paratáctica de lectura.

La lógica de una estrategia de escritura fractal consiste en la posibilidad de que el análisis de un texto, de manera metonímica, incorpore elementos provenientes de muy diversos contextos de interpretación, señalando así, metonímicamente, la especificidad de cada ficción.

La propuesta consiste en efectuar diversas lecturas de conjunto de estos textos, cada una de las cuales deberá asumir su carácter parcial, como parte de un proceso inacabado e inacabable, precisamente como una serie de *lecturas conjeturales*.

El carácter fractal de estas lecturas presupone, en primer lugar, que todo texto de metaficción contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura, y que esta teoría es irreductible e intransferible a otro texto literario. Por esta razón, una lectura crítica de estos materiales habrá de empezar por la explicitación o la glosa de esta misma teoría.

En segundo lugar, el carácter fractal de estas lecturas presupone que toda interpretación es arbitraria, lo que equivale a afirmar

152. Peter Stoicheff en «The Chaos of Metafiction» (en N. Katherine Kayles, ed.: *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 85-99) explora la pertinencia de la teoría física del caos y los sistemas biológicos autorregulados para entender la metaficción.

que toda interpretación es válida en el contexto de una determinada comunidad interpretativa.

Por último, el carácter fractal de esta aproximación presupone que toda lectura, es decir, toda interpretación textual, construye su propia justificación.

La consecuencia general de esta estrategia de lectura consiste en mostrar la validez relativa de las interpretaciones virtualmente posibles en cada texto particular, sin necesariamente limitar el análisis a los parámetros de esta o aquella interpretación.

A su vez, esta estrategia de lectura tiene varias consecuencias específicas en el proceso de selección, organización y análisis de los materiales de trabajo.

A continuación muestro algunas de las consecuencias de esta propuesta de análisis en cada una de estas tres áreas de la investigación, comparándolas con las estrategias utilizadas convencionalmente para resolver cada uno de estos momentos del proceso de la investigación.

Selección, organización y análisis de la narrativa metaficcional

a) Estrategias de selección

EN todo trabajo de interpretación que pretende abarcar una vasta región cultural (como Hispanoamérica) y un amplio periodo histórico (como el siglo XX), la selección de los materiales que serán estudiados tradicionalmente se apoya en uno o varios de los principios siguientes: el principio de jerarquía (que consiste en la selección de los textos escritos por los autores canónicos de la lengua, el periodo y la región elegidos), el principio de prestigio (que consiste en la selección de los textos más estudiados hasta el

momento de realizar la investigación) o un principio de didáctica (que consiste en la selección de los textos que mejor ejemplifican la tesis que se pretende sostener a lo largo del trabajo).

El más mínimo gesto deconstructivo dirigido hacia la fundamentación epistemológica de estos principios revela su naturaleza tautológica, pues en todos los casos se llega tan sólo a confirmar un sistema de interpretación pre-existente al trabajo de la escritura. Este sistema puede tener un origen institucional (los autores y los textos canonizados por el discurso de la crítica académica) o relativamente individual (los presupuestos de la misma investigación). Pero en el fondo se trata de la puesta en práctica de estrategias discursivas legitimadas y legitimadoras de determinados sistemas de poder simbólico, cuya manifestación contingente puede ser, respectivamente, la autoridad monológica del discurso universitario¹⁵³ o la autoridad paradójica de toda profecía que se cumple a sí misma.¹⁵⁴

Una estrategia de relativización de estos principios de selección consiste en la inclusión de una cantidad arbitraria de cuentos metaficticiales (digamos, cien) escritos lo mismo por autores canonizados que por autores contemporáneos, y la inclusión no sólo de textos analizados anteriormente de una manera sistemática, sino también textos cuyo interés para el estudio de un campo específico (digamos, la metaficción) es relevante. A partir de estos principios

153. Gerry O'Sullivan en «The Library Is on Fire. Intertextuality in Borges and Foucault» (en Edna Aizenberg, ed.: *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. University of Missouri Press, 1990, 109-121) muestra las similitudes entre el pensamiento foucaultiano de crítica al poder simbólico y las ficciones breves de Borges.

154. Paul Watzlawick en *La coleta del barón de Münchhausen. Psicoterapia y realidad*. Barcelona, Herder, 1992 (traducción de J. Prado y X. García) estudia los alcances de las profecías que se cumplen a sí mismas en la vida cotidiana y en otros ámbitos.

se desprende la necesidad de otorgar a cada uno de estos textos la misma atención crítica que a los demás, y formular ante ellos las mismas preguntas hermenéuticas. Para el estudio de la metaficción, estas preguntas podrían ser: qué es la lectura, qué es la escritura, y cuáles son las posibilidades y los límites de la narrativa, y del lenguaje en general. De esta manera se hará explícita la visión que de estos problemas ofrece la misma narrativa metaficcional.

b) Estrategias de organización

POR otra parte, en toda investigación literaria de carácter teórico basada en el estudio de un corpus específico, es necesario determinar la organización de sus materiales, pues de ello depende, en gran medida, la lógica misma de la interpretación. En el caso del cuento metaficcional hispanoamericano, un grupo de 100 cuentos escritos por 85 autores podría ser organizado siguiendo alguno de los siguientes principios canónicos: un principio teórico (por la naturaleza misma de las estrategias metaficcionales puestas en juego en cada texto), un principio historiográfico (por el contexto social y literario en el cual fue escrito cada cuento, especialmente teniendo en mente el momento decisivo de la publicación de las *Ficciones* de Jorge Luis Borges en 1944), un principio geográfico (por el contexto regional y literario en el que cada texto fue escrito), o bien un principio genérico (por un elemento tan contingente como la extensión de cada texto, lo cual en el caso del cuento está ligado a la manera de utilizar los recursos literarios en el mismo texto).

Cada una de éstas y otras estrategias de organización de los materiales a estudiar implica necesariamente un compromiso con algún principio básico de interpretación, ya que la misma organización privilegia una determinada perspectiva, desde la cual se relativizan las otras, y en muchas ocasiones incluso se relegan indefinidamente.

Una posible estrategia de deconstrucción de éstas y otras formas de organización de los materiales consiste en seguir un orden deliberadamente arbitrario, como podría ser organizar los cuentos según el título de cada texto, siguiendo el orden alfabético.¹⁵⁵

c) Estrategias de análisis

TAL vez el área más compleja de toda investigación literaria consiste en la selección y justificación de las estrategias de análisis de los textos, una vez seleccionados y organizados. En el caso del cuento metaficcional, las posibles estrategias de análisis difícilmente podrían dar cuenta de su naturaleza literaria si aquéllas se restringieran a una sola de las formas tradicionales de lectura, como el formalismo, el estructuralismo, la narratología, el marxismo o el feminismo. Ello es así porque todas estas aproximaciones ponen en práctica estrategias de interpretación que reducen la complejidad de una escritura que, irónicamente, utiliza a la vez elementos convencionales y experimentales de la misma narrativa, y que contiene su propia teoría literaria y su crítica (implícita o explícita) precisamente a las estrategias tradicionales de interpretación.

Las aproximaciones más acordes con la naturaleza de la escritura metaficcional son el postestructuralismo —en sus variantes semiótica, psicoanalítica, deconstructiva o dialógica— y las teorías de la recepción —en sus variantes fenomenológica, psicoanalítica, barthesiana o iseriana, entre otras—.¹⁵⁶

155. Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI Editores, 1982 (1977); traducción de Eduardo Molina), utiliza la estrategia deconstructiva de seguir el orden alfabético como un orden deliberadamente arbitrario.

156. Raman Selden, en *Practicing Theory and Reading Literature*. The University Press of Kentucky, 1989, expone brevemente el contexto de cada una de estas propuestas teóricas en la práctica del análisis de textos concretos.

A su vez, cada uno de los textos metaficcionales contiene sus propias estrategias dialógicas, carnavalescas, deconstructivas, para la lectura de la tradición literaria de la que surge, y también cada texto explicita o pone en práctica su propia teoría del lenguaje, de la narrativa, de la lectura o de la escritura literarias, como es el caso de «Pierre Menard, autor del Quijote» (Jorge Luis Borges), «Las babas del diablo» (Julio Cortázar), «Letra para salsa y tres soneos por encargo» (Ana Livia Vega), «Leopoldo (sus trabajos)» (Augusto Monterroso) o «¿Quién mató a Agatha Christie?» (Vicente Leñero).¹⁵⁷ De esta manera, se presentan ante el investigador varias posibles estrategias para la construcción de sus interpretaciones de narrativa metaficcional.

Y en estos ejemplos se presentan muchos cuentos, todos ellos en inglés o en espanGLISH. Una posible estrategia que dé cuenta de la riqueza y diversidad de perspectivas contenidas en esta narrativa consiste en confrontar cada texto con las teorías (post-estructuralistas) de la literatura y con las teorías (post-hermenéuticas) de la lectura literaria, y reconocer, a partir de esta confrontación, los paralelismos entre las formulaciones literarias y las formulaciones teóricas, así como las divergencias entre ambas, el enriquecimiento de las segundas por las primeras, y la posible formulación de nuevas preguntas para futuras investigaciones.

Otra posible estrategia de análisis deconstructivo de textos literarios, y en particular de textos metaficcionales, consiste en la confrontación entre las diversas propuestas teóricas existentes para el estudio de esta clase de literatura y las características de cada uno de los textos estudiados. En el caso de la metaficción, debido a que algunos de los textos literarios contienen su propia teoría de

157. Éstos y otros 46 cuentos metaficcionales hispanoamericanos se encuentran reunidos en la única antología de metaficción realizada hasta la fecha en cualquier lengua: *Cuentos sobre el cuento* (L. Zavala, ed.). México, UNAM, 1998.

la lectura, la estrategia deconstructivista de las lecturas convencionales podría consistir en la confrontación entre algunas de las teorías existentes y las estrategias de representación de la misma reflexividad puestas en juego en los textos metaficcionales.

Cada una de las teorías de la metaficción ha surgido de un determinado contexto crítico, y forma parte de un determinado clima intelectual. Entre las principales reflexiones teóricas sobre la metaficción en general, surgidas todas ellas del contexto europeo y norteamericano, podrían mencionarse la aproximación formalista del francés Lucien Dällenbach,¹⁵⁸ la estructuralista de Gérard Genette,¹⁵⁹ la pragmática de Linda Hutcheon,¹⁶⁰ la constructivista de Patricia Waugh¹⁶¹ y la dialógica de Robert Stam.¹⁶² El contexto

158. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977. (Hay traducción al español: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991). Las principales limitaciones del estudio de Dällenbach son su perspectiva eurocéntrica, su total indiferencia ante el cuento, su limitada concepción de la mise en abyme (a partir de Gide), el carácter descriptivo de su tipología, la naturaleza elíptica de su exposición (construida exclusivamente con implícitos) y la presencia de algunas contradicciones, como la exclusión de categorías de personajes que más tarde incluye (66/96) y la propuesta de un modelo que sólo es útil para tres de las siete novelas incluidas en su estudio.

159. Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980.

160. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984 (1980). Este trabajo inició la atención crítica recibida por la metaficción durante las siguientes décadas.

161. Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen, 1984. La principal ventaja de la propuesta de Waugh es que escapa de las tipologías y propone, en cambio, una lectura desde una perspectiva constructivista, apoyándose en la teoría del *framing*, lo que permite vincular la metaficción con otras manifestaciones de la producción simbólica contemporánea.

162. Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992.

en el que cada una de estas aproximaciones ha surgido podría definirse, respectivamente, como: el surgimiento del *nouveau roman* en Francia y el auge de las aproximaciones formalista y estructuralista a la literatura;¹⁶³ el desarrollo de la crítica posmoderna en una cultura paradójica y dividida como la canadiense;¹⁶⁴ la dramática transformación de los estudios literarios en el campo de los estudios culturales en la tradición europea, y el reconocimiento de los alcances transdisciplinarios del pensamiento dialógico en algunos espacios académicos de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

Otras posibles estrategias de análisis para una aproximación deconstructiva a los textos metaficcionales consisten en utilizar las propuestas (implícitas o explícitas) existentes en algunos de estos textos acerca de la lectura literaria, para leer el texto mismo (o algunos otros) desde esta perspectiva.¹⁶⁵ O bien leer a la metaficción contemporánea como una variante de la narrativa posmoderna, y reconocer en los cuentos metaficcionales simultáneamente las estrategias de transgresión ontológica puestas en juego (Brian McHale),¹⁶⁶ la subversión de las estrategias de representa-

163. Por ejemplo, el trabajo de Jean Ricardou: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971, y más tarde el de Lynn Higgins: *Parables of Theory. Jean Ricardou's Metafiction*. Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1984.

164. Linda Hutcheon: *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*. Toronto, Oxford University Press, 1991.

165. Dulce María Zúñiga, en *La novela infinita de Italo Calvino* (México, CNCA; Fondo Editorial Tierra Adentro, núm. 11, 1991), efectúa una lectura de la novela *Si una noche de invierno un viajero* (Madrid, Bruguera, 1980) a la luz de las conferencias de Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

166. Esta tesis es desarrollada, de manera extensiva para toda la ficción contemporánea, en *Postmodern Fiction*. New York, Methuen, 1987.

ción literaria de la realidad (Linda Hutcheon),¹⁶⁷ la presencia de elementos característicos del cuento clásico, moderno y posmoderno (Ihab Hassan)¹⁶⁸ y la utilización de estrategias formales propias de la cultura neobarroca en general (Omar Calabrese),¹⁶⁹ y en particular de la narrativa neobarroca hispanoamericana (Severo Sarduy).¹⁷⁰

Una vez más debe señalarse que es la naturaleza literaria de cada texto lo que determina la naturaleza de la lectura interpretativa que resulta relativamente menos arbitraria. El análisis individual de cada texto podría tener la forma de una escritura que retoma y glosa el impulso reflexivo de la creación literaria, articulándolo con el contexto más amplio de los materiales estudiados.

La propuesta de lectura formulada aquí surge de un contexto hispanoamericano, es decir, de un contexto en donde el concepto mismo de liminalidad, hibridez, fronteras y mesticidad cuentan con una ya larga tradición crítica, precisamente al integrar, en estructuras paradójicas, elementos propios de tradiciones aparentemente excluyentes, como la cosmopolita y la regionalista, la intimista y la épica, o la escritura en poesía y en prosa.

Éstos son los presupuestos específicos de la propuesta formulada aquí. Ahora he de considerar el carácter global de la propuesta.

167. Se trata de una visión política de la escritura, desarrollada en *The Politics of Postmodernism*. New York, Methuen, 1989.

168. La teoría de la yuxtaposición surgió, precisamente, de parte de un autor de origen no europeo, en su ensayo «Towards a Concept of Postmodernism». Cf. Ihab Hassan: *The Postmodern Turn*. Ohio State University, 1987, 84-96.

169. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

170. En parte por sus filiaciones barthesianas, es imposible encasillar a Severo Sarduy bajo el conjunto de la tradición estructuralista. Cf. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

La metaficción como escritura deconstructiva

LA idea de una propuesta crítica que se deconstruye a sí misma en la medida en que tiene como objeto a una escritura que aparentemente carece de un objeto específico, más allá del juego con las convenciones del lenguaje y la literatura, presupone una deóntica de la lectura, es decir, el reconocimiento de que toda interpretación de un texto literario (como reconocimiento de su valor estético) implica la construcción o asunción de diversas estrategias valorativas (como puesta en acto de un sistema ético).¹⁷¹

Si toda decisión estética (interpretativa) implica un compromiso ético (valorativo), la puesta en práctica de estrategias deconstructivas de interpretación implica un compromiso activo con la diversidad y relatividad de las interpretaciones virtualmente posibles de todo texto literario, y en general, de toda realidad significativa.¹⁷²

Una consecuencia de este último argumento consiste en la conveniencia de ofrecer al lector la explicitación de algunas formas alternativas para la selección y organización de los materiales, una síntesis sinóptica de las teorías de la lectura contenidas en los cuentos que tratan este problema, y una serie de ensayos paralelos en los que se estudie algún aspecto específico de interés general para el tipo de literatura estudiado. Cada uno de estos trabajos deberá tener una relativa autonomía en relación con el resto, y podrá ser leído por separado, sin seguir un orden determinado.

171. Tobin Siebers, en *The Ethics of Criticism* (Cornell University Press, 1988) ofrece un estudio sobre la dimensión ética de la crítica en general, y literaria en particular, de Platón y Nietzsche a Derrida y Lacan.

172. Barbara Hernstein-Smith: *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Cada uno de estos textos es tan importante (o arbitrario) como los análisis de los textos.

Los temas tratados en cada uno de estos ensayos podrán ser, para el estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano, la evolución histórica del género en esta región, las principales teorías del cuento, las teorías contemporáneas del lenguaje, las teorías de la metaficción, la ficción posmoderna, las teorías de la recepción literaria, las teorías de la ironía narrativa, la metaficción y la deconstrucción, y la metaficción en la narrativa (cine, novela y cuento) en los contextos europeo y norteamericano.

Debido a la naturaleza intertextual de la misma escritura metafictional, su estudio requiere aproximaciones interdisciplinarias. Una herramienta para esta aproximación sería la elaboración de un glosario, que habría de contener algunos de los términos críticos más útiles para el análisis de la metaficción, así como también sobre la ficción posmoderna, el cuento literario y algunas categorías de crítica postestructuralista, como deconstrucción, crítica dialógica, y las teorías de la recepción de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y Stanley Fish.

La metaficción constituye, por su propia naturaleza, una estrategia de deconstrucción de las convenciones lingüísticas y literarias. La idea que anima estas notas es la posibilidad de generar una lectura deconstructiva de la escritura metafictional. A continuación se ofrecen, a manera de conclusión, algunas tesis deconstructivas acerca de la naturaleza general de la metaficción.

En primer lugar, todo texto de ficción puede ser leído como metafictional, pues está construido con la utilización de convenciones narrativas y lingüísticas, como son la verosimilitud, las reglas genéricas, el punto de vista y la organización gramatical. El reconocimiento de estas convenciones, por parte del lector, puede

llevar al reconocimiento de otras convenciones culturales en el espacio de la realidad extraliteraria.¹⁷³

A su vez, todo signo cultural puede ser interpretado como un texto, y todo texto extraliterario puede ser virtualmente narrativizado, es decir, incorporado a una estructura narrativa, y en esa medida puede ser releído, irónicamente, desde alguna perspectiva auto-referencial, poniendo así en evidencia su propio sentido convencional.

Por otra parte, todo sentido es el resultado de una interpretación contextual, personal y cultural, y por lo tanto es una construcción de sentido mediada por convenciones; en esa medida, al relativizar sus propias convenciones, la metaficción es una estrategia de interpretación del mundo y de la literatura más confiable que aquella otra que utilizamos todos los días en el lenguaje ordinario, o la que reconocemos al leer un texto literario, construidos ambos con el objeto de hacer más habitables nuestros mundos.

En la lectura de la metaficción podemos reconocer las convenciones que hacen que un mundo (en este caso ficcional) sea coherente, y a la vez podemos relativizar y tomar distancia frente a este mundo, observando sus posibilidades y contradicciones internas, sus fisuras y su tal vez demasiada perfección formal. Al tomar esta distancia, adoptamos una posición paradójica, a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un meta-narrador que se confunde con la voz del narrador. Este último respeta las convenciones, mientras aquél las pone en evidencia.¹⁷⁴

173. Tesis desarrollada por Wenche Ommundsen en *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne University Press, 1993.

174. Esto lleva a considerar que la estrategia idónea para el estudio de la metaficción es el reconocimiento de sus paradojas internas de carácter estructural.

En la vida cotidiana, la existencia de esta distancia paradójica nos permitiría escapar de las convenciones y creencias que nos determinan, aquellas a las que por comodidad llamamos «identidad». Sin embargo, esta distancia sólo se puede lograr con la participación de alguien que reconozca nuestras convicciones, y que a la vez se encuentre en otro sistema de referencias, desde el cual puede interactuar con nosotros y señalar el carácter convencional y relativo de esas mismas convicciones personales.¹⁷⁵

Por todo lo anterior, aunque la lectura de textos metaficcionales, más aún que la lectura de otras formas de literatura, podría parecer en primera instancia una actividad demasiado distante de las preocupaciones contingentes de la vida cotidiana, sin embargo incide en ella precisamente en el contexto en el que inevitablemente establecemos, confirmamos o redefinimos diversos compromisos éticos y estéticos, en un constante ejercicio de lectura y relectura de nuestro universo individual y colectivo.

Y es precisamente ahí, en su capacidad para jugar con diversas convenciones literarias y culturales, donde radica gran parte del riesgo y también del goce de leer la escritura metaficcional.

175. Leon F. Seltzer, en *Paradoxical Strategies in Psychotherapy. A Comprehensive Overview andd Guidebook* (NY, John Wiley & Sons, 1986), documenta los orígenes y alcances de las estrategias paradójicas, emparentadas con las estrategias metaficcionales, utilizadas en budismo zen, terapia tántrica, aikido, judo, y diversas estrategias psicoanalíticas, gestálticas, existenciales y sistémicas.

UNA TIPOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LA METAFICCIÓN

Metaficción y vida cotidiana

LA metaficción es un campo de estudio poco explorado en nuestra lengua. La ficción acerca de la ficción, que incluye no sólo los cuentos acerca del cuento o las películas acerca del cine, sino las formas de experimentación con el lenguaje mismo de la ficción, se encuentra en las raíces de la tradición moderna.

La metaficción, entonces, puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera.

La reflexión semiótica que implica la existencia de la metaficción es parte substancial de todo proceso retórico, es decir, de todo proceso de comunicación. Sólo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente. De ahí que la metaficción constituya un recurso retórico que sólo por un error de astigmatismo epistemológico ha sido

considerado como una estrategia excepcional de comunicación. De hecho, podría pensarse que la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje.¹⁷⁶

La importancia del estudio de la metaficción, entonces, rebasa con mucho el terreno de la narrativa, y se inscribe en la vida cotidiana, en la medida en que toda verdad es una ficción, es decir, una construcción de sentido pertinente a un contexto determinado. Por esta misma razón, la comunicación social está apoyada, cada día de manera más explícita, en una lógica reflexiva, es decir, auto-referencial. Esto es lo que ahora se ha empezado a estudiar bajo el nombre de meta-pop, que no es otra cosa sino la presencia de la auto-referencialidad en la cultura de masas.¹⁷⁷

Cuando todos los procesos y productos de la comunicación social están sometidos a esta lógica, nos encontramos ante un fenómeno nuevo: la redefinición constante de la cotidianidad a partir de una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad.¹⁷⁸

Limitaciones de las taxonomías existentes

LA metaficción ha sido estudiada, en general, en tres áreas principales: narrativa literaria, narrativa cinematográfica y lenguaje

176. También esta idea es propuesta por Wenche Ommundsen en *Metafictions? Reflexivity in contemporary Texts*. Melbourne University Press, 1993.

177. Cf. Michael Dunne. *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. University Press of Mississippi, 1992.

178. Katya Mandoki: *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo, 1994.

ordinario.¹⁷⁹ Sin embargo, raramente han sido señaladas las similitudes entre las formas de metaficción de naturaleza literaria y las de naturaleza audiovisual. En este trabajo presento ejemplos pertenecientes a ambas áreas con el fin de mostrar la presencia de la metaficción en diversos campos de la vida cotidiana y la creación artística. Por ello mismo, los mecanismos señalados a continuación pueden ser reconocidos con igual frecuencia en la narrativa literaria y en el lenguaje ordinario.

La mayor parte de la crítica acerca de la metaficción (en cine y en literatura) ha sido producida en el contexto europeo y norteamericano, al margen de la retórica o de la teoría del cine. Casi todos estos materiales concluyen proponiendo modelos tipológicos, a pesar de que originalmente forman parte de una tradición de reflexión acerca de la naturaleza de la ficción y del lenguaje en general. Para mostrar este hecho es suficiente estudiar los estudios canónicos de Linda Hutcheon, Jean Ricardou, Lucien Dällenbach, Gérard Genette, Sarah Lauzen, Jaime Rodríguez y Robert Stam, entre otros.¹⁸⁰

Esta situación parece ser parte substancial de los estudios sobre metaficción, de acuerdo con la idea de que «(...) no theory of metafiction can be produced, only consequences for literary the-

179. En lo que sigue me concentraré en la literatura y el cine. En cuanto al lenguaje ordinario, nos encontramos ante la tradición de la llamada filosofía analítica y el giro lingüístico en la filosofía del conocimiento a lo largo del siglo XX, especialmente en las ciencias sociales, una de cuyas consecuencias es la tradición constructivista. Cf. Andre Kukla: *Social Constructivism and the Philosophy of Science*. London, Routledge, 2000.

180. La tipología de Linda Hutcheon es una de las más productivas, especialmente cuando propone distinguir metaficción diegética y lingüística, y metaficción tematizada o actualizada. Cf. L.Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984 (1980).

ory» («no es posible producir una teoría de la metaficción, tan sólo consecuencias para la teoría literaria»¹⁸¹).

Sin embargo, las tipologías existentes tienen varias limitaciones, que señalo a continuación:

- a) Incluyen la totalidad de una película o una novela en una sola categoría, y por lo tanto no consideran los múltiples mecanismos metaficcionales que están presentes de manera simultánea.¹⁸²
- b) por lo tanto, las categorías propuestas en ellas no son muy útiles al enfrentarse al análisis de películas o textos narrativos específicos, lo cual permitiría distinguir lo que les da su especificidad particular.
- c) por otra parte, no incluyen las muy interesante formas de metaficción producidas fuera de Europa y los Estados Unidos.
- d) estas taxonomías no consideran la naturaleza de la metaficción corta y ultracorta.¹⁸³

181. L. Hutcheon, op. cit., 150.

182. Éste es el caso de los trabajos de Dällenbach, Genette, Higgins, Hutcheon, Ricardou, Rodríguez y Stam. Véase el útil estudio comparativo de Mario Rojas: «El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas», *Semiosis*, Xalapa, Universidad Veracruzana, num.14-15, enero-diciembre de 1985, 86-109. Cf. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977. (Hay traducción al español: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991); Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980; Lynn A. Higgins: *Parables of Theory. Jean Ricardou's Metafiction*. Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1984; Jean Ricardou: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971; Jaime Alejandro Rodríguez: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá, Si Editores, Instituto de Investigaciones Signos e Imágenes, 1995; Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992.

183. La única excepción es la de Susan Lauzen: «Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title», en *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. Larry McCaffery, ed., 1986, 93-116.

e) tampoco consideran el análisis de la metaficción cinematográfica.

En este trabajo me ocuparé de resolver los problemas señalados.

Un ejemplo de las limitaciones señaladas se encuentra precisamente en la definición de metaficción posmoderna que ofrece Linda Hutcheon, ya que de manera deliberada se deriva de la lectura de novelas europeas, norteamericanas y canadienses. Cuando ella define a la metaficción posmoderna como historiográfica es necesario observar los numerosos ejemplos de metaficción en el cine hispanoamericano o leer los cientos de cuentos metaficcionales producidos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX para comprobar que no existe una tradición de metaficción historiográfica en ninguno de estos géneros (con tan sólo una o dos excepciones). Aunque Hutcheon engloba a los casos de metaficción hispanoamericana bajo el nombre de *narrativa barroca*, esa denominación no resuelve el problema conceptual que su mera existencia pone en juego.

La discusión acerca de la naturaleza de la metaficción posmoderna en Hispanoamérica y en el resto del mundo, así como la discusión sobre las aproximaciones posibles que escapen a la necesidad de producir tipologías, es tema de las siguientes secciones. A continuación propongo una tipología que no surge únicamente de la lectura de los materiales estudiados, sino que parte de un modelo más general, lo cual permite ser extrapolado a otros contextos de análisis como la vida cotidiana o el lenguaje ordinario.

En otras palabras, en lo que sigue presento una tipología que podría ser considerada como una meta-tipología, en la medida en que puede ser utilizada para agrupar las categorías propuestas por

las tipologías ya existentes. Propongo agrupar estas categorías en dos grandes estrategias retóricas, así como en su respectiva yuxtaposición para el caso de la puesta en abismo.

Esta tipología propone que hay tres clases de estrategias meta-ficcionales en el cine, derivadas del modelo estructural de Roman Jakobson:¹⁸⁴

- a) *Metonímicas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *iteración con diferencia*.
- b) *Metafóricas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *interpretación subtextual*.
- c) *Puesta en abismo*, en cuyo caso se yuxtaponen diversas *estrategias metafóricas y metonímicas* en función de una auto-referencialidad tematizada.

En lo que sigue presento la argumentación que justifica esta meta-tipología y muestro cómo, por su naturaleza igualmente tipológica, no escapa a las limitaciones de todo modelo descriptivo.

La falacia de las tipologías tautológicas

LA mayor parte de los estudios de carácter general realizados hasta la fecha sobre la meta-ficción en cine y literatura, en lugar de elaborar modelos de análisis han propuesto modelos de carácter

184. Roman Jakobson: «Lingüística y poética» en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1967 (1963). Uno de los más interesantes desarrollos de esta propuesta de interés para la teoría literaria contemporánea se encuentra en el trabajo de David Lodge: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Arnold, 1977. Cf. también, en nuestra lengua, las reflexiones de José Luis Martínez-Dueñas. «La metáfora y la expresión poética» en *La metáfora*. Barcelona, Octaedro, 31-48.

tipológico. Estos modelos aparentemente son muy útiles en términos generales, pues permiten reconocer los diversos tipos de textos metaficticiales. Sin embargo, es necesario contar con modelos de carácter más preciso, en los que se señale la existencia de diversas estrategias metaficticiales. La utilidad que podrían tener estos modelos resulta evidente al observar que en un mismo texto coexisten diversos mecanismos metaficticiales.

En otras palabras, en lugar de una tipología externa, que permita clasificar los textos en tipos, lo que se requiere son modelos de análisis que permitan realizar análisis de textos específicos. Un modelo con estas características consiste, precisamente, en el diseño de una tipología interna, no de los tipos de textos metaficticiales, sino de los recursos retóricos puestos en juego en cada texto particular.

La tipología externa más conocida es la propuesta por Linda Hutcheon, quien ha señalado la distinción entre la metaficción tematizada (explícita) y la metaficción actualizada (implícita), además de establecer una importante distinción entre la metaficción diegética y la metaficción lingüística.¹⁸⁵

Esta doble distinción es fundamental para reconocer que no solamente aquellos textos cuyo tema es la ficción pueden ser considerados como metaficticiales, sino que, en general, toda experimentación con las convenciones literarias puede ser considerada como un ejercicio metaficcional.

Pero más allá de su enorme poder de seducción, esta tipología conlleva un doble riesgo conceptual.

Por una parte, este modelo tipológico permite pensar que toda ficción literaria puede ser considerada como metaficcional, en la

185. Linda Hutcheon, *op. cit.*

medida en que, por su naturaleza creativa, todo texto narrativo necesariamente trasciende las convenciones lingüísticas, genéricas, ideológicas o incluso lógicas en las que sin embargo se apoya para poner en juego la posibilidad de construir un espacio narrativo. Me refiero aquí al conjunto de presupuestos formales y referenciales que hacen posible lograr el balance entre las dimensiones descriptiva y prescriptiva, balance que permite distinguir a cualquier discurso narrativo de otros géneros del discurso.¹⁸⁶ Esto último significa que, llevado a sus últimas consecuencias, el principio tipológico de este modelo pragmático legitima la idea de que toda ficción es metaficcional, sabiendo leer entre líneas los rastros de su naturaleza inevitablemente intertextual. Pero en el momento en el que una distinción lleva a la disolución de cualquier diferencia, el principio mismo de la tipología desaparece, y la lógica de la distinción tipológica deja de tener sentido. Esto es lo que llamo la falacia tautológica.

El otro riesgo derivado de esta tipología consiste en que su utilidad termina siendo únicamente descriptiva, como ocurre con las tipologías internas (es decir, centradas en el reconocimiento de los elementos propios del género discursivo al que pertenecen). La mera clasificación de un texto como perteneciente a una u otra forma de metaficción es suficiente para reconocer su especificidad textual, lo cual es o debería ser, en última instancia, el objetivo de todo análisis lingüístico, literario o cinematográfico.

Por otra parte, estas mismas tipologías internas (entre las que destaca por su exhaustividad la de Sarah Lauzen)¹⁸⁷ están centra-

186. Paul Ricoeur: «Entre describir y prescribir: narrar» en la sección «El sí y la identidad narrativa» en *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores, 1996 (1990), 152-166.

187. Sara Lauzen, op. cit.

das en el reconocimiento de las estrategias retóricas de exageración, reducción, excentricidad o auto-conciencia explícita de trama, personaje, ambiente, tema, estructura, lenguaje o medio. Estas tipologías tienen la limitación de permitir efectuar únicamente un reconocimiento de la estrategia retórica a la que se ven sometidos cada uno de estos elementos, es decir, estrategias tales como la exacerbación, la disminución, la eliminación, la sustitución o la multiplicación. Sin embargo, con el empleo de esta clase de tipologías no se llega a dar cuenta de la articulación que existe inevitablemente entre todos estos elementos durante la lectura del texto ni se llega a mostrar en qué consiste la especificidad estética de cada texto narrativo. Esto es lo que llamo la falacia descriptiva.

Cómo construir un modelo meta-taxonómico

EN este trabajo propongo lo que podría ser considerado como una meta-tipología, pues a partir de ella sería posible agrupar diversas categorías señaladas en las tipologías existentes. Sin embargo, es necesario señalar que ninguna tipología puede escapar, por su propia naturaleza, de la falacia descriptiva y de la falacia tautológica.¹⁸⁸

188. Recuérdese la *falacia intencional* cuestionada por el American New Criticism (en particular por I. A. Richards y T. S. Eliot), que consistía en evaluar una obra literaria concentrándose en la intencionalidad del autor. La crítica a la visión centrada en la intencionalidad del autor fue desarrollada en *The Intentional Fallacy* de W. K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley en 1946. Más adelante (en 1954) estos autores propusieron también el concepto de *falacia afectiva*, como «una confusión entre el poema y sus resultados sobre la mente de los lectores». Cf. J. A. Cuddon: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London, Penguin Books, 1991.

La lógica de este modelo es la del doble eje de combinación y sustitución desarrollado en su momento por Roman Jakobson. A partir de esta lógica es posible proponer la existencia de dos tipos básicos de estrategias metaficcionales en cine y literatura: estrategias metonímicas y estrategias metafóricas de reflexividad y autorreferencialidad. En este modelo trato únicamente aquellas formas de metaficción tematizada y explícita, pues ello evita las confusiones a las que lleva la disolución de las fronteras entre ficción y metaficción.

Por otra parte, la puesta en abismo que caracteriza a los textos que tematizan y convierten en objeto de la trama narrativa precisamente la creación del texto que se está produciendo, constituye un tercer tipo de metaficción, en la que simultáneamente se superponen elementos metonímicos y metafóricos, y por lo tanto constituye un caso especial de metaficción.

A continuación me detendré en cada una de estas tres formas de metaficción.

Metaficción metonímica: una retórica del fragmento y la combinación

LA retórica del fragmento y la combinación es, precisamente, la retórica del montaje. Esta lógica se apoya en los mecanismo de autotextualidad, es decir, de la iteración de fragmentos en el interior de la narración. Esto produce un mecanismo de enmarcación (*framing*), donde un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato.

A partir de las estrategias metonímicas el lector o espectador reconstruye la posible articulación entre totalidad y fragmento. Y de ahí deriva la lógica misma del análisis, propiciada por la estruc-

tura de la narración. Estos mecanismos se apoyan en el principio de la iteración, es decir, de la repetición con diferencia. Un estudio más general de estos mecanismos en la cultura posmoderna se puede encontrar en los trabajos de Umberto Eco, Gilles Deleuze, Omar Calabrese y Gérard Genette, entre muchos otros estudiosos de la intertextualidad itinerante. Los principales mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica son los siguientes:

ITERACIÓN CIRCULAR (Final como Inicio). Ésta es la narrativa que se narra a sí misma (*self-begetting narrative*). El caso más característico es el de la historia que concluye en el momento cuando el protagonista decide que va a narrar la historia que acaba de ser contada, como es el caso de la novela francesa *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) de Marcel Proust o en el cuento «Las babas del diablo» (Argentina, 1959) de Julio Cortázar, que se inicia con la afirmación «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto». Al concluir el relato el lector descubre que lo que se ha narrado es la historia de la transformación del personaje central en el narrador de la historia, de la cual ha sido simultáneamente el protagonista y un testigo privilegiado. Un caso irónico es el inicio de «Borges y yo» (Argentina, 1960), donde se afirma: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», para concluir pocas líneas más adelante afirmando en tono escéptico: «No sé cuál de los dos escribe esta página».

ITERACIÓN DIFERIDA (Reciclaje de Nudos). Esta narración está construida como una constante repetición diferida de acontecimientos, donde cada repetición crea una diferencia, pues emplaza a un contexto distinto. Este es el caso de «Las babas de diablo», donde hay al menos siete voces narrativas, cada una de las cuales reconstruye la narración desde una perspectiva diferente. Por otra

parte, en «Leopoldo (sus trabajos)» (México, 1971) de Augusto Monterroso, el protagonista se relata a sí mismo numerosas versiones posibles del cuento que planea escribir, hasta que termina por no escribir nada.

También es posible observar lo anterior en las películas francesas *India Song* (*India Song*, 1975) de Marguerite Duras, *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1975) de Alain Resnais o *L'homme qui ment* (*El hombre que miente*, 1968) de Alain Robbe Grillet. En todos estos casos el espectador recibe numerosas versiones contradictorias y fragmentarias de una historia que a su vez es muchas historias, parcialmente imaginadas, soñadas, inventadas o simplemente inexistentes.

ITERACIÓN CON VARIANTES (Re-Enmarcación). Aquí el enmarcamiento es repetitivo (*reframing*) a partir de un modelo inicial. Este enmarcamiento se vuelve irónico ante el acto de escribir, como en «La vida literaria» (Ecuador, 1995) de Gilda Holst, donde la protagonista escribe y reescribe innumerables versiones de una minificción que pretende enviar a una revista de circulación nacional. Ésta es también la función que cumplen las imágenes fijas en forma de postal con colores alterados que aparecen como capitulares al inicio de cada sección de *Breaking the waves* (*Contra las olas*, 1995) de Lars von Trier, contrastando con el tono de la historia.

ITERACIÓN NARRATIVA (Narrador Explícito). En este caso existe un narrador de naturaleza externa a la diégesis. Se trata de un observador de la acción, que conoce el final del relato epifánico y cuya función consiste en establecer una especie de suspenso y un ritmo regular al relato, de tal manera que el lector o espectador puede tomar una distancia crítica antes de la revelación conclusi-

va. Ésta es la estructura de «Carta a una aprendiz de cuentos» (México, 1976) de Guadalupe Dueñas, donde se comentan irónicamente las decisiones que debe tomar quien escribe un relato. Y en «Relatos» (México, 1978) de Alejandro Rossi, el narrador ironiza constantemente el proceso de contar su vida a un grupo de amigos, terminando por desechar que esta historia tenga algún interés para cualquier lector.

Éste es el caso también de la vecina en *La femme d'à côté* (*La mujer de al lado*, 1981) de François Truffaut; de la voz en *off* del narrador ya muerto en *Sunset Boulevard* (*El ocaso de una estrella*, 1950) de Billy Wilder y de la cámara misma en *Citizen Kane* (*El ciudadano Kane*, 1942) de Orson Welles.

Metaficción metafórica: una retórica de la selección y la sustitución

LA lógica de la selección y de la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esta razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual. En lugar de enmarcación, los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las epifanías, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa.

CONDICIONES DETRÁS DE LA VOZ NARRATIVA (Distanciamiento Brechtiano). Éste es el mecanismo retórico más característico de la narrativa moderna. Lo que aquí está en juego es una ruptura de las reglas de verosimilitud. La cámara en *Zoot Suit* (*Fiebre Latina*, 1981) de Luis Valdez, constantemente muestra las

escenografías del relato, y sin corte directo pasa de una a otra. Esto mismo ocurre en la secuencia inicial de *Toute une vie* (*Toda una vida*, 1974) de Claude Lelouch, donde se muestra el momento en el que una mujer pasea por la plaza pública y se congela esa imagen para mostrarla en la cabecera de la cama de la misma mujer en el momento de dar a luz el hijo del fotógrafo. O la secuencia final de *E la nave va* (*Y la nave va*, 1983) de Federico Fellini, donde se muestra que las olas que hemos visto urante el hundimiento del Titanic son parte de una escenografía montada *ex professo*.

HISTORIA DETRÁS DEL PERSONAJE (Epifanía del Rol). En este caso el personaje se desdobra y se dirige al lector, o el actor sale de su personaje y se dirige directamente al espectador, interpelándolo en su calidad de lector o espectador. En «El cuento ficticio» (Venezuela, 1927) de Julio Garmendía, la voz narrativa advierte desde las primeras líneas: «Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles». Sin duda el texto paradigmático de distanciamiento brechtiano en el cuento hispanoamericano es precisamente «Las babas de diablo», donde cada voz narrativa, cada persona gramatical y cada tiempo del relato crean una superposición de versiones que producen la necesaria distancia crítica. Y en «Diario para un cuento» (1983) del mismo Cortázar, la voz narrativa constantemente comenta el proceso de escribir acerca de personajes con quienes conserva una relación personal.

Al final de «Cuentecillo policiaco» (Colombia, 1950) de Gabriel García Márquez, el inspector de policía, intrigado y desconcertado por los hechos, se va a dormir pensando: «No puede ser. No puede ser. Esto no sucede sino en los cuentos de policía». Los comentarios metaficcionales de la voz narrativa son evidentes

en «El breve retorno de Florence este otoño» (Perú, 1979), cuando intercala comentarios como «(...) démosle marcha atrás a la historia, que eso sí se puede hacer en los cuentos» o «Lo que sigue se lo dejo al psicoanálisis».

Este mecanismo está presente también durante un momento en *A bout de souffle* (*Sin aliento*, 1959) de Jean-Luc Godard, cuando el personaje de Jean Paul Belmondo se dirige a nosotros para comentar acerca del personaje de Jean Seberg, que está conduciendo el auto recién robado por él: «¿No les dije que ella es adorable?» Y ocurre constantemente en *Tout va bien* (*Todo va bien*, 1972), *Sympathy for the devil* (*Simpatía por el diablo*, 1968) y *Prénom: Carmen* (*Carmen*, 1983), todas ellas del mismo Jean-Luc Godard.

AUTOR DETRÁS DEL NARRADOR (Narrador Último). El director o el autor del texto narrativo se presenta en algún momento detrás de la cámara, rompiendo la frontera de la cuarta pared. Uno de los textos más breves donde se juega con la regresión sucesiva detrás de la voz narrativa es «Teoría del cangrejo» (1983) de Julio Cortázar, donde hay seis interrupciones textuales en sólo una página. Éste es también el caso de *La entrevista* (*Intervista*, 1987) de Federico Fellini.

FICCION DETRÁS DE LA REALIDAD (Metalepsis). La metalepsis es la yuxtaposición del plano ficcional y el plano referencial, como otro mecanismo de disolución de fronteras ficcionales. Éste es el caso de lo que constituye la minificción metaficcional más estudiada en cualquier lengua (ver la sección 5.3), «Continuidad de los parques» (1956) de Julio Cortázar, donde se yuxtaponen siete distintos niveles de referencialidad en las últimas líneas. Por otra parte, el final de «La fiesta brava» (México, 1972) de José Emilio

Pacheco ensaya una venganza de la realidad ficcional en contra de la traición moral de su autor. Algo similar ocurre en «Ella habitaba un cuento» (México, 1986) de Guillermo Samperio.

Este mecanismo metaficcional es el más frecuente en el cine contemporáneo, y generalmente tiene un carácter muy irónico frente a las convenciones genológicas. El caso paradigmático es *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura del Cairo*, 1985) de Woody Allen. Otros ejemplos importantes son *The Last Action Hero* (*El último gran héroe*, 1993) de John McTiernan (donde el actor Arnold Schwarzenegger constantemente se parodia a sí mismo hasta el límite de la hipérbole); *Gremlins II: The New Batch* (*Gremlins 2: La nueva generación*, 1990) de Joe Dante, donde los mismos gremlins intervienen en la sala de proyección, haciendo creer que se ha quemado la película que el espectador está viendo; *Who Framed Roger Rabbit?* (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, 1982) de Robert Zemeckis, y *Cool World* (*Mundo Cool*, 1982) de Ralph Bakshi, donde coexisten sobre la pantalla de proyección seres animados y seres humanos, dibujos pertenecientes a distintas compañías de animación, géneros narrativos clásicos como el policiaco y el western, y otros elementos provenientes de distintas posibilidades tecnológicas y diversas tradiciones narrativas y genéricas. El caso más interesante en el cine mudo es el de *Sherlock Jr.* (1924) de Buster Keaton. Entre las versiones abiertamente paródicas cabe mencionar los trabajos de Mel Brooks en relación con las convenciones de los géneros clásicos (*Blazing Saddles*, *Young Frankenstein*, *Silent Movie*, *High Anxiety*, *Space Balls*, *Life Stinks*), donde el protagonista puede salir de la pantalla para encontrarse con los espectadores y con personajes de las películas que se están filmando en otras salas de rodaje. Y también en un tono irónico son notables las parodias irreverentes de Terry Jones con el grupo Monty Python (*Monty Python and the Holy*

Grial, The Life of Brian, Monthy Python's the Meaning of Life, Erik the Viking), cuyo sentido depende de la familiaridad del espectador con las convenciones genéricas, ideológicas y culturales que son aludidas.

En todos estas estrategias metaficcionales resulta claro que constantemente creamos ficciones para dar sentido a la realidad. Estas estrategias ponen en evidencia este hecho, en el que se apoya la suspensión de incredulidad.

La puesta en abismo como apuesta total

EXISTE un mecanismo de reflexividad que permite yuxtaponer las estrategias metafóricas y metonímicas, y consiste en la narración que tiene como objeto último su propia existencia. Éste es el caso de «El cuento es éste» (Argentina, 1975) de Enrique Anderson Imbert y «Último cuento» (Argentina, 1987) de Juan Carlos García Reig son textos que concluyen con la revelación de que el cuento que se está leyendo es el cuento del que se habla en el resto del relato. Éste es el caso también de *(Otto e mezzo)* (8 1/2, 1962) de Federico Fellini o el documental *Chronique d'un été (Crónica de un verano)*, 1961) de Jean Rouch y Edgar Morin.

En estas narraciones, la auto-reflexividad es convertida precisamente en el tema de la narración, de tal manera que la creación de la película es tomada como el tema central del relato, como si se tratara del reflejo ante un espejo que sólo refleja su propio reflejo. En estos casos se combinan los mecanismos mencionados hasta aquí, es decir, se combinan diversas formas de iteración (metonímica) con diversas formas de metaforización, como el distanciamiento brechtiano, la personificación del narrador o la metalepsis.

La puesta en abismo convierte en tema lo que en el resto de la narrativa es un conjunto de convenciones de representación. Es por ello que la puesta en abismo es considerada como un producto cultural que nos recuerda que toda representación es siempre el producto de sistemas de convenciones. Poner en evidencia estas convenciones nos lleva a cuestionar la distinción (necesariamente convencional) entre la realidad y su representación.

Así, lo que se logra en estas formas de metaficción es mostrar cómo toda representación constituye un sistema retórico que no sólo está en lugar o en sustitución de una realidad externa al texto (ya sea escrito o de otra naturaleza), sino que constituye ella misma una realidad con derecho propio.

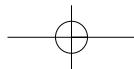
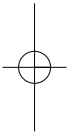
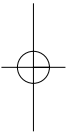
Si toda representación es la presentación de una realidad autónoma frente a la cual construimos una interpretación distinta en cada lectura, podemos también reconocer la naturaleza de representación que tiene la misma vida cotidiana.

Observaciones conclusivas

TODOS estos mecanismos reflexivos son parte de un modelo que no necesariamente tiene una interpretación única. La tipología presentada aquí permite establecer el análisis de textos concretos y reconocer su especificidad. Sin embargo, es posible retomar en este contexto la falacia tautológica, pues todo texto ficcional puede ser leído como metafictional, y su reconocimiento como tal depende de la itinerancia de las interpretaciones, es decir, de la perspectiva de interpretación adoptada por cada lector(a). Esto es así porque la distinción entre ficción y metaficción depende de un sistema de convenciones de lectura que pueden ser puestas en evidencia precisamente debido a la naturaleza reflexiva de los textos metafictionales.



Queda por ser elaborado, entonces, un sistema de análisis que escape de la *falacia tautológica* y de la *falacia descriptiva*, y que permita elaborar análisis de textos metaficcionales en los que se haga justicia a su naturaleza paradójica, pues en todo texto metaficcional coexisten las dimensiones de la ficción y la anti-ficción. Pero eso será objeto de las siguientes secciones.



LOS PUENTES DE LA PALABRA EN «LAS BABAS
DEL DIABLO» DE J. CORTÁZAR

*Como el filósofo, pienso
que nada es comunicable
por el arte de la escritura.¹⁸⁹*

«Las babas del diablo» es un relato que puede ser leído como una formulación narrativa del problema de la eventual utilidad o inutilidad de la creación artística para modificar la realidad, y es una exploración de los límites del arte para reconstruir esta realidad y hacerla más habitable.¹⁹⁰

Esta formulación, contradictoria en sus propios términos, se logra en este relato al poner en duda la capacidad del lenguaje artístico para reconstruir un acontecimiento, lo cual se hace, para-

189. Jorge Luis Borges: «La casa de Asterión», en *El Aleph*, 1949.

190. Debido a su gran complejidad y a la perplejidad que produce en sus lectores, la atención crítica que ha recibido «Las babas del diablo» continúa incrementándose. Tan sólo en el Coloquio Internacional sobre la Obra de Julio Cortázar (Stillwater, Oklahoma, abril de 1986) se presentaron ocho ponencias sobre este cuento, y tan sólo cuatro, en contraste, trataron sobre *Rayuela*, de un total de casi cien. En este trabajo pretendo ofrecer una argumentación diferente a la de esta tradición crítica, más lúdicamente próximo al espíritu de la ambigüedad del texto.

dójicamente, utilizando los recursos propios de la narrativa contemporánea. Algunos de estos recursos son: la multiplicación de las voces narrativas (que en última instancia pertenecen a un mismo personaje), la alteración de la lógica del tiempo lineal (como expresión de la confusión de esta conciencia alterada) y la contraposición de unas voces a otras, que desde determinada perspectiva comentan lo que se dice desde otro tiempo y desde otra perspectiva.¹⁹¹

El relato es, en suma, una exploración de los límites expresivos del lenguaje, así como una reflexión sobre el valor moral de toda intervención artística.

Trataré de identificar algunos de los recursos literarios empleados por el autor para lograr esta experimentación, y cuáles son sus consecuencias significativas.

Por principio, se puede identificar en el relato la existencia de por lo menos cuatro tipos diferentes de ambigüedad: la ambigüedad *de la identidad del fotógrafo y el traductor*, que son uno mismo, y que bien puede ser el traductor chileno-francés y fotógrafo a ratos Roberto Michel, o el traductor argentino-francés y fotógrafo a ratos Julio Cortázar; en segundo lugar, la ambigüedad de la continuidad o ruptura entre *lo real y lo imaginario*, y más específicamente, entre la realidad que existe en el interior de cualquier

191. La opinión acerca de la importancia de estos tres elementos en este relato (voces narrativas, tratamiento del tiempo y punto de vista) coincide con lo señalado en numerosos estudios. Entre todos ellos, destacan por su rigor los de Lanin A. Gyurko: «Truth and Deception in Cortázar's 'Las babas del diablo'», en *Romanic Review*, vol. 64, núm. 3, mayo 1973, pp 204-217; José Ortega: «Estructura, tiempo y fantasía en 'Las babas del diablo'», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 407-413, y Mercedes Rein: «A propósito de 'Las babas del diablo'» en *Revista Iberoamericana*, núm. 84-85, julio-diciembre 1973, pp. 17-28. Este último dedica especial atención a las formas de la ambigüedad.

fotografía o cualquier relato, y el contexto inmediato en el que un texto es leído o una fotografía es observada; en tercer lugar, la ambigüedad del *valor moral* que puede tener el acto de tomar una fotografía para interrumpir la posible realización de un hecho ominoso (valor que a la vez es ironizado en diversos momentos del relato, por lo que incluso se recuerda al lector que «las babas del diablo», producidas por una pequeña araña para desplazarse por el aire, también son llamadas «los hilos de la virgen»); y por último, la ambigüedad *del punto de vista* de un personaje que a la vez que observa la imagen que tiene frente a su mesa de trabajo está viendo lo que puede ver él mismo simultáneamente en otro parque, es decir, en otro lugar.

La integración de éstos y muchos otros recursos¹⁹² convierten al texto en una especie de ventana hacia un mundo imaginable, ese

192. A partir del análisis de «Las babas del diablo» y su adaptación al cine, Neil D. Isaacs define a la narrativa contemporánea por la presencia de cuatro elementos: a) el interés por presentar al artista como protagonista y por tematizar el proceso creativo; b) la experimentación técnica especialmente con el punto de vista y/o las voces narrativas; c) el tema de la apariencia vs. la realidad, y d) la oposición entre vida y arte concebida como tesis y antítesis de una relación dialéctica. Cf. Neil D. Isaacs: «The Triumph of Artifice. Antonioni's *Blow Up* (1966), from the short story by Julio Cortázar», en A. Hoorton y J. Magretta, eds.: *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York, Fredrick Ungar, 1981, pp. 130-144. Otros trabajos relevantes para mi análisis provienen del psicoanálisis y de la intersección entre teoría de las ideologías y teoría narrativa: Daniel Dervin: «Antonioni: *Blow Up* and Beyond» en *Through a Freudian Lens Deeply. A Psychoanalysis of Cinema*. Hillsdale, NJ, *The Analytic Press*, 1985, pp. 66-97, y Deborah Linderman: «Narrative Surplus: The 'Blow Up' as Metarepresentation and Ideology», en *American Journal of Semiotics*, vol. 3, núm. 4, 1985, pp. 99-118. En todos ellos se enfatiza la originalidad de la experimentación con el punto de vista (en el sentido de *shifter* lingüístico y de emplazamiento de la perspectiva) y las consecuencias de la ambigüedad, que subvierte las convenciones de la función del lector/espectador.

mundo imaginario que existe del otro lado de la imagen, como detrás de ese espejo sin reflejo que es toda la obra de arte.

En «Las babas del diablo» hay además una continuidad que se deriva de su ambigüedad. Es la continuidad que existe entre el punto de vista de la cámara, es decir, de los acontecimientos que aparentemente son independientes del narrador, y el punto de vista del propio narrador, sentado frente a su máquina de escribir en el quinto piso de un edificio de departamentos, y que contempla las nubes que pasan sobre la cámara.

Ahora bien, esta continuidad se suma a otra, pues tales nubes son al parecer registradas por el mismo narrador, que en un tiempo diferente yace sobre las baldosas del parque (un parque que, con un tiempo cinematográfico, ha sido inventado más allá de la fotografía pegada sobre la pared del cuarto del traductor-fotógrafo).

¿Cómo se establece la continuidad entre este espacio imaginario visual y su traducción a las palabras del traductor-narrador que no es sino el mismo fotógrafo-observador?

Los continuos pasajes de un tiempo a otro y de una posible realidad a otra, sus múltiples comentarios, traducciones y contradicciones son todos ellos generados por un autor que, en lugar de inventar (como en «Continuidad de los parques») a un lector que lee cómo el texto poco a poco «se desgaja de la realidad»,¹⁹³ crea un relato en el que el narrador se disuelve en la multiplicidad de sus propias voces.

En breve, esta interferencia mutua de unas voces sobre otras refleja la interferencia persistente que ocurre entre la realidad imaginaria de un personaje (el traductor) y otra, igualmente imagina-

193. La expresión es del mismo Cortázar, en «Continuidad de los parques: «Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba». En *Final del juego*. México, Nueva Imagen, 1983 (1956), p. 11.

ria (la del fotógrafo), que interfiere en el espacio de aquélla precisamente por la mera intervención del autor.

Antes de continuar, es necesario entonces distinguir las diversas voces narrativas, que son (por lo menos) cinco:

Un *yo* que narra lo que ocurre en la fotografía (A) clavada sobre la pared de su departamento; es tal vez Roberto Michel, principalmente traductor:

En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésta la condición de su cumplimiento.¹⁹⁴

Un *yo* que se encuentra en el parque (B), en el tiempo imaginado por el autor, pero visto por el narrador detrás de la lente; es Roberto Michel, fotógrafo a ratos, muerto en la escritura del relato:

Uno de nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo, que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto.¹⁹⁵

Un *nosotros* puramente retórico (C) que establece discursivamente una complicidad entre narrador y narratario:

Y ya que vamos a contarlo, pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás.¹⁹⁶

194. Julio Cortázar: «Las babas del diablo», en *Las armas secretas*, México, Nueva Imagen, 1983 (1958), pp. 65-82 (cit. p. 78).

195. *Op. cit.*, p. 65.

196. *Op. cit.*, p. 65.

Un *nosotros* referencial (D), que engloba a las voces de los dos narradores en primera persona: uno de ellos recuerda lo que el otro vio, aunque ambos sean el mismo:

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el periódico que había pretendido leer.¹⁹⁷

Una voz impersonal (E), en la que parece ser que (B) habla sobre (A), o viceversa; se refiere al personaje central como Michel, y tiene sentido de la ironía:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes.¹⁹⁸

La continuidad entre todas estas voces se localiza en la que pertenece al traductor del español al francés, que logra traducir una experiencia visual pero imaginaria al discurso verbal, y no por ello más real. En el texto no existe una sin la otra: ambas son simultáneas.

Niveles narrativos en «Las babas del diablo»

LO anterior se puede sintetizar si consideramos tres planos del relato: el del lenguaje verbal, el de la memoria y el de la imagen fotográfica. En cada uno de estos planos hay un tiempo, un espacio y un tono específicos dentro de este relato.

197. *Op. cit.*, p. 74.

198. *Op. cit.*, p. 65.

En el plano del lenguaje, el tiempo gramatical del relato es el futuro para narrar lo que ocurre en un espacio imposible (*nunca*) y adoptando un tono oracular (lo que podrá ocurrir). En cambio, en el plano de la memoria, el tiempo gramatical es el pasado para narrar lo que ocurre en un espacio imaginario (*entonces*) y adoptando un tono confidencial (lo que pudo haber ocurrido). Por último, en el plano fotográfico, el tiempo del relato es siempre el presente para narrar lo que ocurre en un espacio imaginario (*ahora*), gracias a la adopción de un tono impersonal (lo que está ocurriendo).

A partir de este esquema se pueden efectuar varias lecturas de la transición entre uno y otro plano. A cada una de estas transiciones las podemos llamar los puentes creados por la voz narrativa del relato. Estos puentes son los siguientes:

Puente 1: De una voz (A) a otra (F), que podría ser la misma (A), pero finalmente recuperada con la mediación de las otras (B) (C) (D) (E).

Puente 2: De un lenguaje (*verbal*) a otro (*fotográfico*) con la intervención de la memoria.

Puente 3: De la imposibilidad (*nunca*) a la posibilidad (*ahora*), gracias al orden del relato.

Hasta aquí he tratado de identificar la existencia de las voces narrativas, pero la función de éstas dentro del relato está ligada a las transiciones en el tiempo mismo de cada una de ellas.

Es así que la mayor parte del texto está escrita en un pasado ya consumado, que un narrador (A) trata de reconstruir para encontrar un sentido, para recobrar el sentido que lo ha arrojado a esta fragmentación de conciencia, a la confusión que lo hace pensar que puede ver más claramente sólo si deja de involucrarse afectivamente en todo ello, como si ya estuviera muerto.

Además de los comentarios marginales (E) y los fragmentos más informales (C), las excepciones al uso del tiempo pretérito son la primera línea del primer párrafo (escrita en un futuro hipotético, pero que también adquiere un tono oracular: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto») y el último párrafo (escrito en un presente eterno, es decir, en un *ahora* que parece neutralizar el *entonces* del resto del relato).

Las diferentes voces narrativas y los diferentes tiempos verbales son los marcadores que indican a la vez las posibilidades y las limitaciones expresivas del lenguaje. Por ello, para entender las consecuencias del empleo de ambos recursos, íntimamente relacionados, es necesario entender la función que cumplen estos planos temporales al principio y al final del relato.

El primer párrafo es el *espacio del lenguaje verbal*; en él se expresan a la vez la posibilidad de significar una realidad cualquiera y los límites de esta misma posibilidad («...inventando continuamente formas que no servirán de nada», p. 65).

El párrafo final muestra la *imagen del tiempo revelado*, en el mismo sentido en el que una fotografía revela lo que siempre es un ahora.

Y bien, entre el primero y el último párrafos, en esa especie de pasado actualizado, y de actualización de la memoria por medio de la imagen revelada, que extiende el *nunca* inicial hasta un *ahora* final, se tiende un puente entre un lenguaje y otro, entre una realidad y otra, entre ese personaje multitudinario («Tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mi tus sus nuestros vuestros sus rostros») ¹⁹⁹ y la ausencia de todo personaje, la existencia del vacío narrado por la voz de un personaje que se considera muerto, ese personaje que observa cómo poco a poco la

199. *Op. cit.*, p. 65.

imagen se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.²⁰⁰

Este espacio vacío, que refleja el mundo del personaje en ese momento, este tiempo sin memoria en el que concluye el cuento es el eterno presente de la muerte, en el que, dice el mismo narrador, «puedo pensar sin distraerme y acordarme sin distraerme»; es también el tiempo de la memoria eternamente presente de la imagen fotográfica.

Por lo demás, este tiempo fuera del tiempo, detenido por la cámara, también existe únicamente en el relato, cada vez que un lector se asoma al cuento o, más exactamente, cada vez que el cuento se asoma al mundo del lector.

Este mundo irrumpe en el espacio de las otras voces narrativas, como una especie de ventana por la que, encerradas entre paréntesis del narrador, podemos observar cómo «pasan las nubes, y a veces una paloma», como un indicio de la posibilidad de recuperar la integridad de una sola voz, una única conciencia que, recuperada de aquello que ha imaginado y de las consecuencias y limitaciones de su lenguaje artístico (fotográfico), sea capaz de volver a enfrentarse a eso que llamamos la realidad cotidiana.

Funciones de la lente fotográfica en «Las babas del diablo»

LA lente fotográfica cumple varias funciones en este relato: es *producto* del discurso narrativo, como efecto del sentido (literario); es instrumento de *producción* de imágenes, como evidencia de lo real (fotografiado); es instrumento de *revelación* de otra realidad, creada por el autor (imaginaria), y también es instrumento de *tra-*

200. *Op. cit.*, p. 82.

ducción del lenguaje verbal al no verbal, de lo confiable a lo ambiguo, y viceversa, es decir, de la omnisciencia a la dislocación del espacio diegético (y metaliterario).

Al articular el espacio cotidiano y el imaginario, el espacio normativo y el de la ambigüedad moral y perceptiva, las imágenes creadas por el autor y las que imagina su personaje, la presencia de la lente es a la vez la condición de posibilidad de la fotografía que se encuentra sobre la pared, y también es su producto.

De ahí que lo que puede verse sobre la pared (más allá de la lente) es como el reflejo de un espejo que muestra lo que el autor ha decidido que muestre, pero que a la vez también exhibe las posibles consecuencias (morales) de este acto.

Desde esta perspectiva, frente a la ausencia de un sujeto reflejante (un único narrador, una única voz narrativa, una única lectura posible), el lector puede imaginar un sujeto, reflejado en su propia multiplicidad; es decir, el narrador que, al narrar su confusión, recupera el sentido de identidad.

Pero si se adopta la perspectiva del otro lado del espejo (en este caso, del otro lado de la lente), el lector puede también reconocerse a sí mismo (en su lectura) atisbando a un espejo sin imagen, ya que no es él quien produce esta imagen posible. Al reconocerlo, el lector mismo se ve así (nuevamente) ocupando el lugar del autor, ante la ambigüedad de su propia inexistencia.

¿Qué podemos inferir de esta lectura de «Las babas del diablo»? En primer lugar, su carácter fantástico no consiste únicamente en que un personaje vea lo que ocurre en una fotografía cuya imagen adquiere vida propia, sino en que estos dos tiempos ocurran simultáneamente, a un mismo personaje, en (por lo menos) dos espacios imaginarios diferentes, de tal manera que en esta escisión del narrador, éste observa la escena que ocurre detrás de la lente

de la cámara, y a la vez frente a la fotografía, que consiste, entonces, en una *imagen revelada* de la otra realidad.

En segundo lugar, la lente de la cámara, como elemento que establece el nexo de continuidad entre ambos espacios, es a la vez un instrumento de producción y reproducción (de imágenes) y un producto del lenguaje, en la medida en que leemos un texto que habla de su existencia y que produce su existencia. La cámara, lo mismo que la máquina de escribir, son las metáforas del lenguaje como instrumento de producción y como producto.

Sin embargo, esta continuidad e interferencia de diversos tiempos, espacios y lenguajes tiene como sentido formular el problema de la responsabilidad moral que conlleva el empleo de uno y otro lenguaje.

Al tomar una fotografía, Michel ha impedido lo que él imagina que habría ocurrido entre la mujer rubia y el muchacho, que aquí se ve salvado precisamente por unas babas de diablo, es decir, para emplear una expresión hispanoamericana, «por un pelito», lo cual significa un margen casi infinitesimal.

De esta manera, en una segunda lectura del relato podemos reconstruir los siguientes momentos significativos: el fotógrafo aficionado Roberto Michel deja de confiar en la posible utilidad moral de su instrumento, al observar casualmente la escena entre una mujer y un muchacho detrás de su cámara, hasta llegar, en el aislamiento relativo de su cuarto, a sufrir un total desencanto, debido a la continuidad imaginaria de los acontecimientos en el parque.

La ambigüedad moral de este segundo momento parece consistir en que los acontecimiento que registra la lente de su cámara ocurren por la decisión del autor.

Y con ello, el relato permite formular el problema de la responsabilidad moral de todo autor, de todo aficionado e incluso

también de todo lector, al crear e imaginar un mundo por medio del mero uso del lenguaje.

Cortázar, al haber planteado este problema, ha escrito un relato que, a su vez, también interviene en la realidad moral del lector, puesto que al mostrarle diversas maneras de imaginarla y reconstruirla, ésta es percibida como si fuera o pudiera ser diferente: así se establece una continuidad entre la utilidad moral del arte y las formas de percepción del tiempo, el espacio y el punto de vista sobre los cuales el relato permite reflexionar.

Podemos concluir este comentario sobre «Las babas del diablo» recordando la actividad del fotógrafo Michel que protagoniza la película *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1967) quien termina actuando como si las pelotas imaginarias para jugar tenis realmente existieran, a pesar de que no pueden ser fotografiadas. Para él, como para el mismo Antonioni (y ciertamente, para Julio Cortázar), la aceptación de la ambigüedad parece ser la única respuesta satisfactoria a la posibilidad de que la imaginación sea una realidad por derecho propio.

La necesidad de este reconocimiento lo expresa Antonioni en los siguientes términos:

Sabemos que bajo la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad, y bajo ésta otra más, y de nuevo otra bajo esta última. Hasta la verdadera imagen de aquella realidad absoluta, que nadie verá jamás. O quizá hasta la descomposición de cualquier imagen de cualquier realidad.²⁰¹

201. Michelangelo Antonioni: «Prólogo» a sus propios guiones, en *La noche. El eclipse. El desierto rojo*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.15.

LAS ELIPSIS NARRATIVAS EN «DEL RIGOR
EN LA CIENCIA» DE J. L. BORGES

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

SUÁREZ MIRANDA, *Viajes de varones prudentes*
Libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658²⁰²

202. Jorge Luis Borges: «Del rigor en la ciencia» en la sección Museo de *El Hacedor* (1960).

Este cuento es la historia de un mapa. Pero es también otras historias: la historia de la ciencia, la historia de la filosofía y la historia de la mirada que permite reconstruir esas historias.

¿Cómo puede un texto tan breve contener todas estas historias? De manera alegórica. En lo que sigue no me detendré a desentrañar esta alegoría, sino a mostrar el mecanismo central de su construcción narrativa.

Un sistema fractal de escalas y paradojas

¿EN qué consiste el rigor de este texto lúdico? El núcleo de esta lectura consiste en sostener que se trata de un sistema de paradojas que genera su propio modelo para la lectura, precisamente a través de una yuxtaposición de *escalas narrativas y cronológicas*, cada una de las cuales se encuentra anidada en la siguiente.

En primer lugar hay que reconocer la importancia del *viajero prudente*, que debido a su misma prudencia no se compromete a afirmar que los mapas son inútiles. Este narrador cede la voz a las *generaciones siguientes*, cuya perspectiva coincide con la del *lector real*, y que termina por yuxtaponerse con la perspectiva anterior, generando así una mirada irónica al supuesto rigor de los mapas hiperbólicos.

Por su parte, Suárez Miranda, el *autor apócrifo*, parece cumplir una función editorial, aunque termina siendo sólo el albacea textual de los viajeros prudentes que tal vez le han confiado sus experiencias a través de relatos orales.

Por último, el *editor interno* del texto ha hecho una transcripción modernizante y arbitraria del original, pues yuxtapone elementos de escritura del siglo XVII (mayúsculas y minúsculas sin rigor alguno) con elementos gramaticales y lexicales del siglo XX.

Además de estas perspectivas existe en el texto un *editor externo* (llamémoslo JLB) que ha tomado un fragmento de la transcripción modernizante de la compilación de Suárez Miranda, y cuyas marcas textuales son el título del fragmento que él mismo ha seleccionado («Del rigor en la ciencia»), los puntos suspensivos al inicio (...) y la referencia final a Suárez Miranda.

A cada una de las instancias editoriales señaladas hasta aquí, además de la existencia del Lector Real, puede corresponder un nivel de referencialidad, y en esa medida, a cada una de ellas le corresponde también una escala cronológica y narrativa.

Ahora es posible reconstruir los niveles narrativos de este texto. Cada uno de ellos está construido a partir de la experiencia del Observador Directo (antecesor de los varones prudentes), cuyo relato pertenece al género de las crónicas de viaje. Sobre este primer relato se apoya la versión del Viajero Prudente, que incorpora también el testimonio de las Generaciones Sigüientes (cuyo relato pertenece al género de la crónica colectiva). El siguiente nivel narrativo pertenece al Editor Interno (Suárez Miranda), quien practica el género de la compilación. Y el último nivel narrativo es el del Editor Externo (JLB), quien ha seleccionado este fragmento de entre todos los reunidos por Suárez Miranda.

Cada uno de estos planos cronológicos y narrativos se constituye, entonces, en una instancia editorial independiente de las otras, pues altera, reinterpreta y reescribe la versión anterior. Si establecemos una notación para representar a cada una de las instancias editoriales, tenemos las siguientes seis escalas narrativas: Od (Observador directo: antecesor de los varones prudentes, productor de la primera crónica de viaje); Ti (Testigos involuntarios: generaciones sigüientes, productoras de una crónica colectiva); Vp (Viajero prudente: creador del testimonio que será reunido por el compilador); Ei (Editor interno: Suárez Miranda, respon-

sable de la compilación); Ee (Editor externo: JLB, responsable de la selección del fragmento); y finalmente Lr (Lector real: reconstructor de todos estos niveles narrativos).

Así, entre el testimonio directo del observador inicial (Od) y la versión final que recibe el lector real (Lr) hay al menos cuatro instancias editoriales, narrativas y cronológicas que alteran la versión original. Esta mediación podría ser formulada en estos términos:

$$Lr (Ee (Ei (Vp (Ti (Od) Ti) Vp) Ei) Ee)$$

Por otra parte, en este texto también el tiempo ficcional está construido a partir de la yuxtaposición de *escalas cronológicas*, precisamente las que corresponden a los soles y los inviernos, es decir, a la escala de los días y los años.

Al yuxtaponer estas escalas narrativas y cronológicas (en forma de perspectivas anidadas), el cuento está construido como un sistema de paradojas, es decir, como un sistema narrativo en el que se yuxtaponen diversas versiones con orígenes diferentes, en un texto que las presenta a todas ellas como parte de una versión única.

Ahora bien, si el cuento posmoderno consiste en la yuxtaposición de una historia y varios géneros discursivos, en este caso tenemos no sólo la historia de unos mapas y la presencia de al menos cuatro géneros (testimonio oral, crónica de viajes, crónica historiográfica y compilación editorial), sino además la presencia de varias instancias editoriales y varios tipos de lenguaje. La presencia simultánea de estos planos discursivos, narrativos, cronológicos y editoriales genera un sistema de ironías sucesivas.

Como ya ha sido señalado, los géneros discursivos que se yuxtaponen en este cuento son la el testimonio oral, la compilación editorial, la crónica historiográfica («las generaciones siguientes pensaron...») y la crónica de viajes (realizada por uno de los viaje-

ros prudentes, cuya prudencia suponemos que no sólo está en función de precaver los riesgos de sus viajes, sino también en cuidar la confiabilidad de sus fuentes y en dejar de lado las versiones irónicas de los relatos).

Por otra parte, las instancias editoriales que se ponen en juego son la antología de crónicas (apropiadas por la voz de Suárez Miranda) y la edición de textos antiguos, que aquí moderniza parcialmente el lenguaje de otra época, lo fragmenta y le da un título arbitrario.

En síntesis, hay dos instancias de construcción genérica: las instancias editoriales (la antología de crónicas apropiadas por la voz de Suárez Miranda) y la edición del texto antiguo (que actualiza el estilo pero titula irónicamente el texto), y ambas engloban a las instancias narrativas: la crónica histórica («las generaciones siguientes pensaron...») y la crónica de viajes (viajeros prudentes, no irónicos).

La contradicción entre el título («Del rigor en la ciencia») y el contenido del texto mismo es evidente en una primera lectura subtextual: cuanto más rigurosos son los mapas (hasta el grado de tener una escala idéntica a la del Imperio que representan) en esa misma medida resultan inútiles.

Entonces una lectura parabólica podría ser la siguiente: la ciencia es rigurosa por definición, pero cuando el rigor lleva a reproducir (o a glosar) a su objeto punto por punto (o palabra por palabra), entonces termina por ser inútil.

La heteroglosia de este texto, producida por la yuxtaposición de elementos de la escritura del siglo XVII y del siglo XX, así como la presencia de diversas voces o instancias narrativas y editoriales, permiten señalar una *novelización* de esta minificción. A su vez, el carácter alusivo, elíptico y condensado del texto lo aproximan a la *poesía*.

Tenemos así que este texto se aproxima a lo *novelesco* (a través de estrategias de *mostración*) y a lo *poético* (a través de estrategias de *revelación*). Y simultáneamente, también se respeta y se parodia la estructura básica del *cuento* literario (a través de estrategias de *superposición*). Como consecuencia de esta hibridación genérica, en esta minificción se expanden las posibilidades de cada uno de estos géneros.

Todo lo anterior lleva a concluir que una minificción, especialmente si es metaficcional, puede ser un mapa de los otros géneros de la escritura. Su carácter irónico consiste en esta yuxtaposición de escalas en un espacio fractal.

Un sistema fractal de géneros yuxtapuestos

EL análisis de la minificción metaficcional puede consistir en trazar un mapa de los territorios de sus respectivas escalas textuales, ya sean de carácter narrativo, cronológico o genérico. A partir de esta reconstrucción cartográfica es posible mostrar en el análisis al menos dos elementos presentes en el texto: el universo literario presente o aludido en cada escala, y las revelaciones (literarias o extraliterarias, aludidas, alegóricas o intertextuales) producidas por la yuxtaposición de diversos universos genéricos presupuestos en cada escala fractal.

En un texto de minificción metaficcional también se pueden producir diversas rupturas genéricas, que pueden ser reconocidas al establecer una determinada norma genérica en la frase dominante del texto. Generalmente esta frase es la inicial, que puede o no contener la intriga de predestinación del resto del relato. Una vez establecidas las expectativas genéricas que produce la primera frase o la primera lexia (hasta la primera marca tipográfica de

carácter sintáctico), se suele producir una sucesión de rupturas y reconstrucciones de esta misma regla.

Las reglas que están en juego en este inicio («...En aquel Imperio»...) son de carácter literario y extraliterario. El texto transita por el cuento fantástico, el relato medieval y la historia de aventuras. Y además el texto establece reglas complejas donde varios géneros coexisten. De hecho, el texto es una crónica de viajes de carácter apócrifo, contada como cuento maravilloso, que anuncia la posibilidad de encontrar historias surgidas de la experiencia inmediata y enmarcadas una dentro de la otra como en *Las mil y una noches* (paradigma de la naturaleza interminable de los relatos anidados).

Cada una de estas reglas genéricas (cuento fantástico, historia de aventuras o relato medieval) se va disolviendo a lo largo del texto hasta fusionarse con las demás, en la medida en que cada una de ellas crece. De la misma manera, en la medida en que el mapa es más riguroso (y crece) se vuelve más inútil.

Un sistema de lecturas virtuales

A partir de la lectura de este texto es posible derivar algunas observaciones de interés general para el proceso de lectura de cualquier texto literario.

A cada lectura corresponde un texto, el cual es construido en la memoria del lector a lo largo de su lectura, mientras el texto mismo propone la deconstrucción de las expectativas generadas en el contrato de lectura original (a partir del título y la primera línea).

Cada lectura es un viaje por el texto, que así resulta distinto debido a las opciones virtuales que ofrece a cada lector, como el mapa de una provincia textual.

Así, un análisis puede ser tan riguroso que termine por ser idéntico al texto, sin decir nada acerca de él. En cambio, otra clase de análisis produce observaciones que iluminan ciertas zonas del texto, y permiten viajar en su interior.

En otras palabras, todo texto es un mapa de paradojas, construido con la yuxtaposición de géneros y escalas diferentes, y en esa medida permite al lector reconocer y deconstruir estas mismas paradojas, precisamente a la manera como una mitología permite reconocer y deconstruir la fuerza de un mito.

En el caso de la metaficción, cada minificción metafictional consiste en apostar diversas cargas simbólicas (literarias o extraliterarias) a cada frase, y a la posibilidad de yuxtaponer y en esa medida deconstruir los presupuestos de cada una de ellas.

El placer del texto se produce por estos choques poéticos producidos por la presencia de diversas estrategias de combinación y gradación de universos narrativos y convenciones genéricas.

Un final después del final

EN «Del rigor en la ciencia» la secuencia temporal respeta la lógica de la historia, pero las metáforas espaciales terminan por deconstruir el concepto de «mapa» hasta hacerlo inútil. Esto equivale, precisamente, a efectuar sobre el concepto de mapa una implosión conceptual, hasta llegar a su desaparición total. El texto crece en complejidad para así dar cuenta, en la última línea, de su propia desaparición, *donde sólo quedan jirones, entregados a las inclemencias del sol y los inviernos.*

CONTINUACIONES PARA «CONTINUIDAD DE
LOS PARQUES» DE J. CORTÁZAR

«CONTINUIDAD de los parques» es simultáneamente la minificación y la metaficción más estudiada en la historia de la literatura universal. Existen al menos 15 análisis publicados y una tesis de licenciatura, cada uno de ellos elaborado desde diversas perspectivas y con diversos métodos, tonos y resultados.²⁰³

203. Éstos son los análisis más conocidos: Helena Beristáin: Fragmento de «Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», esp. pp. 272-276, *Acta Poetica*, núm. 14-15, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1993-1994, 235-277; Lisa Block de Behar: «Un lector leído», en *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI Editores, 1984, 182-196; Flora Botton Burlá: «‘Continuidad de los parques’ o los vasos comunicantes», en *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México, UNAM, 1983, 144-145; María Isabel Filinich: «‘Continuidad de los parques’: lo continuo y lo discontinuo» en *Hispanamérica*, núm. 73, 1996, 113-120; incluido en su libro *La voz y la mirada*. México, BUAP / UIA / Plaza y Valdés, 1997, 102-109; García-Méndez: «De un cuento de Cortázar y de la teoría de lo fantástico»

A continuación exploro un terreno aún inexplorado: la relación entre la multiplicación de las voces yuxtapuestas en el párrafo final y la multiplicación de las incertidumbres del final que se encuentra más allá del texto escrito, como responsabilidad exclusiva de cada lector virtual, que sin duda se identifica con el lector leído en el texto.

La multiplicación de los parques

LOS múltiples recorridos posibles durante la relectura de «Continuidad de los parques» podrían tener como mapa al título.

en *Plural*, núm. 93, octubre-noviembre 1975; Gérard Genette: «Metalepses» en *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980 (Seuil, 1972), 234; Julien Algirdas Greimas: «Una mano una mejilla», en *Revista de Occidente*, núm. 85, junio 1988, 31-37; Óscar Hahn: «Julio Cortázar en los mundos comunicantes», en *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro y Lihn*. México, UNAM, 1984, 107-119; Brian McHale: «Strange Loops, or Metalepsis» en *Postmodern Fiction*. New York & London, Routledge, 120 ss; Christopher Nash: «Ambiguative Strategies» en *World-Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*. New York & London, Methuen, 1994; Alberto Paredes: «Continuidad de los parques» en *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. México, UNAM, 1988, 53-55; Antonio Risco: «Fusión de la ficción con la realidad: 'Continuidad de los parques' de Julio Cortázar» en *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid, Taurus, 1987, 367-376; Raúl Silva-Cáceres: Fragmento de «El papel de la transformación de la lectura, el teatro, el sueño, la pintura y la música» en *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. París, ONU, 1997, 123-125; Joseph Tyler: «Moëbius Strip and Other Designs Within the Verbal Art of Julio Cortázar», *La Chispa* '85, 1986, 361-367; Lauro Zavala: «Alrededor de una continuidad: lectura de 'Continuidad de los parques'» en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM Xochimilco, 1993, 124-127. La tesis es de Antonio Vázquez Cajero: «El lector de 'Continuidad de los parques'. Un cuento de Julio Cortázar». Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Toluca, UAEM, 1992.

La continuidad que se anuncia en el título es la que existe ante al menos tres parques, es decir, tres contextos de lectura. El primer parque es el (imaginario) que rodea al lector real durante su lectura del cuento. El segundo parque es el del lector leído por el lector real, al inicio del cuento. El tercer parque es otro, que existe en el interior de la novela que está leyendo el personaje. Sin embargo, hay muchos otros parques o planos de realidad en este cuento.

Al tratar sobre la naturaleza laberíntica del espacio en este texto es necesario señalar la sucesión temporal. Las transformaciones del lector real y del lector leído pasan por al menos siete etapas: el lector real inicia su lectura de manera inocente; el lector diegético (que lee una novela en sus ratos de ocio) también es inocente, en términos criminalísticos, en términos de malicia como lector de novelas, y en términos de ignorar el desenlace de su lectura; en la medida en que avanzan en la lectura de la novela, ambos lectores empiezan a sospechar que algo terrible y definitivo está por ocurrir; en el segundo párrafo el lector está francamente celoso del amante de su esposa; en las últimas líneas se vuelve la víctima del crimen pasional, pero lo más sorprendente es la creación de la culpabilidad del lector real, que al imaginar la muerte del lector de la novela se convierte en autor del crimen. Por último, al no haber ya personaje que lea el relato, el final del cuento desaparece: ésa es la evidencia de la culpabilidad del lector real, pues al no haber lector del relato que está leyendo, tampoco hay narrador de este acto de lectura; el texto simplemente desaparece.

Se trata de un laberinto arbóreo, en el sentido de que el lector real es víctima de su propio acto criminal, al haber sido victimario del lector-personaje, o al menos cómplice del ausente que comete el crimen, y por si fuera poco, también es observador de este doble crimen.

De esta manera, el lector personaje es víctima real (al no haber final del cuento escrito sobre la página) y víctima imaginaria (en la imaginación del lector real).

Por otra parte, en las últimas 5 líneas del cuento están elididos los verbos, y sólo aparece un gerundio («leyendo una novela»), lo cual produce una mayor inmediatez al final, que podría ocurrir en el presente de la lectura real. El resto del cuento ocurre en el copretérito aoristo, impersonal, decimonónico, novelesco.

Esto último lleva a observar la estructura del texto, constituido por dos párrafos de extensión convencional (380 y 170 palabras, respectivamente). El primero corresponde a la estructura de la novela (un personaje y su universo, el parque), y el segundo corresponde a la estructura del cuento (un instante, una epifanía, una revelación súbita). Siguiendo la estructura del cuento clásico, el primer párrafo cuenta la historia 1 (un lector lee un relato) y el segundo párrafo cuenta la historia 2 (un lector lee la historia de un esposo que, sentado en un sillón frente al parque, lee una novela donde será muerto por el amante de su esposa).

La multiplicación de las descripciones

CUANDO cerca del final se lee: «Primero una sala azul, después una galería...», estas palabras son, simultáneamente, las palabras de 5 distintos narradores, lectores y personajes: (1) son las palabras del narrador de «Continuidad de los parques», (2) la novela que está leyendo el lector personaje, que es (3) una descripción de lo que está encontrando el amante en su recorrido por la casa del lector, y que a su vez son (4) las palabras que recuerda de (5) la descripción que le hizo la mujer de lo que encontraría en la casa.

A partir de este primer análisis es necesario reconocer al menos ocho instancias narrativas en el pasaje señalado: la narración original de la mujer que se encuentra en la novela, al enumerar por adelantado lo que su amante va a encontrar en su recorrido por la casa del esposo; el recuerdo de este relato en la memoria de amante, durante su recorrido; el relato de lo que, efectivamente, está encontrando antes de cometer el crimen; la descripción de estos elementos hecha por el narrador de la novela; la lectura de esta descripción del narrador de la novela; la lectura de esta descripción del narrador de la novela hecha por el esposo; la reconstrucción de estos 5 relatos, hecha por el narrador del cuento, que también reproduce las palabras que está leyendo el lector de la novela en el cuento, que corresponde a la descripción del recorrido que está haciendo el amante que se aproxima a él en ese momento del cuento, y cuyo recorrido ya había sido previsto por el relato hecho por la mujer, en las palabras que ahora él recuerda.

Podemos distinguir, en «Continuidad de los parques», entre el espacio de la novela (ficcional) y el espacio del cuento (real).

A cada uno de estos espacios corresponde, en la descripción narrativa que se encuentra cerca del final, un total de 5 niveles referenciales:

Descripción de la mujer en la novela

- Recordada por el hombre en su recorrido
- Coincidente con lo que el hombre encuentra
- Descrita por el narrador de la novela
- Leída por el lector de la novela en la novela
- Reproducida por el narrador de la continuidad (que también reproduce):

- Lo que el lector de la novela lee en el cuento
- Que es la descripción del narrador de la novela en el cuento
- Que es lo que el amante encuentra en su recorrido en el cuento
- Que coincide con lo que recuerda que le dijo la mujer del cuento
- Que es lo que la mujer le narró alguna vez en el cuento

En estas frases hay una yuxtaposición de estos once niveles referenciales, pero la metalepsis narrativa (la transgresión de la distinción entre niveles referenciales) ocurre después de la última línea, con la intervención del lector real, autor del único crimen posible (al no haber un final explícito en el cuento).

La multiplicación de las voces

Es posible reconocer varias voces en la novela: la Mujer en la Novela; el Recuerdo del Amante en la Novela; el Amante en la Novela; el Narrador de la Novela; el Lector de la Novela.

En el plano de la metaficción, hay un único narrador en «Continuidad de los parques».

En el plano del cuento hay varias voces: el Lector de la Novela en el Cuento; el Narrador de la Novela en el Cuento; el Amante de la Novela en el Cuento; el Recuerdo del Amante en la Novela en el Cuento; la Mujer en la Novela en el Cuento.

Al haber distintas voces dentro de cada voz (a partir de las comillas), éste es un cuento polifónico, y por lo tanto novelizado:

MN (RaN (An (Nn (Ln (Ncp) Lnc) Nnc) Anc) RaNc) Mnc

Donde los primeros 5 componentes corresponden a la novela, los últimos 5 corresponden al cuento, y el narrador establece la transición entre ambos.

El acercamiento de la voces ocurre a partir del mecanismo básico del entrecomillado múltiple: «en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: “primero una sala azul...”».

La creación del espacio novelesco, en «Continuidad de los parques», ocurre con la ausencia relativa de información por parte del narrador, en el primer párrafo (paralipsis), mientras en el segundo hay exceso de información, para crear la disolución entre ficción (novelesca) y realidad (cuentística): éste es un caso de paralepsis.

«Continuidad de los parques» contiene las diversas formas de alusión paródica al cuento policiaco, no sólo en relación con las reglas genéricas (el mayordomo no debía estar, y no estaba), sino al subvertir la lógica del relato policiaco. La conclusión del cuento, en lugar de mostrar una verdad, multiplica las incertidumbres.

La multiplicación de las incertidumbres

LA multiplicación de las incertidumbres narrativas, genéricas, lógicas y topológicas se puede reconocer si estudiamos brevemente las principales interpretaciones genéricas posibles, como un reconocimiento del final abierto:

EL LECTOR COMETE EL CRIMEN. Ésta es la tesis central de algunas interpretaciones anteriores. El lector real simplemente imagina lo que ocurre al lector de la novela en el cuento, después de las últimas líneas. Desde esta perspectiva, éste es un cuento policiaco donde el lector queda sin personajes para leer, y ello mismo explica la falta de un final definitivo, pues ya no hay un lector en el cuento que lea el final de la novela.

EL AMANTE COMETE EL CRIMEN, dando muerte al personaje del cuento. Aunque éste sería el final más lógico en un cuento convencional, este caso resulta demasiado convencional y totalmente insatisfactorio, al menos en una lectura cuidadosa del cuento, que es una parodia de sus propias parodias, e.d., una metaparodia.

EL AMANTE COMETE UN CRIMEN EN OTRA NOVELA. Si el amante es un personaje de la novela, bien puede ser que en esa novela haya otro sillón verde, con otro lector y otro parque. De esa manera, en lugar de que el parque del cuento y el de la novela sean el mismo, podría ocurrir que sean completamente distintos. Después de todo, la deixis pronominal no garantiza que la ambigüedad referencial se resuelva (de la manera más lógica) a favor de los presupuestos genéricos del lector de cuentos.

EL LECTOR EN EL CUENTO YA ESTÁ MUERTO. En este caso se trata de una muerte espiritual, producida al descubrir, durante la lectura de la novela, la infidelidad de su esposa. En este caso, el crimen pasional ya no es necesario. El amante deja a un lado el puñal y regresa con la mujer para cobrar la herencia. El esposo huye a las montañas y se vuelve un eremita o se casa con otra mujer. Siempre es posible llegar a algún acuerdo, si es que su esposa ya no lo ama.

EL CRIMEN NUNCA OCURRE. Esto se debe a que el lector deja de leer al llegar a la última línea, y no imagina ningún crimen en su cabeza. Como éste es un final bastante inverosímil, seguramente podría contar con el entusiasmo de algunos aficionados a los finales truculentos e inesperados. Siempre es posible que en una parodia de la novela policiaca el crimen nunca haya ocurrido.

EL LECTOR COMENTE UN DOBLE CRIMEN. Además de cometer imaginariamente el crimen del lector leído (el lector del sillón verde), el lector automáticamente comete el crimen de sí mismo, es decir, deja de ser lector porque, al desaparecer al lector y todo el universo de personajes que existen gracias a su acto de lectura, el lector real queda sin personajes para leer. Así, el lector comete un doble crimen: del personaje lector y de sí mismo en su calidad de lector del cuento.

EL LECTOR DEL CUENTO ESTÁ SOÑANDO. De ser así, el final del cuento coincide con el momento en que el lector despierta. Hay que reconocer que esta posibilidad es una de las más propiamente literarias, pues tal vez sólo un escritor de metaparodias micro-textuales podría soñar una historia con semejantes juegos de ambigüación déctica. De cualquier manera, el final del sueño interrumpe la posibilidad del crimen.

EL AMANTE COMETE SUICIDIO. Dentro de la tradición porteña del tango arrabalero, resultaría verosímil que, en el último momento, el amante descubra que el lector del sillón verde es el policía que lo ha estado persiguiendo durante veinte años para enviarlo a la silla eléctrica. Es uno de los finales más extraños, pero eso lo vuelve más complejo que otros, relativamente convencionales.

EL LECTOR EN LA NOVELA COMENTE SUICIDIO. Esto sólo puede ocurrir al lector de la novela, que vive en un mundo idéntico al del cuento, pero que se ha suicidado al enterarse de la suerte que le espera. Prefiere el suicidio a una muerte deshonrosa. Mientras tanto, el lector en el cuento decide dejar de leer la novela, pues este final sorpresivo le parece decepcionante.

EL LECTOR EN EL CUENTO DEJA DE LEER. Esto se puede deber a una de tres razones posibles: el lector se levanta del sillón para buscar una referencia intertextual; o bien se vuelve para enfrentar al asesino; o bien trata de imaginar cuál será el desenlace más original, confiando en que se trata sólo de una novela y no de un cuento metaficcional que le puede costar la vida.

Instrucciones para cruzar parques

EL cuento tiene un parque referido en el primer párrafo, mientras en el interior de la novela, en el segundo párrafo, hay otro parque, esta vez implícito. El narrador de «Continuidad de los parques» crea una continuidad entre ambos parques gracias al juego deíctico, a la estructura pronominal del discurso referido.

Las consecuencias de esta ambigüedad pronominal se multiplican por la suspensión de la conclusión, dejando el final abierto a la imaginación del lector.

El cuento es la conjunción de una continuidad y una suspensión, yuxtapuestas en la enumeración final. Esta yuxtaposición produce una continuidad interminable, pues la ausencia de un final explícito obliga al lector a releer el inicio del cuento, que estructuralmente transita de la estructura cerrada a una abierta.

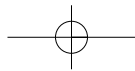
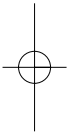
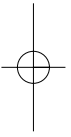
La instancia narrativa cumple una función irónica, pues pasa de la omnisciencia acerca de los personajes a cumplir la función de articular diversos planos del relato (2) y diversas voces narrativas (10) superpuestos en el párrafo final. Esto le da un sentido irónico, pues la información que ofrece al lector se multiplica, y a la vez que rebasa la omnisciencia decimonónica, es rebasada por las demás voces, sin por ello indicar el sentido del desenlace.

Los personajes son aparentemente convencionales, característicos del relato policiaco con un crimen pasional de por medio, pero en el fondo son metaficcionales, intensamente cargados de un peso intertextual. Más que personajes de ficción son arquetipos.

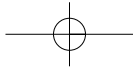
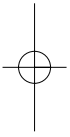
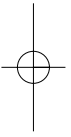
El lenguaje es auto-consciente, utilizando las frases que pueden hacer pensar en convenciones genéricas (mayordomos, coartadas, senderos furtivos). La alusión a un diálogo anhelante hace las veces del discurso referido, que sin embargo es preciso y poético en algunos giros («admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos»).

El espacio de los parques, es decir, de los lectores, se multiplica y se conecta por la voz narrativa general; los espacios quedan conectados por la estructura precisa del relato. El sillón queda enfrente del parque de robles, lo cual permite que el crimen, que viene del mismo parque, pueda ser cometido sin ser visto por el victimario. Los parques son virtuales, creados por mera invocación.

El tiempo está organizado para avanzar secuencialmente, produciendo la sensación de una inevitabilidad en retrospectiva, donde el posible crimen ocurrirá cada vez que el cuento no termina, llegando al punto final. En este sentido, tanto el narrador como el personaje, el lenguaje, el espacio y el tiempo tienen un carácter posmoderno, como simulacros sucesivos de un múltiple crimen virtual.



FRONTERAS DE LA FICCIÓN



PARA NOMBRAR LAS FORMAS DE LA
IRONÍA NARRATIVA

Introducción

A continuación se ofrecen algunas reflexiones sobre la ironía literaria, especialmente en relación con la narrativa moderna. La pertenencia de estas reflexiones y la solución a los problemas que aquí se plantean dependen, necesariamente, del análisis de los propios textos literarios, pues toda teoría debe surgir y transformarse a partir del análisis de los materiales de estudio. Lo anterior significa que la teoría literaria, lo mismo en su formulación que en su aplicación crítica, debe estar sometida a las exigencias de la lectura planteada por la especificidad de cada obra. Esto determina una relación dialógica entre la formulación de un concepto y su reformulación a partir de la lectura crítica de los textos.

En este trabajo se ha considerado la conveniencia de adentrarse en la lectura (o relectura) de un texto literario —y si éste es marcadamente complejo con mayor razón— después de haber explorado el terreno de la investigación teórica pertinente a su estudio,

pues con ello esta misma lectura será menos ingenua, y se podrán formular con mayor precisión algunas preguntas que de otra manera podrán permanecer en el nivel de una intuición o una impresión de lectura.

La idea central que anima la vertebración de estas reflexiones y que le sirve de presupuesto es la siguiente: si la narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.

Por otra parte, el estudio de las formas más complejas de la ironía, precisamente aquellas propias de la narrativa moderna, permite entender desde una perspectiva privilegiada, no sólo aquello que estas formas de la ironía exigen a su lector, sino también la visión del mundo, las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen a esta misma modernidad.

Un estudio de la ironía que considere todo lo anterior (el lector y las convenciones que el autor intenta cuestionar) debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía *yuxtaponen* las perspectivas de *hablantes, enunciados y situaciones*. En el caso de la ironía narrativa, estos tres términos pueden ser sustituidos, a *grosso modo* por los de *autor, texto y lectura*. Por ello, en todo lo que se leerá a continuación, se discuten, en ocasiones simultáneamente, tres niveles de análisis que son indisociables en el estudio de la ironía.

El primero de estos niveles es *casulístico* o formal. En él se identifican únicamente los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía. Se trata de un nivel puramente descriptivo, centrado en el estudio del propio texto, y que, a pesar de ser el que ha recibido más atención por parte de la crítica, resulta insuficiente por sí solo

para el estudio de la narrativa experimental. Por estas razones, este nivel recibe escasa atención en este trabajo.

El siguiente nivel, *propositivo* o funcional, es aquel en el que podrán identificarse las intenciones del autor implícito, es decir, la visión del mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía.

El último nivel, *dialógico*, requiere la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito, así como la identificación de las rupturas que la ironía suele establecer, especialmente en la narrativa moderna, frente a las formas de la continuidad textual (fragmentación, metaficción, etc.) e intertextual (parodia, alusión irónica, ironía «polifónica», etc.).

Si bien la mayor parte de los estudios sobre la ironía se ha centrado en las *formas* que adopta y en las *funciones* que cumple, en los años recientes el propio desarrollo de la narrativa ha obligado a los especialistas a considerar las estrategias de *lectura* que exige la ironía de la narrativa moderna. Este trabajo apunta hacia el estudio de dicho problema.

El problema conceptual

LA ironía parece ser ubicua. La podemos encontrar en cualquier texto, en cualquier género, en cualquier ideología. Como ha señalado Wayne Booth en su imprescindible *A Rethorics of Irony*, a la ironía la descubrimos «oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación».²⁰⁴

204. W. Booth 1974, IX.

El problema inicial, entonces, de todo trabajo sobre la ironía, consiste en definir el concepto. ¿Qué es, pues, la ironía? Antes del siglo XVIII, nos dice el mismo Booth, la ironía era

Sólo un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos; al concluir el romanticismo se había convertido en un gran concepto hegeliano (...) e incluso un atributo de Dios, y en nuestro siglo es un elemento distintivo de toda la literatura, o al menos de la buena literatura.²⁰⁵

Aunque esta última frase deberá ser precisada, matizada y contextualizada,²⁰⁶ por el momento conviene dejar de lado este problema y el desarrollo histórico del término para pasar directamente al reconocimiento de los términos que habrán de estar presentes en la discusión del concepto de ironía.

Empecemos por considerar la acepción más común del término. La forma más usual, y la que ha recibido la mayor atención por parte de la crítica (al parecer por su tradición retórica) es la llamada «ironía verbal».²⁰⁷ Un ejemplo aparentemente sencillo es el de un personaje que pronuncia la frase «¡Qué hermoso día!» en el momento de entrar a su casa, empapado por el agua de la lluvia que cae en la calle.²⁰⁸ Se trata, en principio, de la existencia de

205. W. Booth 1974, I.

206. Según Cleanth Brooks, lo que distingue a un texto poético de uno no poético es que el primero es «irónico». Sin embargo, como ha demostrado Peter Roster (P. Roster, 1978), lo que Brooks llama «ironía» es equivalente a lo que Carlos Bousoño llama «elemento añadido», como elemento propio de la poesía. Habría que añadir que no se trata de un elemento, sino de un *sentido* que depende del *contexto* discursivo en el que aparece, y que lo hace distanciarse del sentido convencional que tienen las palabras que conforman el poema.

207. Cf., por ejemplo, P. Roster, 1978.

208. Este ejemplo clásico, en contextos diferentes, ha sido discutido, con variantes, por W. Booth, C. Kerbrat-Orecchioni, Sperber & Wilson, etcétera.

una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre en la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa.

Ahora bien, a lo anterior debe añadirse que sin la existencia de alguien que reconozca el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir. Además, sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive sólo un sentido literal.

Ya en esta aproximación preliminar, descriptiva, del fenómeno irónico, hemos reconocido las relaciones entre el autor y su enunciado, la relación entre el enunciado y su referente, y la importancia decisiva del lector. Son precisamente estos aspectos los que habrán de discutirse con mayor detenimiento, al comentar, respectivamente, la *intención*, la *verosimilitud* y la *lectura* de la ironía.

Una limitación de esta aproximación inicial al concepto –aproximación suficiente por el momento para mostrar la complejidad del fenómeno– consiste en que puede ser igualmente válida para referirse a aquellas figuras que son empleadas para «decir» una cosa y «significar» otra, como en el caso de la metáfora, la alegoría, la sinécdoque, la lítote, la hipérbole y muchas otras que pueden, a su vez, formar parte de una estrategia irónica.

Pero los problemas apenas comienzan. Hasta aquí sólo se ha discutido la llamada «ironía verbal» (término confuso, ya que toda ironía puede expresarse verbalmente), y más adelante se comentarán otra especie de la ironía, todas ellas presentes en la narrativa moderna. La atracción que el término parece ejercer sobre los críticos literarios y la naturaleza de un término que por su naturale-

za sólo existe en una situación «oscilante, intermedia, indecisa» (entre la burla explícita y el sentido literal)²⁰⁹ han llevado a algunos teóricos, como Northrop Frye, a utilizar el término en un sentido muy amplio, incluso arquetípico, aplicable a la historiografía de los géneros literarios.²¹⁰

En síntesis, puede afirmarse que quien decide enfrentarse a la bibliografía teórica sobre el concepto habrá de evitar la Caribdis de restringir el término a una acepción retórica, como figura de estilo, y la Escila de extender su aplicación hasta convertir el mismo término en una categoría tan general que termine por ser inutilizable.

Antes este panorama interpretativo, ante lo «resbaladizo» del concepto (recuérdese cómo, según la visión romántica, definir la ironía es traicionar lo más característico de su espíritu), y con el fin de resolver los problemas que se han señalado, en lo que sigue se ha adoptado como punto de partida la propuesta teórica que ofrece Jonathan Tittler en su *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Esta propuesta es más flexible que otras, interesadas únicamente en los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía

209. La expresión es de Beda Alleman.

210. Así, N. Frye, en su *Anatomy of Criticism* (1957) utiliza el término «ironía» para pasar de la descripción de una técnica *dramática* (la discusión aristotélica entre un *eiron* que aparenta ser menos de lo que realmente es, y un *alazon*, con el cual se identifica el espectador) a la generalización de una técnica *alegórica*, en algunos de los casos en los que «se dice poco y se implica mucho»; en ambos usos del término, afirma Frye, se sigue el principio que subyace a la técnica *retórica*, que se aleja del sentido literal (Frye, 1957, 40). Con este ejemplo libérrimo del término, Frye estudia la comedia a partir de una distinción de seis «fases irónicas» (Frye 1957, 225-230), y distingue, en la evolución de la tragedia, otras tantas fases, que van de lo heroico a lo irónico (Frye, 1957, 219-222). La ironía, según Frye, nace con el realismo del arte mimético y llega hasta las formas del mito que exigen un sacrificio; así, por ejemplo, el *pharmakos* o chivo expiatorio, al no ser inocente ni culpable, es la víctima propiciatoria de la ironía trágica.

(Lausberg, Novais, Kerbrat-Orecchioni, Sperber & Wilson, G. Reyes, Holdcroft, Roster, Heller, Nash),²¹¹ y a la vez lo suficientemente precisa para discutir también los problemas de la intención del ironista, el proceso de la lectura y los niveles de verosimilitud (o convencionalidad literaria) que están en juego en toda enunciación irónica, y muy especialmente en la narrativa contemporánea.

Hacia la ironía narrativa

¿QUÉ es lo que distingue a la ironía de las figuras del lenguaje? El hecho de que la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. Ésta es la definición básica del concepto que se utilizará en adelante.

La distinción entre una situación percibida como irónica y la expresión verbal que manifiesta, en su propia estructura, la percepción de tal situación, corresponde, respectivamente, a la distinción entre una ironía *accidental* y una ironía *intencional*.²¹²

A la segunda la llamamos intencional porque exige la existencia de un ironista, cuya intención consiste, precisamente, en mostrar la presencia de una situación paradójica. De lo anterior se desprende que todo *enunciado* irónico (*ironical*) se refiere a una determinada *situación* irónica (*ironic*),²¹³ percibida como tal por un determinado observador.

211. Ver la bibliografía de este trabajo.

212. Cf. Tittler, 1984, 15 ss.

213. Esta distinción de la lengua inglesa es retomada por Tittler.

Ahora bien, la existencia de un enunciado irónico y de una situación irónica son hechos que podemos considerar como objetivos, en la medida en que ambas formas de la ironía pueden distinguirse del estado mental que estas especies de la ironía producen en todo aquel que las percibe como irónicas.

Hasta aquí entonces, hemos encontrado tres especies básicas de la ironía: una ironía *objetiva intencional*, expresada como una figura del lenguaje, en la que se yuxtaponen distintas perspectivas; una ironía *objetiva accidental*, que consiste en una situación incongruente o un giro paradójico de los acontecimientos, percibidos como tales por un observador que yuxtapone distintas perspectivas, y una ironía *subjetiva*, definida como el estado mental producido por la ironía objetiva.

En estas especies de la ironía clásica hay un elemento común: las *distancias* entre las distintas perspectivas yuxtapuestas. J. Tittler ha propuesto aplicar esta noción de distancia para referirse a formas de la ironía específicas de la narrativa, que surgen precisamente de la coexistencia de perspectivas diferentes entre cualesquiera de los «elementos narrativos»: autor, narrador(es), personaje(s) y lector. A los productos de estas formas de distancia interelemental, el mismo Tittler propone agruparlos bajo la categoría de *ironía narrativa*.²¹⁴

A todas estas especies de la ironía habría que añadir, como términos complementarios, los conceptos de *ironía intraelemental* y *desironía*. El primero se refiere a la distancia que puede existir en el interior de uno de los cuatro elementos narrativos, al escindirse y adoptar perspectivas conflictivas en relación con su propia función dentro del relato. El segundo es la ausencia de distancia irónica entre los elementos del relato, a lo que Wayne Booth llamó «identificación».

214. J. Tittler, 1984, 27 ss.

Antes de discutir las convenciones frente a las cuales toda ironía establece una determinada distancia, conviene detenerse un momento a comentar, a partir del modelo de Tittler, la existencia de algunas de las especies tradicionales de la ironía, muchas de las cuales suelen estar presentes en la narrativa.²¹⁵

En primer lugar, debe observarse que la presencia de la ironía accidental en una narración no se reduce a la situación paradójica que un personaje en una determinada situación (la *ironía situacional* de una bailarina que, al recibir un premio a su elegancia, tropieza), sino que engloba también las formas de la *ironía del destino* (cuando el resultado de una acción no es el esperado)²¹⁶ y de la *ironía metafísica*, que es el producto de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar el infinito, está condenado al polvo.²¹⁷

Un caso particular de la ironía narrativa es la *ironía dramática*, trágica o sofocleana, en la cual un observador (lector, espectador o interlocutor) posee un conocimiento que la víctima de la ironía no posee en el momento de actuar, lo cual establece una distancia entre quien posee el conocimiento y quien, en ese momento, lo ignora.

215. Dejemos de lado en este trabajo las discusiones sobre la diferencia entre ironía, humor, burla, sarcasmo y sátira, pues las distinciones entre todos estos conceptos, que con frecuencia son confundidos, dependen de la perspectiva lingüística, retórica y filosófica que se adopte, y porque esta discusión no incide directamente en el hilo conductor de nuestra argumentación. Para una discusión lingüística sobre ironía y sarcasmo, cf. W. Nash, 1985, 152-154; sobre ironía y sátira, cf. L. Feinberg, 1967, 143-175; sobre ironía y humor, cf. J. Portilla, 1966. Según J. Portilla «la ironía nos libera *hacia* un valor positivo; el humor nos libera *de* un valor negativo, de una adversidad», op.cit., p. 74.

216. La ironía del destino suele estar asociada, en sus orígenes, a la ambigüedad del discurso oracular; el mejor ejemplo es el del oráculo de Delfos: «Si Cresos va a la guerra, destruirá un poderoso imperio» refiriéndose, sin saberlo de antemano, a la caída del propio Cresos. Cf. Kaufer, 1983.

217. Para un análisis de su presencia en la novela moderna, cf. C. Glicksberg, 1969.

Éste es el caso de Edipo, que abandona Corinto para dirigirse a Tebas, creyendo que así escapa a la profecía oracular, sin saber que se dirige precisamente al lugar condenado por la profecía.²¹⁸

Por último, algunos ejemplos de ironía intraelemental son la *autoironía* del narrador que comenta irónicamente lo que él mismo escribe, o bien la *ironía de carácter*, que consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es.²¹⁹

A partir de este punto, lo que sigue es una discusión acerca de las condiciones de posibilidad y las condiciones de interpretación de la ironía, sin atender al hecho, tan frecuente, de que las distintas formas de la ironía objetiva y narrativa se presentan en un relato de manera simultánea y complementaria.

218. En la tragedia edípica existen simultáneamente ejemplos de ironía dramática e ironía del destino. En la primera, la víctima no reconoce la estructura de la ambigüedad (ironía «seudoestructural»), es una ironía por ignorancia. En la segunda, la estructura se mantiene oculta para todos (ironía «criptoestructural»). Para una discusión de las estructuras irónicas como un caso particular de la distinción entre «función» y «marca de manifestación», provenientes de la lingüística, véase a Sëller, 1983. Como puede observarse, la ironía dramática o de situación es de naturaleza sincrónica y exige la presencia simultánea de un actor (la víctima de la ironía) y un observador, que sabe algo que aquél ignora y que puede o no participar en la misma situación. La ironía del destino, en cambio, es de naturaleza diacrónica, pues la contradicción entre una expectativa y su correspondiente frustración sólo puede observarse en la estructura de una secuencia. Es en este sentido que puede decirse que la ironía dramática es una anticipación de la ironía del destino, como ocurre, precisamente, en la ironía oracular.

219. La *ironía socrática* tiene como objetivo lograr que el interlocutor reconozca esta misma contradicción. Al ser llevado a formular las contradicciones de su supuesto saber, el interlocutor termina por reconocer la contradicción fundamental entre su aparente saber y el conocimiento verdadero. De hecho, la ironía socrática es una especie de ironía subjetiva, que existe en la conciencia de quien percibe una contradicción entre el ser y la apariencia de su interlocutor, es decir, de quien es víctima de una ironía de carácter. Cf. H. Lefebvre, 1971.

Los niveles de verosimilitud

TODAS las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser la expresión de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje) o por varios de ellos (incluyendo autor y lector), establecen una distancia, y en ocasiones producen una ruptura, en relación con una o varias de las convenciones acerca de lo que, como lectores, creemos que es el mundo o la literatura.

Con el fin de entender lo que está en juego, y en los presupuestos en los que se apoyan –como su condición de posibilidad– las distintas formas de la distancia irónica, es necesario detenerse ahora a reconocer los niveles de complejidad y de articulación de estas convenciones, a los que Jonathan Culler ha llamado «niveles de verosimilitud». Se trata, en todos los casos, de las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y su referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la «apuesta» irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito.²²⁰

El nivel más elemental de verosimilitud o convencionalidad discursiva (e. d., de recuperación o naturalización del sentido) que está presente y constituye todo texto narrativo, es el que corresponde a «un discurso que no requiere justificación porque parece derivar de la estructura del mundo». Es el texto de la «actitud natural», por lo menos en la cultura occidental: si alguien inicia un viaje, o bien llegará a su destino o abandonará el viaje; cuan-

220. La exposición que sigue está inspirada en el capítulo «Convención y naturalización» de *La poética estructuralista*, de J. Culler, quien a su vez parece haberse inspirado en una idea apuntada por R. Barthes en el capítulo 21 («La ironía y la parodia») de su *S/2*. Cf. J. Culler, 1978 (1975), 188-228 y R. Barthes, 1980 (1970), 36 ss.

do un texto no menciona esta terminación, la damos por sentada como parte de su inteligibilidad. A este nivel de verosimilitud, que no es sino una forma del sentido común, previa al mismo lenguaje, lo llamamos *lo «real»*.

Evidentemente, la existencia de una situación incongruente o paradójica, para ser percibida como tal, debe tener como parámetro este nivel de verosimilitud, y por ello da lugar a la ironía más elemental y universal de todas, precisamente la ironía accidental.

El segundo nivel de verosimilitud está constituido por los estereotipos culturales, que son reconocidos por la propia cultura como generalizaciones. Este nivel controla también el «umbral de la pertinencia» de toda la descripción, que al ser trascendido permite acceder a lo que los formalistas rusos llamaron *lo «natural»*, pues permite la identificación de lo extraño. Consiste, en el fondo, en naturalizar lo artificial, como mecanismo de mitificación.

La ironía intencional generalmente se apoya en esta forma del sentido común («Al subir las escaleras, decidió no subir ambos pies a la vez») y en sus fórmulas lexicalizadas («Era callado, a pesar de ser italiano»). Con frecuencia, el humor suele apelar a este nivel de verosimilitud, y ésta es una de las razones por las que la ironía y el humor son confundidos.

El siguiente nivel de verosimilitud, propiamente literario, es el del género, cuyas convenciones no sólo permiten conocer un contrato entre el escritor y el lector en términos de una determinada tradición discursiva, sino que también suelen expresar la visión del mundo implícita en estas mismas convenciones. De hecho, las formas de la ironía accidental e intencional suelen instalarse cómodamente en este nivel, sin por ello alterar las convenciones genéricas.

Es precisamente la *apelación* o la *oposición a las reglas del género* lo que constituye, a su vez, un nivel de verosimilitud que recu-

re a la desviación o la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención. Es aquí donde encontramos la ironía que hemos llamado «narrativa». Así, por ejemplo, muchas de las formas que adopta la metaficción son parte de una estrategia irónica, como en el caso de ciertas novelas estructuradas según el principio de «construcción en abismo»,²²¹ el cual constituye en sí mismo una convención derivada de las reglas genéricas.

Las variaciones son, al parecer, inagotables: podemos encontrar narraciones cuyo autor relata el hallazgo de un texto cuyo narrador lo contradice, y a su vez es desautorizado irónicamente por un personaje que relata el hallazgo de un texto que es el mismo que el lector está leyendo. O bien encontramos la presencia de un narrador que, en algún momento del relato, se dirige al lector para hacer algún comentario irónico sobre su propia lectura. *Et ainsi de suite.*

En casos extremos, el personaje central puede ser el propio lector²²² o puede simplemente estar ausente de la obra, provocando con ello la «identificación irónica» del lector, a la que se refiere Hans Robert Jauss en su estudio sobre los mecanismos de identificación del héroe y su «audiencia».²²³

Otra de las formas de la ironía narrativa que se deriva de una alusión a las convenciones del género, es la del empleo de ciertos tipos de comentarios lexicalizados genéricamente, que al ser pronunciados por algún personaje, provocan una reacción irónica en

221. El término es empleado por Cristian Metz, quien a su vez lo toma de la heráldica, para referirse a todas las formas del relato dentro del relato, C.f. C. Metz: «La construcción en abismo en *Ocho y medio* de Fellini», *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968), 337-345.

222. Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 1980 (1979).

223. H. R. Jauss 1974, esp. pp. 313 ss.

su interlocutor, lo que facilita la aceptación de esta misma convención por parte del lector. Un ejemplo de este mecanismo es el caso de una ama de llaves que, en una novela policíaca, exclame: «¡Hay un cadáver en la biblioteca!», a lo que el dueño de la casa podrá responder: «Has leído muchas novelas policíacas últimamente». Sin embargo, como lectores del género en esta versión «moderna» y completamente convencionalizada, sabemos que efectivamente habrá un cadáver en la biblioteca.²²⁴

Indudablemente la parodia, como un recurso metaficcional, puede ser considerada como un «espejo crítico», inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de la ficción.²²⁵

Por último, todas las formas de la *ironía* que hemos examinado constituyen, por derecho propio, una forma extrema de verosimilitud. La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de la recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo «real», lo «natural» o lo «genérico») y un distanciamiento ante estas mismas convenciones.

Una vez integrados en nuestra definición del concepto los rasgos comunes a las distintas especies de la ironía y sus *condiciones de posibilidad* pasemos ahora a examinar los problemas relativos a las *condiciones de interpretación* de todo texto irónico, cuya discusión gira en torno a la identificación de la intención irónica.

224. El ejemplo está tomado del mismo J. Culler, a propósito de la verosimilitud construida sobre la convención genérica. Cf. J. Culler, *op. cit.*, pp. 213-214.

225. Cf. L. Hutcheon 1984. En este trabajo sobre la parodia en la cultura moderna y posmoderna, la autora reelabora algunas ideas presentadas en su libro anterior, sobre la metaficción.

La ambigüedad textual

EN esta sección se retomarán los elementos de análisis que se han presentado hasta aquí, y para ello se comentará el problema de la lectura planteado por un texto cuya intención irónica es ambigua.

Al estudiar las formas de la ironía que Wayne Booth ha llamado «ironía estable», es decir, aquellas en las que, una vez reconocidas como irónicas, es posible identificar una intención subyacente,²²⁶ se llega a la conclusión de que toda ironía parece tener un autor, armado de una determinada intención, que dirige los dardos contra una determinada víctima. Debe observarse que la ironía estable suele adoptar la forma de lo que hemos llamado precisamente ironía intencional.

Ahora bien, ¿cómo garantizar la intención de un narrador que no manifiesta explícitamente su reacción (o las de sus personajes) ante una situación paradójica? Se trata de una de las formas más complejas de la ironía narrativa, precisamente aquella en la que existe una distancia implícita entre la perspectiva del narrador y la del lector, yuxtapuestas durante el acto de la lectura.²²⁷

Veamos un ejemplo entre muchos. Cuando Flaubert describe el hecho de que madame Bovary adquiere rosarios y amuletos como forma de acceder a la santidad, el lector posee un conocimiento que el personaje parece ignorar: la dificultad de conciliar la autenticidad de la fe y la adquisición hiperbólica de objetos de culto. En este ejemplo, la *expresión* de una ironía accidental (el carácter paradójico de la acción de Emma) se logra por medio de la ironía narrativa: el narrador se distancia del personaje, aparen-

226. W. Booth 1974. Sobre las formas de la ironía inestable, cf. Esp. Pp. 233 ss.

227. Cf. la tesis doctoral de J. Culler, sobre «Los usos de la incertidumbre» (J. Culler, 1974), esp. el cap. sobre la ironía.

tando distanciarse de su lector, provocando así que éste aplique su propio conocimiento del mundo, es decir, de aquello que hemos llamado lo «natural», y que el mismo narrador *parece* ignorar. Se trata, en otros términos, de una forma de la ironía dramática, pues un personaje ignora algo que en ese momento de la escritura y de la lectura, alguien sí sabe: precisamente un narrador que finge ignorarlo, y su lector, que reconoce la estrategia irónica.

Evidentemente un narrador puede *mostrar* una situación irónica, dejando como responsabilidad del lector la *reacción* ante esta situación. Esta ausencia de indicadores de la ironía, y por lo tanto de una intención explícita, genera una ambigüedad en cuanto a la manera como el texto debe ser interpretado.

Si el reconocimiento de la coexistencia de sentidos opuestos en todo enunciado irónico exige del lector de la ironía el reconocimiento de las convenciones utilizadas por el autor, este reconocimiento no puede darse sin la posesión, por parte de este mismo lector, de determinadas competencias que le permitan reconocer los niveles de verosimilitud que están en juego en el enunciado irónico.

La posesión de estas competencias es más determinante aún para reconocer el sentido de un enunciado irónico, que la presencia de indicadores textuales (como el empleo de las comillas) o contextuales (como el tono de un pasaje).²²⁸

Estas competencias, entonces, no son sólo lingüísticas y retórica (conocimientos del lenguaje y del estilo del texto), sino tam-

228. Los índices contextuales, según C. Kerbrat-Orecchioni, pueden ser, para la ironía: 1) comentario metalingüístico (es irónico que...); 2) modalizador distanciador (comillas, *sic*); 3) modalizador enfático («evidentemente», «como se sabe»); 4) expresión contextual contradictoria, y 5) inferencia o sobreentendido del texto global. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, 1980, esp. p. 115.

bién, como ya hemos visto, culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto, y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde).

Sin embargo, es posible también, para todas las formas de la ironía, utilizar una competencia de lectura que no depende de ninguna forma de verosimilitud, y que no hemos contemplado hasta aquí.

La intención irónica

LA discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar, que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone.

La posibilidad, por parte del lector, de compartir la visión del mundo propuesta por el ironista, depende de que aquél posea una competencia de lectura específica, a la que Wayne Booth ha llamado «competencia axiológica», y que es independiente de todas las anteriores.²²⁹ De ella dependerá que el texto irónico no sólo

229. Los antecedentes teóricos y los problemas de interpretación de la perspectiva axiológica propuesta por Wayne Booth en su *A Rethorics of Irony* han sido discutidos por Susan Suleiman en un importante artículo en el que reseña el libro de Booth, «Interpreting Ironies», publicado en *Diacritics*. Cf. S. Suleiman 1976.

tenga «sentido», es decir, que su intención sea *entendida* por el lector, sino que también tenga «significación», con lo cual este mismo lector podrá *coincidir* con la perspectiva (y el conjunto de valores en los que se apoya) que propone el autor irónico.

Así, por ejemplo, el reconocimiento del sentido irónico en el caso de un texto ambiguo es independiente del reconocimiento de su significación axiológica para un determinado lector.

A partir de la discusión sobre las competencias que requiere el lector para reconocer el sentido y la significación de un enunciado irónico, puede ser reformulado el problema de la intención en los términos siguientes: ¿es el texto una unidad absolutamente determinada y determinante, en función de las convenciones y valores que el autor pone en juego, o bien es un pre-texto para el juego de lectores individuales?²³⁰

Según la primera postura, el sentido último de un texto irónico es no sólo estético sino principalmente ético, y no se cumplirá cabalmente si no hay coincidencia en la visión del mundo del ironista y su lector.

Según la postura complementaria, el valor axiológico de una ironía, al ser independiente de su función referencial, permite que el lector se identifique o se aleje, en su propia visión del mundo, de la percepción que propone la ironía. En este último caso, *pueden* tener preeminencia las competencias axiológicas del lector, independientemente de que éste reconozca las convenciones utilizadas por el autor de la ironía.

En el fondo, lo que está en juego es la lectura de los textos irónicos —especialmente en la ironía que encontramos en la narrati-

230. Para un panorama de los antecedentes y el estado actual del debate entre las distintas teorías de la lectura literaria cf. Umberto Eco: «El extraño caso de la *intento lectoris*», *Revista de Occidente* 69, febrero 1987, 5-28.

va moderna— es el debate clásico entre buscar en el texto lo que el autor quiere decir (*intentio auctoris*) o lo que el texto dice, ya sea como una *interpretación* atenta a su propia coherencia (*intentio operis*), o como un *uso* por parte del lector, según sus pulsiones, gustos y deseos (*intentio lectoris*), un uso frente al cual el autor y el mismo texto dejan de ser responsables.²³¹

A su vez, lo que aquí hemos llamado «interpretación», siguiendo la terminología propuesta por Umberto Eco, termina por ser una búsqueda de la intención original del autor. En cambio, el «uso» termina por ser una superposición de la visión y los valores del lector sobre los que propone el texto, independientemente de que se reconozca la intención original del autor.

Ahora bien, esta distinción entre una función perceptiva (illocutiva)²³² de la ironía, que sólo requiere ser entendida, y una función persuasiva (perlocutiva), que requiere la complicidad del lector, deja de ser relevante en algunos de los textos más complejos de la narrativa contemporánea, pues el concepto mismo de intención deja de ser relevante, sin por ello dejar de existir la yuxtaposición de perspectivas que definen a toda ironía.

¿En qué consiste y qué consecuencias tiene esta ironía, en la que el concepto de intención deja de ser relevante?

231. La distinción entre «interpretación» (lectura fiel al texto), y «uso» (lectura fiel al lector) y la distinción entre *intentio auctoris*, *operis*, *lectoris* provienen del mismo Eco. Cf. Eco, 1987. Esta distinción coincide con la que hemos propuesto al inicio de este trabajo, entre los niveles casuísticos, propositivo y dialógico en el estudio de la ironía. Para el estudio de la ironía como estrategia dialógica en el discurso fílmico, cf. Mary Ann Doane, «The Dialogic Text: Filmic Irony and the Spectator». Ph. D. Dissertation, U. of Iowa, 1979.

232. Según la lingüística de los actos del habla, todo enunciado puede ser, a la vez, un acto locutivo (sentido intencional) y un acto perlocutivo (efecto esperado en el interlocutor). Para el caso de la ironía, cf. D. Holdcroft, 1983.

La intención irrelevante

AL estudiar la ironía en la novela moderna y posmoderna,²³³ Alan Wilde llega a la conclusión de que, en este contexto, el concepto de intención es irrelevante, pues ya no importa si se habla de una percepción de la fragmentación o de un mundo fragmentario. El ironista no es ya (o no es únicamente) un manipulador sino un perceptor de la disparidad.²³⁴

Más que una ausencia de intención, sería más preciso decir que la intención es puramente perceptiva, como reflejo de una conciencia de la fragmentación del mundo. Pero no forma parte de esta ironía la intención de persuadir al lector acerca de la validez de esta misma percepción.

Convencionalmente, intención y persuasión son indisociables. Pero al no haber el deseo de persuadir, la idea misma de intención deja de ser relevante, lo mismo que la distinción que la sustenta, entre ironía objetiva y subjetiva, entre causas y efectos, entre el mundo y sus habitantes. El lector tiene ante sí un texto que le permite descubrir y reinventar nuevas formas de la ironía y perspectivas ante el mundo no previstas por el autor.

Ello exige un lector que esté inmerso en el mundo que le propone la narración, y que a la vez logre distanciarse de él, arries-

233. La discusión sobre la cultura (la literatura, el cine, la música, la arquitectura, el erotismo, la filosofía) moderna y posmoderna es tema de la sección inicial (p. 15 a 26). Escritores tan diferentes como Octavio Paz, John Barth y Umberto Eco parecen coincidir en señalar que lo posmoderno es una forma de lo moderno, surgida en los últimos 25 años, en la cual coexisten elementos «clásicos» (en el caso de la novela y el cine, caracterizados por una *lectura accesible*) y elementos «modernos» (el empleo de *recursos experimentales*). Cf. Amaryll Chanady: «Julio Cortázar como respuesta a la literatura del agotamiento», ponencia presentada en el *Coloquio Internacional sobre la literatura de Julio Cortázar*, Oklahoma, 1986.

234. A. Wilde 1981, 29.

gándose a sumergirse en este juego de paradojas, discontinuidades y mundos figurados, precisamente como una manera de «usar» el texto.

Algunos textos de la narrativa contemporánea parecen tomar como punto de partida aquello que para otras generaciones de escritores era un punto de llegada en el horizonte de su escritura: la ironía puede estar en las contradicciones del mundo o en el observador y en su manera de mirar al mundo. Sin embargo, esta diferencia –y la intención de señalarla y de expresarla– ha dejado de ser relevante, pues la ficción misma y su lenguaje, el narrador y sus contradicciones, el personaje y sus paradojas, el lector y sus interpretaciones, todo ello es una expresión y a la vez un indicio de esta fragmentación.

No se trata ya de comentar irónicamente las contradicciones, incongruencias o paradojas del mundo. Las formas extremas de la ironía narrativa son una muestra, ella misma, de esta contradicción.

Por eso resulta concomitante a la propia naturaleza de la ficción moderna el ser autoconsciente, autoirónica, autoparódica, frecuentemente redefinida por los juegos de la metaficción. Al establecer una distancia irónica frente al mundo y frente a sus propias tradiciones genéricas, la narrativa moderna no deja por ello de ser parte de este mundo, ni se aleja, tampoco, de su propia tradición de ruptura.

Se trata de un nuevo horizonte de lectura, que no por rebasar los recursos de la ironía «estable» deja de recurrir a ella con extraordinaria intensidad.

Para enfrentarse críticamente a esta nueva estrategia discursiva, en la que coexisten todas las formas anteriores de la ironía y en la que se subvierten los niveles de verosimilitud ya mencionados, Wilde propone la distinción entre ironía *satirica* o *mediata* (como mediación de una visión satírica), que imagina un mundo «aleja-

do temporalmente de una norma recuperable» e ironía *post-satírica* o *moderna*, en la que se vive un mundo fragmentado y confuso. Esta ironía puede ser a su vez *general* (moderna) o *absoluta* (posmoderna).²³⁵

En la ironía general existe un personaje que ha sido definitivamente expulsado de un modo familiar y coherente. En la ironía absoluta se expresa un balance entre visiones opuestas, *e.g.*, cielo e infierno, la realidad (*irónica*) y el sueño (*anirónico*, e.d., producto de una visión de «integración, conexión, armonía y coherencia»).²³⁶ Un ejemplo de esto último, señala el mismo Wilde, es la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, pues en ella se integran simultáneamente el caos y el orden.

Tal vez deba añadirse que se trata de narrativas cuya intención radica en ser leídas como carentes de una intención específica independiente del propio autocuestionamiento lúdico de su escritura, y que exigen una lectura participativa, que permanentemente invita al lector a compartir, cuestionar e incluso reinventar sus diversas formas de ironía, ironizando el propio texto.

Una lectura ingenua de estos textos, que busque en ellos una propuesta cerrada, no será sino el producto de una falacia intencional.

Conclusión

Si todo texto es el producto de la intertextualidad, la ficción moderna tiende a exhibir, entre otros recursos, una intertextualidad irónica, lo cual es en sí mismo una forma de metaficcionali-

235. A. Wilde, 9, 28, 31.

236. A. Wilde, 30, 32.

dad y de reflexión sobre la naturaleza de la modernidad a la que pertenece esta escritura.

¿Cómo ha de leerse críticamente un texto semejante?

En la ironía de la narrativa moderna, el nivel axiológico parece haberse desplazado del contenido (la intencionalidad del autor, que ironiza sobre el mundo) a la forma (el enunciado y su intención son ambiguos, incluso autoirónicos), y toda interpretación es responsabilidad exclusiva del lector.

Aunque la ironía es siempre el producto de una actitud que hemos llamado «oscilante, intermedia, indecisa», su presencia en la narrativa moderna puede ser entendida, cada vez con mayor certeza, como un índice de afirmación del mundo, como un desafío al absurdo de la condición humana y como parte de una escritura que no se conforma con un mero compromiso estético, sino que implica ya un compromiso existencial, por lo que exige un lector igualmente comprometido con su propia búsqueda.

No se trata, sin embargo, de la búsqueda romántica de un lenguaje poético, como puente entre el hombre y sus aspiraciones de trascendencia, pues el fracaso de esta búsqueda dio origen, precisamente, al surgimiento de una apertura a la experiencia de una «otredad no metafísica».²³⁷

Podemos concluir señalando que cuando la ironía se vuelve contra sí misma, cuando entra al servicio no sólo de la autoparodia, sino del absurdo, el inconsciente y la indeterminación como principio de escritura, esta ironía puede ser entendida como moderna, como expresión de la crisis en el mundo y de la crisis de un lenguaje que intenta expresar la conciencia de su propia fragmentación y de su propia incompletitud.

237. A. Wilde, 185.

Se trata, entonces, de una ironía que exige un lector que reconozca en ella no sólo el «estallido constante del principio de resolución» (es decir, la existencia de una terminación siempre prometida pero nunca alcanzada)²³⁸, sino también la necesidad de ser aceptada (en lugar de ser trascendida), como la manera más satisfactoria de reconocer las contradicciones del mundo y la literatura. Un mundo ante el cual el lector ha de reconocer que, por el hecho de formar parte de él, él mismo es también cómplice («not only a part but a partner»)²³⁹.

El *enjeux*, la apuesta vital que está en juego en las ironías de un texto como *Rayuela*, es toda la literatura: los límites de la expresión literaria, consignados por escrito; los límites de la lectura, provocados por el humor, el *understatement*, los sobreentendidos; los límites, en fin, de la cultura occidental aludiendo a lo diferente desde una perspectiva familiar, y a lo próximo por medio de formulaciones paradójicas.

El sentido lúdico de esta apuesta puede llevar, al lector que se arriesga a reconocerse en la vertiginosa formulación de sus ironías, al acceso a nuevas reglas del juego. Incluyendo, por supuesto, las reglas de la lectura crítica.

238. A. Wilde, 7.

239. «But the horizon of the phenomenal world is not an objective thing «out there»; it is the subjective, but no less real, result of being in the world: the shifting boundary of *human* depth, the pledge of man's necessary interaction with a world of which he is not only part but partner». Cf. Alan Wilde. *Op. cit.*, 186-187.

Bibliografía

- Alleman, Beda: «La ironía como principio literario» en *Literatura y reflexión*, vol 2, Buenos Aires, Alfa, 1976 (1973), 7-26
- Barthes, Roland: «La ironía, la parodia» (cap.21) y «Los tres códigos juntos» (cap. 59) en *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI Editores, 1980 (1979).
- Beristáin, Helena: «Ironía», *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 271-279.
- Booth, Wayne: «Variaciones de distancia» (147-151), «Inconvenientes de la ironía en la literatura primitiva» (229-307), *La retórica de la ficción*, traducción, notas y bibliografía de Santiago Gubern Gartiga- Nogués, Antoni Bosch, 1978 (1961).
- : *A Rethorics of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974.
- Culler, Jonathan: «Irony», *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, esp. 185-207.
- : «Convención y naturalización» en *La poética estructuralista». El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978 (1975), esp. 188-228.
- Feinberg, Leonard: *Introduction to Satire*, Ames, Iowa State University Press, 1967.
- Frye, Northrop: «The Mythos of Winter: Irony and Satire», *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1973 (1957), esp. 40-49, 60-67, 131-141, 210-239.
- Glicksberg, Charles: *The Ironic Vision in Modern Literature*. La Haya, Martins Nijhoff, 1969.

- Heller, Louis: «Puns, ironies (plural), and other type-4 patterns» en *Poetics Today*, núm 4:3, 1983, 437-449.
- Holdcroft, David: «Irony as a trope, and irony as discourse» en *Poetics Today*, núm. 4:3, 1983, 493-511.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- : *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York, Methuen, 1984.
- Jankelevitch, Wladimir: *La ironía*. Traducción de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1986 (1964).
- Jauss, Hand Robert: «Levels of identification of hero and audience» en *New Literary History*, núm. 5, 1974, 283-317.
- Kaufert, David: «Irony, interpretative form, and the theory of meaning» en *Poetics Today*, núm. 4:3, 1983, 451-464.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine: «L'ironie comme trope» en *Poétique*, núm. 41, 1980, 108-127.
- Lefebvre, Henri: «Sobre la ironía, la mayéutica y la historia», *Introducción a la modernidad*, traducción de Dámaso Álvarez Monteagudo Rizo, Madrid, Tecnos, 1971, esp. 15-52.
- Lausberg, Heinrich: «Ironía», *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1967 (1960), vol. 2, 290-294.
- Luckács, Georg: *El alma y las formas / Teoría de la novela*. Traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985 (1920), esp. 359-360.
- Muecke, D. C.: «Irony Markers» *Poetics* 7, 1978, 363-375.
- Nash Walter: «Ironies», *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. Essex, Longman, 1985, esp. 152-4.

- De Novais Pavia, Maria Helena: *Contribuição para uma estilística da ironia*. Publicações do Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 1961.
- Portilla, Jorge: «La ironía» (64-71) y «Relajo, humor e ironía» (81-87), *Fenomenología del relajo*. México, SEP 1984 (1966).
- Reyes, Graciela: «Ironía», *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984, esp. 153-179.
- Roster, Peter: *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Madrid, Gredos, 1978.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson: «Irony and the use-mention distinction» en Peter Cole, ed.: *Radical Pragmatics*. New York Academic Press, 1981, 295-318.
- Tittler, Jonathan: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Urey, Diane: *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981.

GÉNERO Y LECTURA EN LA NARRATIVA SERIAL

EL estudio de los *cuentos integrados*, es decir, de las series de cuentos con unidad temática, genérica o estilística, se inscribe en la discusión sobre la escritura fronteriza, ya que estas series de textos breves se encuentran a medio camino entre la novela y el cuento (en términos de extensión y estructura interna). En esa medida, su estudio ofrece una oportunidad para replantear algunos problemas fundamentales para la teoría y la crítica literaria, en particular en lo relativo a las fronteras entre escritura, edición y lectura. Además, su estudio pone en evidencia la necesidad de formular una nueva preceptiva para la teoría de los géneros literarios.

En otras palabras, el estudio de los cuentos integrados ofrece una oportunidad para replantear el eterno problema de las definiciones genéricas: ¿Qué es un cuento? ¿Qué es una novela? Y más recientemente: ¿Qué es una minificción? ¿Cuáles son las fronteras entre estos géneros? Y más importante aún, al estudiar las series de minificción: ¿Las diferencias entre narración, ensayo y poema en

prosa pueden llegar a ser producidas por el contexto de cada lectura?

En la medida en que el autor es el primer editor de los textos que escribe, podemos preguntarnos si escribir no es una estrategia para proponer modos de lectura, tanto de un mismo texto como de los textos escritos con anterioridad.

*Los cuentos integrados y otras formas
de escritura serial*

LA intención central de las líneas que siguen consiste en llamar la atención sobre el hecho de que aunque en la tradición anglosajona hay ya numerosos estudios sobre los cuentos integrados, en la tradición hispanoamericana no sólo existen magníficos textos que merecen ser estudiados (como lo demuestra una revisión somera), sino que además existe una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas. En particular, la riqueza de los ciclos de minificción (textos irónicos, genéricamente híbridos, cuya extensión tiende a ser menor a 400 palabras) y de las novelas constituidas exclusivamente por esta clase de textos, constituyen aportaciones literarias específicas de esta región. Aquí es necesario señalar la distinción entre distintas formas de minificción, pues este término es utilizado para hacer referencia simultáneamente a minicuentos (de carácter narrativo y estructura tradicional) y microrrelatos (de naturaleza híbrida y estructura poco convencional).

El estudio de esta preceptiva genérica y los procesos de lectura que ella exige es una múltiple asignatura pendiente. La tradición de experimentación genérica en nuestra lengua plantea problemas

ligados al concepto mismo de fragmentación, proveniente de las vanguardias de principios del siglo XX.

Más aún, si se ha llegado a afirmar que la lengua franca de la novela (en su versión canónica del realismo decimonónico) fue el francés durante la segunda mitad del siglo XIX, y que la lengua franca del cuento (en su expresión canónica más tradicional) fue el inglés durante la primera mitad del siglo XX, tal vez la lengua franca de la minificción (como género proteico, ajeno a la tradición del minicuento) ha sido el español, especialmente el escrito en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, el estudio de los cuentos integrados y otros géneros fronterizos, fragmentarios y seriales lleva a reconocer una paulatina relativización de los cánones genéricos. Tal vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica. En ese sentido, el género que sirve como referencia obligada no es ya la novela (en su acepción más tradicional, sujeta a las reglas de verosimilitud realista) ni el cuento (en su variante clásica y epifánica, caracterizado por un final sorpresivo), sino la minificción (género literario desarrollado a lo largo del siglo XX, que a su vez anunció el nacimiento de la escritura hipertextual).

En este trabajo señalo la existencia de varias estrategias de escritura, edición y lectura de series narrativas que permiten relativizar las fronteras convencionales entre la unidad textual (en particular, la unidad de la novela) y la diversidad genérica (en particular, la identidad de cada cuento o minificción). El estudio de los cuentos integrados y otras formas de escritura serial y fragmentaria puede llevar a la relectura y reescritura de las reglas genéricas tradicionales.

Lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las

manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes. Estas estrategias son las que permiten reconocer las diferencias entre cuentos integrados, novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos.²⁴⁰

En algunos casos todas estas formas de escritura coexisten en un mismo volumen, y el lector se enfrenta a la posibilidad de poner en juego y reformular sus estrategias de interpretación. En estos casos el texto posibilita diversas lecturas genéricas, de tal manera que un volumen puede ser leído, simultánea o alternativamente, como novela, serie de cuentos y ciclo de minificciones.

Esta simultaneidad de géneros se aleja de la ortodoxia genérica dominante a principios del siglo XX, si bien un siglo después esa ortodoxia coexiste con otras estrategias textuales. Las preceptivas más tradicionales de la novela y del cuento han dejado de lado aquello que consideran una mera anomalía o han tratado de asimilar las formas experimentales a alguno de los géneros canónicos, en lugar de reconocer el peso que tienen los contextos de interpretación que pone en juego cada lector frente a la singularidad de estos textos.

240. Estas estrategias no agotan la diversidad de posibilidades de la lectura y la escritura de series de textos breves, pues las tecnologías electrónicas hacen posible que el lector participe en la creación del texto al interactuar con la pantalla, en relación con lo que aquí llamo *ciclos de minificción y minificciones integradas*. Los expertos en estas formas (electrónicas) de escritura literaria llaman a estos nuevos géneros simplemente hipertextos. El estudio de sus posibilidades literarias ya se ha iniciado en lengua española. Cf. *Hipertexto y literatura* (2000) de Jaime Alejandro Rodríguez y *Literatura e hipermedia* (2000) de Núria Vouillamoz. También pueden estudiarse algunas traducciones importantes, como *Hamlet en la holocubierto* (1999) de Janet H. Murria y los trabajos fundamentales de George P. Landow. (Ver la bibliografía al final de este trabajo.)

El estudio de estas formas de escritura no sólo lleva a replantear las fronteras entre géneros literarios tradicionales (por ejemplo: ¿por qué consideramos que *Aura* de Carlos Fuentes es una novela y que «El perseguidor» de Julio Cortázar es un cuento?), sino también a reconsiderar las estrategias de la lectura literaria. La distinción entre un género y otro no se reduce a la adopción de una preceptiva u otra, ya que hasta la fecha éstas se han limitado a establecer distinciones generales entre las formas canónicas y las formas experimentales de la novela y el cuento, y de las distinciones precisas entre narración, ensayo y poesía.

Cuando lo excepcional se convierte en la norma (o más exactamente, cuando la ruptura se convierte en una *tradición de ruptura*) es necesario reformular el concepto mismo de canon, y reconocer las estrategias de lectura que hacen posible la escritura de textos que sólo son excepcionales desde la perspectiva de las preceptivas originarias.

La lectura fragmentaria como un acto productivo

EL acto de leer puede tener muy diversas consecuencias en el lector. En algunos casos puede significar una suspensión momentánea de aquello que el lector sabe. Y en particular, la lectura de series textuales (incluyendo cuentos integrados) puede significar una suspensión de aquello que el lector sabe acerca de los géneros literarios.

De manera paralela al reconocimiento de este fenómeno, cada día más frecuente, sería necesario reformular la teoría tradicional de los géneros, de tal manera que en ella tengan cabida las formas de escritura (y de lectura) que surgieron y se desarrollaron durante el siglo XX. El surgimiento (durante las primeras décadas) de

los textos literarios que ahora llamamos *minificción* es el resultado de nuevas formas de lectura y escritura literaria, y es también el anuncio de nuevas formas de leer y reescribir el mundo, pues su creación coincide con el surgimiento de una nueva sensibilidad. El reconocimiento de estas formas de escritura requiere estrategias de interpretación más flexibles que las tradicionales, es decir, estrategias que estén abiertas a incorporar las contingencias de cada contexto de interpretación.

Un primer intento de enfrentar la diversidad de formas de escritura que rebasan las preceptivas tradicionales consistió en emplear de manera recurrente y poco sistemática el término *relato* en oposición al término *cuento* (de manera similar a lo que ha ocurrido en lengua francesa con la palabra *nouvelle* en oposición a los términos más tradicionales, *écrit* y *conte*). En lengua española, el término *relato* ha sido utilizado ya sea para referirse a algo *más* que un cuento (un cuento experimental), a algo *menos* que un cuento (una narración sin valor literario) o a algo *diferente* a un cuento (ya sea un texto híbrido, un cuento muy extenso o incluso un poema en prosa).

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).

Así, por ejemplo, a lo largo del siglo XX encontramos minificciones que pueden ser leídas alternativamente como poema en prosa, ensayo, crónica, alegoría o cuento, de tal manera que un

mismo texto es incluido en antologías de cada uno de estos géneros. Este hecho bien conocido revela una vez más la insuficiencia de la preceptiva genérica tradicional para dar cabida a textos que se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura. Éste es el caso de las fábulas paródicas de Augusto Monterroso, las viñetas alegóricas de Juan José Arreola, las prosas irónicas de Julio Torri o los juguetes textuales de Guillermo Samperio, para sólo mencionar algunos autores canónicos del contexto mexicano contemporáneo. Por supuesto, algo similar se puede afirmar de los *espantapájaros* de Oliverio Girondo, los *archiprólogos* de Macedonio Fernández y los textos aún más inclasificables de Felisberto Hernández, para mencionar algunos autores de minificciones en el Cono Sur.

En contraste con esta riqueza literaria, en la escritura de textos muy breves en la tradición anglosajona domina la presencia de *minicuentos*, es decir, cuentos convencionales de tamaño reducido. Si consideramos las series de *minificciones integradas* como un caso extremo de cuentos integrados, es notable la casi total ausencia en lengua inglesa y en otras lenguas de genuinas *minificciones* (híbridas, proteicas y sometidas al rigor aleatorio de la serialización literaria), acompañada por la ausencia de una tradición del poema en prosa que haya alcanzado la diversidad y riqueza literaria que ha alcanzado en América Latina (con la notable excepción del francés).

Aquí es conveniente señalar que los textos que conforman una serie de cuentos integrados están escritos teniendo en mente su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural. Por esta razón, algunos estudiosos han propuesto llamarlos también *cuentos enlazados* (Enrique Anderson Imbert) o *cuentos moleculares* (Slawomir Dölezel).

En términos generales, cuando la unidad entre los cuentos de un mismo libro es notable, nos encontramos ante un *ciclo cuen-*

tístico (Forrest Ingram) o una *secuencia cuentística* (Gerald Kennedy). Esta modalidad ha sido ampliamente estudiada en la tradición anglosajona. En el estudio de Maggie Dunn & Ann Morris (1995), que abarca más de 250 títulos, estas autoras no dudan en llamar a esta modalidad una *novela compuesta*, lo cual es problemático, pues puede ser conveniente distinguir entre una serie de cuentos y una novela fragmentaria.²⁴¹ Tan sólo en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo XX es posible señalar más de medio centenar de títulos que pueden caer bajo esta categoría,²⁴² mientras la tradición genérica de los cuentos integrados se mantiene vigente en los escritores contemporáneos.²⁴³

241. Así, por ejemplo, Russell Cluff señala enfáticamente que «la secuencia cuentística, antes de formar un total coherente, es una colección de cuentos. Y no es, ni será nunca, una novela donde los apartados internos –tanto por tradición como por función práctica– sean totalmente interdependientes» (R. Cluff 1998, 66).

242. La unidad temática de estas series de cuentos puede estar definida por la presencia de personajes similares que habitan un espacio común, como en *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo o en *Benzulul* (1959) de Eraclio Zepeda, y en ocasiones también por la presencia de un narrador común, como en *De Zitilché*n (1981) de Hernán Lara Zavala o en *El ardiente verano* (1954) de Mauricio Magdaleno. La unidad genérica puede estar definida por una tradición claramente reconocible, como el cuento policiaco en *La obligación de asesinar* (1957) de Antonio Helú o el cuento fantástico en *Una violeta de más* (1968) de Francisco Tario. Y la unidad estilística puede ser producida por un tono común a los cuentos de una serie, como la búsqueda de una verdad personal en *Río subterráneo* (1979) de Inés Arredondo o en *El gato* (1984) de Juan García Ponce.

243. Sin salir de la narrativa mexicana podrían ser mencionados algunos ciclos de cuento en los que hay personajes que comparten espacios comunes. Ejemplos bien conocidos sobre la frontera norte son *Los viernes de Lautaro* (1979) de Jesús Gardea; *Registro de causantes* (1992) de Daniel Sada, *Tijuanenses* (1989) de Federico Campbell y *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes. Y en la Ciudad de México habría que señalar textos como *Cerca del fuego* (1975) de José Agustín y muchos otros. Entre los ciclos de cuentos policiacos o fantásticos con una notable cohesión formal pueden ser mencionados *El regreso de la verdadera araña* (1988) de

La importancia de los cuentos integrados para la discusión de las fronteras entre géneros literarios es evidente. Los problemas genéricos planteados por su existencia pueden ser reconocidos también en otros ciclos narrativos. A continuación se señalan otras formas de series textuales que tienen importantes similitudes y diferencias con los cuentos integrados. En la sección final de este trabajo propongo la utilización de algunos conceptos que pueden ser útiles para el estudio sistemático de estas formas de escritura, así como para reconocer su posible articulación con otros procesos de la producción simbólica en la cultura contemporánea.

*La novela fragmentaria: una serie
narrativa no secuencial*

UNA de las estrategias más características que asume la problemática relación entre el todo y las partes en series de textos narrativos breves se encuentra en las novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva una lógica secuencial.

El antecedente más inmediato de esta modalidad se desarrolla a lo largo del siglo XIX en forma de *novela por entregas* (Umberto Eco). Sin embargo, tanto en ese caso como en el de los folletines del melodrama televisivo o cinematográfico (ficcionalizados por

Paco Ignacio Taibo II o *Escenas de la realidad virtual* (1991) de Mauricio José Schwarz. Y entre los ciclos de cuento cuya unidad está determinada por el tono se podría mencionar la galería de retratos sarcásticos de la cotidianidad sentimental en *Amores de segunda mano* (1991) de Enrique Serna o la combinación de erotismo, ciencia y humor en *Dios sí juega a los dados* (2000) de Óscar de la Borbolla. Estos títulos están elegidos un poco al azar, pero de éstos sólo el de José Agustín podría ser considerado como novela (fragmentaria).

Manuel Puig en la serie novelística iniciada en 1968 con *La traición de Rita Hayworth*) se conserva un orden secuencial que difícilmente se ve alterado en la estructura interna de cada capítulo.

En cambio, cuando se habla de *novela fragmentaria* (Carol D'Lugo) se trata de un texto novelesco formado por fragmentos de extensión considerable, cuya separación puede estar marcada tipográficamente o por la división convencional en capítulos. Cada uno de los fragmentos puede incluir en su interior toda clase de materiales extranarrativos.

En términos estrictos se podría afirmar que toda novela es necesariamente fragmentaria. Sin embargo, la fragmentariedad que está en juego cuando se habla de *novela fragmentaria* consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo.

En esta tradición literaria hay antecedentes tan prestigiosos como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, y *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. Y entre los textos contemporáneos más sobresalientes, sin salir del ámbito mexicano, se encuentran *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes; *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo.

En todos estos casos, el lector se ve obligado a reconstruir la secuencia de la historia narrada, al mismo tiempo que reconoce la interrelación ideológica que existe entre los acontecimientos narrados. Por esta razón, resulta paradójico el uso del término *fragmento* al tratar esta clase de novelas, ya que en términos estrictos cada unidad narrativa es un *detalle* que forma parte de una totalidad preexistente, y sin el cual no tiene sentido.

Una vez más, el peso que se otorga a la unidad total por encima de cada fragmento es consecuencia de la herencia romántica que concede todo el peso del sentido al proyecto editorial del autor. Por otra parte, la frecuencia con la que un lector decide releer, comentar o incluso memorizar alguno de estos *fragmentos* como una unidad autónoma confirma la tesis dominante en la actual teoría de la recepción, en la cual se reconoce que la historia de la literatura la escriben las sucesivas generaciones de lectores, precisamente al reconocer aquello que les resulta significativo en su contexto de lectura. Esto ocurre, por ejemplo, con el poético lenguaje erótico del capítulo 68 en la *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; el espléndido capítulo sobre las variantes de la palabra secreta en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes; los barrocos monólogos del poder en *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, o las aventuras eróticas reconstruidas por un narrador irónico en *La Habana para un Infante difunto* (1980) de Guillermo Cabrera Infante.

En ese sentido, la no secuencialidad de la novela fragmentaria pone en marcha mecanismos de lectura similares a los que se ponen en juego durante la reconstrucción de la experiencia de ver una película construida a partir de la *espacialización* del tiempo, es decir, al reconstruir en orden secuencial aquello que ocurrió de manera simultánea, y al recordar aquellos fragmentos que metonímicamente sustituyen a otros de la misma serie. La lectura de textos fragmentarios (donde suele dominar la técnica del monólogo interior) pone en evidencia la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento. Las convenciones genéricas son puestas en evidencia precisamente cuando su ausencia es más notoria.

*Minificciones integradas: la novela
de fragmentos mínimos*

LAS novelas formadas por series de minificción (textos literarios extremadamente breves) constituyen un género liminal (es decir, fronterizo) desde todos los puntos de vista posibles, pues ahí se exhiben, se ponen en juego y se ironizan diversas fronteras y convenciones genéricas, y muy especialmente la frontera de la extensión mínima que puede requerir un texto para tener suficiente valor literario, así como el concepto de la unidad de sentido sin fisuras que presuponen la novela y el cuento de carácter convencional.

Las series de minificción constituyen un género textual cuya identidad se define precisamente por ubicarse en la incertidumbre, es decir, en el espacio fronterizo, liminal, paradójico, indeterminado, productivo, en el que toda interpretación excluyente es literariamente irrelevante.

Las sorprendentes posibilidades literarias que ofrece la escritura extremadamente breve han sido exploradas de manera sistemática a lo largo del siglo XX, y el desarrollo más notable de este género se ha producido en el contexto hispanoamericano.

La lectura de estos textos termina por borrar cualquier lógica jerárquica y definitiva. La lectura crítica de los ciclos de minificción que constituyen una novela plantea problemas fundamentales para la teoría literaria y para la práctica de la escritura, pues son a la vez novela fragmentaria, ciclos cuentísticos y series de minificción. De manera implícita se plantean las preguntas genéticas originarias: ¿son novelas? ¿son cuentos? ¿son literatura? La respuesta a éstas y otras preguntas depende del marco desde el cual se formula cada una de ellas, y esa ambigüedad proteica es lo que define la naturaleza genérica, estructural y semántica de la minificción serial.

En síntesis, las minificciones integradas son literariamente fronterizas en varios sentidos. En primer lugar, son textos genéricamente fronterizos en su interior, pues cada uno suele incorporar simultánea o alternativamente elementos de narrativa, poesía o ensayo. Al incorporar elementos de diversos géneros literarios, cada uno de estos textos se encuentra en la frontera entre narración y ensayo, entre narración y poesía o entre ensayo y poesía.

Por otra parte, los textos de minificción también tienen una naturaleza genéricamente fronteriza al parodiar o incorporar en su interior elementos de diversos géneros extraliterarios (como viñeta urbana, crónica de viaje, escritura epistolar, manual de instrucciones, descripción taxonómica y virtualmente cualquier otra forma posible de escritura). Al incorporar elementos de diversos géneros extraliterarios, cada uno de estos textos se encuentra en la frontera entre la escritura tradicionalmente considerada como literaria y la que tradicionalmente es considerada como ajena a la literatura.²⁴⁴

Todas estas formas de itinerancia o hibridación genérica son posibles gracias a la presencia de estrategias irónicas. En estos textos la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje) funciona como una especie de *ácido retórico* que disuelve las fronteras entre géneros literarios, y entre la escritura literaria y la no literaria.

244. La naturaleza híbrida de la minificción ya ha sido señalada por numerosos investigadores. Cf. A. Berchenko, 1997 y otros. Por ejemplo, Violeta Rojo afirma: «(...) aunque los minicuentos tienen algunas características de los cuentos tradicionales y siguen perfectamente los rasgos diferenciales del género, también tienen otro tipo de características. Así, entre los minicuentos podemos encontrar desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las variaciones posibles de las formas simples y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante» (V. Rojo 1997, 93).

Por último, la minificción también es fronteriza al estar en permanente itinerancia entre las formas de escritura moderna (caracterizada por estrategias de ironía estable) y las formas de escritura posmoderna (caracterizada por estrategias de ironía inestable).²⁴⁵

En las series y ciclos textuales de minificción de autores hispanoamericanos y chicanos se encuentra una itinerancia entre las fronteras señaladas, es decir, entre narración, poesía y ensayo; géneros literarios y extraliterarios; pretextualidad y architextualidad; ironía estable e inestable. Pero al tratarse de series formadas por textos de extensión mínima, en estos casos es necesario retomar la discusión acerca de la definición de fronteras entre el todo y la parte, es decir, entre la pertenencia simultánea de cada texto a una unidad serial más compleja (una novela) o a un ciclo narrativo específico (un cuento) sin por ello perder su autonomía como unidad textual (una minificción).

Esto último significa que, además de las fronteras señaladas anteriormente, las minificciones también son genéricamente fronterizas cuando forman parte de una serie, pues cada texto ofrece al lector la posibilidad de ser leído de manera autónoma o como parte de una unidad serial. Por lo tanto, los ciclos narrativos de minificción pueden ser leídos, alternativamente, como *novelas de fragmentación extrema* (novelas formadas por fragmentos muy breves) o como *series de minicuentos integrados* (ciclos de cuentos muy breves que constituyen una novela).

Los antecedentes canónicos de las minificciones integradas en la literatura mexicana son *Cartucho* (1920) de Nellie Campobello y *La feria* (1963) de Juan José Arreola, y muchas de las novelas más recientes que forman parte de esta tradición genérica tienden a ser meta-

245. La distinción entre ironía estable e inestable proviene de Wayne Booth en su *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986 (1974).

ficcionales.²⁴⁶ En el resto de Hispanoamérica hay notables ejemplos de novelas formadas por minificciones, muchas de ellas elaboradas con una notable carga intertextual.²⁴⁷ Este género aún está en espera de ser estudiado atendiendo a su naturaleza genérica, y reconociendo que se trata de una escritura que se distingue de los cuentos integrados, la novela fragmentaria y las otras series de minificción.

Ciclos de minificción: las series de varia invención

Los ciclos de minificción son series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formadas por parodias y pastiches genéricos, así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos.

246. Éste es el caso de *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila, *¿ABCDErío o AbeCeDamo?* (1975) de Daniel Leyva, *Fantasmas aztecas* (1979), *Muchacho en llamas* (1987) y *A la salud de la serpiente* (1988) de Gustavo Sainz; *Héroes convocados* (1982) de Paco Ignacio Taibo II, y *Cuadernos de Gofa* (1981) de Hugo Hiriart. Durante la última década del siglo se intensificó la escritura de este género con una marcada tendencia a la autorreferencialidad, como puede observarse en el caso de *La luna siempre será un amor difícil* (1994) y *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite; *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda, y *Remedios infalibles contra el hipo* (1998) de José Ramón Ruisánchez.

247. *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Puerto Rico, 1989) de Luis Rafael Sánchez están escritas en forma de crónica musical; *Luisa en el país de la realidad* (México, 1994) de la salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría está elaborada como crónica poética; *Pero sigo siendo el rey* (Colombia, 1983) de David Sánchez Juliao es un homenaje textual a la música ranchera mexicana; *Tierra de Nadia* (Ecuador, 2000) de Marcelo Báez está escrito como un diario en internet. Y las novelas chicanas *Klail City* (1976) de Rolando Hinojosa y *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (esta última traducida al español por Elena Poniatowska en 1995) son relatos autobiográficos y a la vez retratos de una comunidad lingüística y cultural.

En Hispanoamérica hay una riquísima tradición de ciclos textuales de minificción, con antecedentes tan distinguidos como *De fusilamientos* (México, 1940) de Julio Torri, y *El hacedor* (Argentina, 1960) de Jorge Luis Borges. En este género es posible distinguir entre ciclos de ciclos (con la extensión de un volumen autónomo) y ciclos breves, que no alcanzan la extensión de un volumen y generalmente forman parte de un material con mayor extensión.

Entre los *ciclos de ciclos* en Hispanoamérica destacan títulos como *Varia invención* (1949) y *Palíndroma* (México, 1971) de Juan José Arreola, y muchos otros.²⁴⁸ En el interior de cada uno de estos títulos hay una notable diversidad de temas, tonos y géneros, y sin embargo en todos ellos se logra una notable unidad literaria debida a la evidente voluntad de estilo de sus autores.

Los *ciclos breves* tienen como referente obligado la serie de minificciones contenidas en la sección *Material plástico* incluida en el volumen de *Historias de cronopios y de famas* (Argentina, 1974) de Julio Cortázar. En esta clase de minificciones de naturaleza proteica encontramos juegos genéricos a la manera de pastiches, como la serie de *Cosas* que se encuentra en *Disertación sobre las telarañas* (1980) o en la serie de *Rarezas* incluida en *Discutibles fantasmas* (México, 2001) de Hugo Hiriart.

Los ciclos de minificción suelen adoptar una estructura lúdica, y con frecuencia tienen una naturaleza abiertamente intertextual, como *Falsificaciones* (Argentina, 1966) de Marco Denevi; *La*

248. Mencionemos las series humorísticas de *Me río del mundo* (Venezuela, 1984) de Luis Britto García; *Despistes* (Uruguay, 1989) de Mario Benedetti; *La Musa y el Garabato* (México, 1992) de Felipe Garrido; *Textos extraños* (1981) y *Cuaderno imaginario* (México, 1990) de Guillermo Samperio; *La felicidad y otras complicaciones* (México, 1988) del chileno Hernán Lavín Cerda; *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992) y *Botánica del caos* (Argentina, 2000) de Ana María Shua, y *Retazos* (México, 1995) de Mónica Lavín.

Oveja negra y demás fábulas (México, 1969) de Augusto Monterroso; *Caja de herramientas* (México, 1989) de Fabio Morábito, y *Adivinanzas* (México, 1989) del peruano Manuel Mejía Valera. En estos casos se ponen en juego las reglas genéricas de diversas tradiciones extraliterarias, como mitos, fábulas, alegorías, catálogos y juegos infantiles.

Otros ciclos de minificción están estructurados alrededor de diversos juegos lingüísticos. Éste es el caso de *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) de Guillermo Cabrera Infante, donde se proponen reglas diversas para cada breve ciclo de textos.²⁴⁹ Una variante frecuente de ciclos de minificción en Hispanoamérica es la colección de viñetas y crónicas brevísimas.²⁵⁰

Cuentos dispersos: en espera de una relectura

OTRA estrategia de articulación entre el todo y las partes consiste en la existencia de capítulos de novela con la suficiente autonomía para ser considerados como cuentos. En este caso estamos ante los

249. Otros casos notables son *Léereve* (México, 1986) de Dante Medina, donde se descoyuntan las reglas sintácticas con efectos humorísticos, y *Sea breve* (Guatemala, 1999) de Otto-Raúl González, donde también hay numerosos juegos de lenguaje. Un caso extremo de juego estructural es el propuesto en *Infundios ejemplares* (México, 1969) de Sergio Golwarz, donde cada texto es más breve que el anterior, produciendo así lo que el autor llama una estructura *infundibuliforme*, es decir, en forma de embudo.

250 En México se pueden encontrar ejemplos como *Gente de la ciudad* (México, 1986) de Guillermo Samperio; *Ciudad por entregas* (México, 1996) de Norberto de la Torre, y *Crónicas romanas* (México, 1997) de Ignacio Trejo Fuentes. Una variante de esta modalidad son las series de crónicas periodísticas extremadamente breves, como *Patatas arriba* (Uruguay, 1998) de Eduardo Galeano y la serie de crónicas de viaje igualmente sintéticas en *Objetos reconstruidos* (Argentina, 1979) de Noé Jitrik.

cuentos dispersos en diversas novelas (como los de Fernando del Paso)²⁵¹ o los *cuentos intercalados* en una misma novela.²⁵²

Un caso similar al anterior puede ser producido durante el acto de la lectura. Se trata del producto de un lector especializado que establece afinidades formales o genéricas entre textos de un mismo autor o de autores distintos, y reúne estos textos para así poner en evidencia esta propuesta de lectura. Se trata de la compilación de cuentos, minificiones, capítulos o fragmentos de uno o varios textos que son reorganizados para producir proyectos editoriales específicos.

Aquí encontramos las *antologías* con una estructura capitular propia o las elaboradas por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1953) y más tarde por Edmundo Valadés (*El libro de la imaginación*, 1976), quienes seleccionaron fragmentos extremadamente breves de obras muy voluminosas, creando así numerosas minificiones a partir de un acto nominal y de lectura. Otro caso de cuentos dispersos consiste en la publicación de los *cuentos completos* de un autor canónico, como las series anotadas que han sido publicadas durante varias décadas por las colecciones especializadas de Cátedra y de Castalia, y las no menos conocidas colecciones de Aguilar y de Alfaguara. Y también se puede hablar aquí de las distintas *compilaciones* de cuentos elaboradas por un mismo autor en diversos momentos, como el caso de Sergio Pitól, cuya reorganización editorial de sus propios cuentos alcanza ya numerosas versiones.

Otra variante de este género lo constituyen las recopilaciones de textos breves realizadas por un mismo autor. Así, por ejemplo,

251 Fernando del Paso: *Cuentos dispersos*. Selección y prólogo de Alejandro Toledo. México, UNAM, Serie Confabuladores, 1999.

252 Un ejemplo español se encuentra en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás.

en los *Cuentos en miniatura* (Argentina, 1976) de Enrique Anderson Imbert se han reunidos los *casos* de este autor dispersos en sus libros anteriores, es decir, los minicuentos fantásticos y lúdicos que él mismo colocaba al final de cada sección de cuentos de extensión convencional. La reunión de textos que en otro contexto podría parecer una escritura ancilar otorga así una dimensión más relevante a estos materiales, pues al leerlos en esta compilación resultan más evidentes sus elementos comunes, como parte de un proyecto literario muy consistente.

Un tipo particular de cuentos dispersos lo constituyen aquellos que están inscritos en una tradición genérica (o subgenérica) particular y que pueden ser encontrados en una serie en la que hay también cuentos de otras tradiciones genéricas. Así, por ejemplo, en el *Confabulario* de Juan José Arreola encontramos varios cuentos de ciencia ficción («El guardagujas», «Anuncio», «En verdad os digo» y «Baby H. P.») entremezclados con cuentos fantásticos, alegóricos y realistas.

*Una conclusión para empezar: fragmentos,
detalles y fractales*

EL punto de partida para la discusión sobre las relaciones estructurales entre la parte y el todo es la distinción entre *fragmento* (referido a la ruptura de una totalidad en elementos que conservan una relativa autonomía textual) y *detalle* (referido a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible). Un tipo particular de detalle es el *fractal* (referido a todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie). Así pues, el *fragmento* es lo opuesto al *fractal*, pues el primero es autónomo, mientras el

segundo conserva los rasgos de la serie. Pero mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura. En todos los casos estamos ante el *ocaso de la integridad* de los géneros tradicionales.

El *detalle* o *fractal* es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece.²⁵³ El *fragmento* es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece.²⁵⁴

En todos los casos el estudio de las series textuales requiere reconocer las consecuencias que tiene el uso extremo de la elipsis, los sobreentendidos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa (el anuncio de una continuación narrativa en otro segmento textual) y la extrema economía de recursos. No es casual que estos elementos son estrategias textuales características de la minificación literaria.

Cada uno de los títulos mencionados hasta aquí puede ser sometido a un análisis en el que sean reconocidas las estrategias de organización estructural de cada serie, con el fin de estudiar las fronteras entre el todo y la parte. A estos mecanismos de unidad y fragmentación se les podría denominar *estrategias de serialidad*.

253 Éste es el caso de cada una de las secciones de las novelas estructuradas siguiendo una lógica de carácter musical, como *La creación* (1959) de Agustín Yáñez, *¿Quién desapareció al Comandante Hall? Sinfonía metropolitana para cinco voces* (1998) de Julia Rodríguez o *Bolero* (1997) de Pedro Ángel Palou. En los primeros, cada capítulo adopta el ritmo de escritura que corresponde al tono de la partitura musical. En el último, cada capítulo adopta el título de un bolero, indicando también su duración.

254 Éste es el caso del capítulo 62 de *Rayuela* (que dio lugar a la novela *62 / Modelo para armar*) o el ya mencionado capítulo 68 de esa misma novela (que está escrito en un idiolecto específico de ese texto, el glíglico).

En resumen, estas estrategias son de carácter hipotáctico (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) y paratáctico (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombinable durante la lectura). Estas estrategias incluyen, entre otras, las de carácter anafórico (cuando una unidad narrativa retoma un hecho anterior), catafórico (al anunciar un hecho por ocurrir), así como elipsis (suprimiendo un hecho que se da por ocurrido), analepsis (también conocida como *flashback*) y prolepsis (*flashforward*). Y todas ellas pueden afectar, en distintos momentos del relato, a elementos narrativos fundamentales, como los personajes, el tiempo, el espacio, el género o el estilo.

Por otra parte, con el fin de mostrar cómo se articulan estas relaciones entre unidad y fragmento, en cada serie es posible reconocer la presencia de la ironía (estable e inestable) como mecanismo de disolución de la unidad genérica, así como también los mecanismos de intertextualidad, en particular aquellos ligados a la fusión de varios géneros literarios y a la presencia simultánea de géneros extraliterarios.

La frontera es una noción que permite definir conceptos, establecer límites, legislar exclusiones, dictaminar perímetros, reglamentar identidades, asentar principios, establecer propiedades. Las series de textos breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre el todo y las partes, y de las fronteras entre diversos géneros canónicos, sino una reformulación de la frontera más importante en el espacio literario: la que existe entre el proceso de creación y el acto de leer.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique: «Cuentos enlazados» en *Teoría y práctica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, 115-119.
- Berchenko, Adriana: «Proposiciones para una estética del cuento brevísimo: ¿un género híbrido?» en *América*, vol. 18, tomo 1: *Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nous jours. Poétique de la forme breve. Conte, Nouvelle*. París, CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturelles en Amérique Latine), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 25-44.
- Blanc, Jean-Nöel: «Pour une petite histoire du 'roman-par-nouvelles' et de ses malentendus» en *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*. Actes du colloque de l'Année Nouvelle a Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994. Sous la direction de Vincent Engel. Québec, L'instant même, 1995, 173-178.
- Borges, Jorge Luis: «Un nuevo género literario» en *Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México, 4ª ed. en español, 2000 (1967), 78-89.
- Briggs, John & F. David Peat: «La estética de los fractales» en *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Barcelona, Grijalbo, 1999, 152-154.
- Calabrese, Omar: «Detalle y fragmento» en *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987), 84-105.
- Cluff, Russell: «Los Ferri: la saga familiar de Sergio Pitol» en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Pott Herrera, México, UNAM, 1996, 379-406
- : «Doce peregrinajes maravillosos» en *Si cuento lejos de ti. La ficción en México*. Tlaxcala, UAT, 1998, 61-79

- : «Colonizadores y colonizados en Zitilchén: la secuencia de cuentos de Hernán Lara Zavala» en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 3, 1996, University of Texas at El Paso (UTEP), 56-66.
- Corral, Will: «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 44:2 (1996), 451-487.
- D'Lugo, Carol Clark: *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin, The University of Texas Press, 1997.
- Dunn, Maggie & Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York, Twayne Publishers, 1995.
- Ezama Gil, Ángeles: «El libro: la colección de cuentos» en *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Universidad de Zaragoza (España), 1992, 35-39.
- Fuentes, Carlos: «Nuevo tiempo mexicano». Entrevista con Ricardo Cayuela Gally, incluida en *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. Compilación e introducción de Jorge Hernández. México, FCE, 1999, 253-265.
- Glantz, Margo: «Juan José Arreola y los bestiarios» en *Latin American Fiction Today. A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Takoma Park, Maryland, Hispamérica, 1980, 61-70.
- Gutiérrez, Domingo: *Claves para la lectura de La colmena de Camilo José Cela*. México, Daimón, 1986.
- Hayles, Katherine L.: «Chaos and Culture» en *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Traducción al español como *La evolución del caos*. Barcelona, Gedisa, 1998 (1990), 214-222.

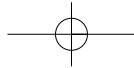
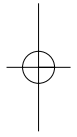
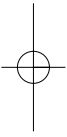
- Heldrich, Philip: «Connecting Surfaces: Gertrude Stein's *Three Lives*, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle» en *Studies in Short Fiction*, Newberry College, South Carolina, 34:4, Fall 1997, 427-439.
- Ingram, Forrest L.: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. La Haya / París, Mouton, 1971.
- Kennedy, Gerald, ed.: *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge University Press, 1985.
- Landow, George P.: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1992)
- Luscher, Robert M.: «Short Story Sequence: An Open Book» en *Short Story Cycle at a Crossroads*. Ed. Susan Lohafer & Jo Elyn Clarey. Louisiana State University, 1989, 148-167.
- Lynch, Gerald: «The One and the Many: Canadian Short Story Cycles» en *The Tales We Tell. Perspectives on the Short Story*. Ed. Barbara Lounsberry et al. Westport, Connecticut / Londres, Greenwood Press, 1998, 35-45.
- Martínez Fernández, José Enrique: *El fragmentarismo poético contemporáneo*. Universidad de León (España), 1996.
- Murray, Janet H.: *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, Paidós, 1999 (1997).
- Reid, Ian: «Brevity Expanded: Cycle» en *The Short Story*. Londres, Methuen, 1977, 46-49.
- Rodríguez, Jaime Alejandro: *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.



Rojo, Violeta: «Características del minicuento» en *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, 1997, 55-116.

Scholz, L.: «Fragmentarismo en *Klail City* de Rolando Hinojosa» en *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Universidad de Murcia (España), 2000, 107-114.

Vouillamoz, Núria: *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona, Paidós, 2000.



LAS FRONTERAS GENÉRICAS DE LA MINIFICCIÓN

DURANTE la última década los lectores de literatura hemos sido testigos (y en algunos casos, hemos participado activamente en) el *boom* de la minificcción. Es un *boom* literario que, a semejanza del que conocimos en la novela hispanoamericana en los años sesenta, también parece tener su epicentro en Hispanoamérica. Pero a diferencia de aquél, ahora no se trata de una explosión del mercado editorial, sino de una explosión de la escritura mínima. Y también a diferencia de aquél, las fronteras de la minificcción son múltiples, y sus alcances tienen una escala espectacular.

Las fronteras de la parataxis narrativa

LA idea central de estas notas de viajero textual consiste en proponer que la minificcción, como género literario posmoderno, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio,

que rebasa el ámbito de la escritura, y que puede ser encontrado en los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana, así como también en diversas formas de la lectura y la producción simbólica en la cultura contemporánea.

La estrategia de construcción discursiva que es común a terrenos tan diversos es lo que ya Aristóteles bautizó con el nombre de *parataxis*, es decir, la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido de tal manera que cada uno de los fragmentos resultantes tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original.

Esta autonomía del fragmento se encuentra en el centro de la discusión acerca de las fronteras entre la cultura moderna y la posmoderna, pues mientras en la modernidad hay una fragmentación de los espacios y de los textos, aunada a una especie de nostalgia por la totalidad perdida, en cambio la unidad de sentido en el discurso posmoderno es precisamente la fragmentariedad misma, que permite diversas formas de combinatoriedad y resemantización en cada contexto de lectura. Esta diferencia es la que Omar Calabrese ha llamado, respectivamente, una estética (moderna) del detalle y una estética (posmoderna) del fragmento.

En lo que sigue me concentraré en las formas de *parataxis* ligadas directamente a las estrategias narrativas dentro y fuera del ámbito literario. Al estudiar estas estrategias podemos reconocer al menos cuatro tipos de fronteras que permiten definir con mayor precisión el lugar que ocupa la minificción en la cultura contemporánea:

a) LA FRONTERA GENOLÓGICA o de los géneros narrativos, puesta en evidencia en las series de textos muy breves, de naturaleza literaria o extraliteraria, autónoma o con fines didácticos, que

pueden ser leídos como parte de un nuevo canon de la escritura, y que tienen como referenete a la minificción propiamente dicha. En este trabajo propongo la existencia de al menos 50 géneros de esta clase de escritura bonsai.

b) LA FRONTERA FRACTAL o de la escala textual, es decir, la frontera que se pone en evidencia en novelas paratácticas cuyos brevísimos capítulos pueden ser leídos de manera autónoma y en cualquier orden secuencial. Así como existe el concepto de *cuentos integrados* para referirse a series de cuentos reunidos por su autor en un mismo volumen, cuyos rasgos comunes permiten ser leídos como una novela fragmentaria, también podemos hablar entonces de minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente, como novelas. Éste es el caso de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *La feria* (1962) de Juan José Arreola, *Cartucho* (1920) de Nellie Campobello y la *Botánica del caos* (2000) de Ana María Shua.

c) LAS FRONTERAS DE LA RECEPCIÓN o de los contextos de lectura, la cual se pone en evidencia en las series narrativas originalmente dirigidas a un público específico, y que virtualmente es disfrutada y resemantizada por un público distinto. Así, por ejemplo, la serie televisiva *Los Simpson*, originalmente dirigida a un público adulto, es vista mayoritariamente por un público infantil y juvenil. Y una serie como *Las Chicas Superpoderosas*, originalmente dirigida a un público infantil, es mayoritariamente vista por un público adulto y juvenil.

d) LA FRONTERA SERIAL o de las unidades narrativas mínimas, que se pone en evidencia en cada texto narrativo que adopta una

estructura paratáctica. Éste es el caso, en la televisión contemporánea, de programas cuya lógica fragmentaria es similar a la de la narrativa hipertextual, es decir, la narrativa interactiva que se produce en la interacción con la pantalla de computadora, y que exige competencias de lectura radicalmente distintas de las de la escritura textual.

Por razones de espacio, en estas notas me detendré brevemente en las características que tienen los textos de narrativa mínima cuando están en juego las fronteras de la escala y las fronteras de la lectura.

Los géneros de la escritura bonsai

A partir de los trabajos seminales de Dolores M. Koch, Juan Armando Epple, Violeta Rojo y otros investigadores de literatura hispanoamericana, desde mediados de los años ochenta se ha iniciado en varios países el estudio sistemático de la escritura brevísima a la que llamamos minificción (cuya naturaleza puede ser híbrida y cuya extensión es menor a 200 palabras), la cual tiene características distintas a la escritura muy breve producida con anterioridad al siglo XX.

Con el fin de contribuir al estudio de este género literario, cuya naturaleza es lúdica y experimental, propongo reconocer la existencia de al menos cinco tipos de textos extremadamente breves, que abarcan más de 50 subgéneros de escritura mínima.

a) *Versiones mínimas de géneros canónicos*: minicuento (clásico), microrrelato (moderno), microensayo, minicrónica, artículo (entre opinión y testimonio), miniteatro (no más de 3 minutos

sobre escena), fábula (alegoría moralizante), metaficción ultracorta, narrativa infantil mínima, narrativa alética mínima (fantasía y terror), narrativa enigmática mínima (cuyo enigma puede ser simultánea o alternativamente epistémico, axiológico o deóntico)

b) *Géneros literarios de extensión mínima* (en la frontera con la narrativa literaria): poema en prosa, prosas poéticas, apólogo, epigrama, ejemplo, soneto, canción, articuento, ecfrosis, haiku, lipograma y los juegos literarios propuestos por el colectivo OuLiPo (liponimia, perverbio, pangrama, teatro alfabético, tautograma, etc.)

c) *Géneros extra-literarios de extensión mínima*: definición, instructivo, entrada de diario, confesión, sistemas oraculares, grafiti, anécdota, viñeta, aforismo, wellerismo, acertijo, parábola, palíndromo, colmo, autorretrato, solapa, reseña, chiste, dedicatoria, prefacio, nota, subtexto, adivinanza, mito, reflexiones filosóficas, juegos verbales

d) *Series textuales*: fractales (minificciones integradas en forma de cuento o novela), bestiarios (alegóricos), hipertextos (interactivos)

e) *Subgéneros de la minificción*: greguería (Gómez de la Serna), mitología (Roland Barthes), periquete (Arturo Suárez), canutero (periquete de literatura), caso (Enrique Anderson Imbert), varia invención (Juan José Arreola)

De manera paralela a la escritura de estos materiales, también durante los últimos años han surgido numerosos cursos universitarios dedicados a los géneros de la brevedad. Estos cursos, como muchos otros en los que se estimula la investigación realizada por

los estudiantes, suelen apoyarse en la elaboración de paquetes didácticos. Estos paquetes contienen, a su vez, materiales cuya extensión siempre tiene sólo una o dos páginas.

Estos materiales didácticos para los cursos de posgrado en literatura, que suman más de veinte géneros distintos, pueden ser distribuidos en tres grupos, de acuerdo con la secuencia narrativa propia de todo curso:

Materiales didácticos incoativos (iniciales): Programa, calendarios, índices, instructivos, criterios de evaluación

Materiales durativos: Esquemas, sinopsis, minificciones, modelos, análisis, comparaciones, cronogramas, gráficas, directorios, artículos, reseñas, proyectos

Materiales terminativos (finales): Bibliografías, filmografías, glosarios, recomendaciones finales, cuestionarios

Así pues, mientras los creadores de géneros mínimos producen universos imaginarios en el espacio de pocas líneas, quienes los estudian también producen materiales de cartografía conceptual, poniendo en práctica su capacidad de síntesis con fines didácticos.

La parataxis en la narrativa medial

Algunas de las series de televisión producidas en los últimos diez años tienen una estructura marcadamente paratáctica, de tal manera que el espectador puede empezar a ver un programa en cualquier momento, y puede interrumpir el proceso de verlo sin que ello afecte la unidad de cada fragmento. Esta estructura propicia uno de los mecanismos de producción intertextual, que es el principio de la interrupción sistemática, similar al acto voluntario del zapping.

La estructura paractáctica parece formar parte del clima cultural contemporáneo, y es la lógica que distingue a un canal paradigmáticamente posmoderno, como MTV. La función semántica de estas formas de narrativa se ha transformado a lo largo de los últimos 30 años, pues mientras se iniciaron como una forma de promocionar a los músicos y cantantes pop, después cada programa adquirió autonomía formal, independiente de su posible función promocional.

La estructura paratáctica en las series de televisión contemporáneas es un mecanismo de interrupción contextual que genera una fragmentación característica de la narrativa metaficcional.

Veamos el caso de una serie como *E.R. (Emergency Room)*, traducido en Hispanoamérica como *Sala de Urgencias* o simplemente *Urgencias*). Cada uno de sus programas tiene los elementos estructurales que reconocemos como específicos de la minificación:

Un TIEMPO ANAFÓRICO (que siempre se inicia *in medias res*)

Un ESPACIO METONÍMICO (organizado a partir de vertiginosos planos-secuencia en los que se incorpora una polifonía de voces narrativas)

Un NARRADOR IMPLÍCITO (una cámara omnisciente y oportuna)

Un LENGUAJE METAFÓRICO (el lenguaje especializado de la medicina tecnologizada)

Un GÉNERO HÍBRIDO Y ALEGÓRICO (que en el plano secuencia inicial condensa diversos géneros de la televisión clásica, como telenovela, policiaco, noticiero y documental médico)

Un FINAL FRACTAL (es decir, diferido, aplazado, en proceso, como un simulacro que sigue a una sucesión de historias y de vidas que se inician y que terminan de manera súbita)

Una INTERTEXTUALIDAD CATAFÓRICA (que el espectador puede reconocer incluso cuando el programa ya ha terminado, al recrearlo en su memoria mediata e inmediata).

La lógica paratáctica de estas series propicia que se fragmente también el último reducto de la estabilidad semiótica, precisamente el público al que esta dirigida originalmente.

Así, por ejemplo, el feminismo hiperbólico de *Las Chicas Superpoderosas* y la perspectiva irónica sobre el núcleo familiar en *Los Simpson* constituyen la dimensión ética que complementa la estética de la hiperviolencia como una saturación de sentido, es decir, como un mero simulacro estilístico.

Conclusión

TODAS estas fronteras estructurales (ya sean genéricas, de la escala, de la lectura o de los medios) tienden a ser fronteras itinerantes que pueden ser negociadas por el lector o espectador en cada contexto particular de lectura.

La cultura contemporánea es una cultura de la fragmentación, donde cada fragmento exige su propio contexto de validación. Así, la intertextualidad contemporánea puede ser considerada como una forma de *intercontextualidad*, pues cada texto conlleva su propio contexto de interpretación.

La vida cotidiana urbana en sociedades posmodernas como México, Eugene, Tucumán, Caracas, Neuchatel, San Sebastián o Salamanca es ya no esquizofrénica, como lo había propuesto Jean Baudrillard al referirse a las sociedades modernas, sino inevitablemente multifrénica.

Bienvenidos, nuevamente, al presente.

EL ARTE Y LA TÉCNICA DE ELABORAR ANTOLOGÍAS

Importancia literaria de las antologías

LAS antologías son necesarias para todo proyecto editorial serio porque son un indicador no sólo de la situación de la producción literaria en un momento particular, sino sobre todo, de las formas de lectura que realizan los lectores especializados. En el caso del cuento, la poesía y la minificción, la historia literaria se escribe y se estudia a través de las antologías. En otras palabras, las antologías son necesarias para escribir la historia de la literatura. Los prólogos de las antologías son testimonios insustituibles de la sensibilidad de un lector en un momento específico de la historia literaria.

Además, las antologías son el recurso fundamental de todo proyecto educativo. Esto se demuestra, por ejemplo, en el hecho de que los congresos sobre la enseñanza de la literatura (como los de la MLA, que reúne a más de treinta mil investigadores en todo el mundo) y los congresos sobre la enseñanza de la lengua y la cultura de un país a estudiantes extranjeros (como los que organiza

la UNAM cada año en el Centro de Estudios para Extranjeros) dan importancia central al estudio de las antologías como recurso didáctico.

Por otra parte, todo proyecto editorial, y toda formación literaria sistemática, se inicia y termina en una antología. Por todas estas razones, en los programas de doctorado de literatura más importantes del mundo existen cursos dedicados a estudiar las antologías. Una antología es como una fotografía que captura un momento específico de la lectura, y suele decir muchas cosas acerca del antologador como lector de textos literarios.

Las antologías son tan necesarias para la salud literaria como las obras mismas. Esto significa que los lectores son tan importantes como los autores, pues ambos (creadores y lectores, textos y antologías) se requieren mutuamente. Un proyecto editorial sin antologías siempre estará incompleto. En resumen, la riqueza de un proyecto editorial puede medirse por la calidad de sus antologías.

Elementos para elaborar una antología

TODA antología significa un esfuerzo de lectura e investigación que no siempre se aprecia a primera vista. Toda antología es el resultado de un largo proceso de lectura, análisis y criba de cuentos. Y aunque cada antologador reconoce que sus criterios son, a fin de cuentas, los de un lector individual, el proceso que lleva a la elaboración de una antología merece ser reseñado con detalle.

Para apreciar en toda su dimensión este proceso, a continuación señalo los elementos necesarios para la elaboración de una antología literaria.

En el proyecto de una antología de cuento es necesario establecer una secuencia de actividades y tomar una serie de decisio-

nes que permiten al antologador lograr su objetivo. Estas decisiones y actividades, en orden cronológico, pueden ser resumidas en los siguientes puntos:

1. GÉNERO. Decidir los límites genéricos que tendrá la antología. Aunque esto puede parecer sencillo, en el caso del cuento es necesario decidir si se incluirán minificciones, narraciones seriadas, cuentos integrados, relatos híbridos y algunas otras formas narrativas relativamente periféricas al género, como la crónica o el testimonio, especialmente cuando estos últimos siguen la estructura narrativa del cuento clásico.

2. EXTENSIÓN DEL VOLUMEN. Decidir las páginas y el número de textos que tendrá la antología. Este criterio puede haber sido especificado de antemano por la instancia editorial, aunque generalmente es más importante decidir la naturaleza de los textos mismos. Aquí es necesario decidir el alcance cronológico de la antología, y también si sólo serán considerados textos de autores canónicos o habrá espacio para los nuevos escritores.

3. EXTENSIÓN DE LOS TEXTOS. Decidir la extensión de cada texto. En el caso del cuento, este elemento puede llegar a ser crucial, especialmente si se decide incluir ejemplos de minificción o cuentos largos que pueden tener la extensión de una novela corta.

4. AUTORES Y TEXTOS. Decidir los criterios de selección de los autores y los textos que serán incluidos. El criterio fundamental es, naturalmente, la calidad de los textos. Sin embargo, algunos antologadores, por distintas razones, a este factor añaden también el criterio de la firma del autor, incluso el prestigio que un autor

determinado ha obtenido en la creación de otros géneros (novela, poesía, ensayo).

5. ESTRUCTURA. Establecer una organización estructural para la antología. La mayor parte de las antologías no siguen ningún orden predeterminado, a partir de la idea de que la literatura no debe estar sometida a ninguna estructura predeterminada. Sin embargo, se olvida que toda antología cumple, por su propia naturaleza, una función didáctica. Y como todo proyecto didáctico, las antologías deben hacer explícitos sus criterios de selección y de organización. Más aún, la estructura de la antología es una manera de hacer explícita la propuesta de lectura que ha significado la selección de los materiales.

6. EXTENSIÓN DE LAS SECCIONES. Una vez establecida la estructura de la antología, es conveniente decidir cuántos textos contendrá cada sección, y cuál será la secuencia de los textos en el interior de cada sección. Esto no significa necesariamente que el lector deba leer los textos en ese orden, sino que facilita que el lector reconozca, como en una novela, la lógica interna que ha llevado al antologador a organizarlos en un orden específico.

7. PROPORCIÓN. Cuántos textos serán incluidos en proporción con los cuentos disponibles que podrían haber sido incluidos. En el caso de la minificción, la proporción puede llegar a ser de 1:28, es decir, seleccionar 1 de cada 28 textos disponibles.

8. DISEÑO TIPOGRÁFICO. Este elemento es determinante para facilitar la lectura (al utilizar una tipografía grande y clara, y un interlineado suficiente), y también afecta la extensión del volumen, así como el costo de producción.

9. EDICIÓN PRELIMINAR. Una vez resueltas las decisiones anteriores, y al contar con los textos que serán incluidos, es necesario editar manualmente cada uno de los textos de la antología, es decir, fotocopiar, recortar y pegar en una hoja por separado cada texto, donde se hayan impreso previamente los datos de cada uno: título del texto y nombre del autor (arriba del texto) y la referencia bibliográfica precisa y completa (en la parte inferior de la página). Este procedimiento ocupa alrededor de 15 minutos para cada texto, lo cual significa que en una antología de minificción que incluya 215 textos, el antologador habrá invertido cerca de 5.000 minutos en este proceso técnico, es decir, un total de 75 horas. Este lapso se traduce en poco más de 9 jornadas completas de 8 horas cada una.

10. PRÓLOGO. Escribir el prólogo, es decir, señalar los antecedentes del género, la bibliografía sobre la materia, y los criterios de selección y organización. Este paso es esencial a todo el proyecto, y el antologador suele tomar notas a propósito de su prólogo durante todo el proceso de elaboración de la antología, es decir, a lo largo de los meses que la elaboración de una antología absorbe la atención del antologador.

11. EDICIÓN FINAL. Numerar y preparar todos los materiales editados para entregarlo a la instancia editorial. Aquí debe cuidarse que cada fotocopia sea legible, pues muchas copias son demasiado claras o muy borrosas, pues cada original tiene un sistema de impresión diferente.

12. PRUEBAS Y FORROS. Una vez iniciado el proceso editorial, el antologador debe elaborar los textos para los forros (segunda, tercera y cuarta de forros), lo cual generalmente incluye un brevísimo

mo perfil profesional del antologador, un resumen de su trabajo como autor y un resumen del contenido del libro. La elaboración de estos materiales puede llegar a ser tan agobiante como la escritura del prólogo.

Por su parte, la instancia editorial generalmente se responsabiliza del proceso de solicitar los derechos de autor de cada texto (al autor mismo, a su editor o a su representante legal). En el caso de las ediciones universitarias, desde hace muchos años se ha adoptado en muchos países el criterio de que sólo es necesario solicitar la autorización por escrito. Después de todo, es sabido que en las ediciones universitarias el antologador siempre pierde dinero, pues estos libros jamás significan ganancias económicas para ninguno de los involucrados. Su valor es estrictamente literario (lo cual, obviamente, es más que suficiente para todo antologador genuino).

Criterios para la elaboración de antologías

Así pues, el elemento inicial en toda antología es el establecimiento de los criterios de selección de los materiales, pues de ello depende que la antología tenga consistencia, es decir, que no sea fragmentaria. La definición de estos criterios atraviesa cada uno de los pasos señalados arriba. De esta manera, los pasos señalados pueden ser reformulados en términos de los siguientes criterios:

CRITERIO DE EXPLICITACIÓN: Establecer los criterios de selección desde un principio, por escrito, de tal manera que estos criterios puedan ser incorporados al prólogo.

CRITERIO DE DOCUMENTACIÓN: Especificar la referencia completa de la fuente bibliográfica o hemerográfica de la que fue tomado cada texto, de tal manera que estos datos sean incorporados a la antología

CRITERIO GENÉRICO: Adoptar una definición explícita del género al que pertenecen los textos incluidos, lo cual permite precisar aquello que puede ser incluido y, sobre todo, aquello que debe quedar excluido.

CRITERIO DE AUTOR: Decidir la importancia que en la antología tendrán las firmas de los autores canónicos, independientemente de la calidad intrínseca de cada texto.

CRITERIO DE AUTONOMÍA: Decidir si serán incorporados textos íntegros o si es pertinente la inclusión de fragmentos, que sin embargo conservan una autonomía estructural.

CRITERIO DE PUBLICACIÓN: Establecer la conveniencia de incluir materiales fácilmente accesibles, debido a su amplia difusión, así como textos cuya localización sea casi imposible.

CRITERIO DE PREMIACIÓN: Decidir si serán incorporados algunos materiales que tienen importancia por haber sido distinguidos con algún premio literario que es relevante para el proyecto de la antología.

Todas estas decisiones, actividades y criterios son necesarios para la elaboración de una antología literaria. Algunos editores llegan a requerir que el antologador especifique estos criterios por escrito. En otros casos, la instancia editorial confía plenamente en los criterios establecidos por el antologador.

Consideraciones generales

¿QUÉ se requiere para ser antologador? Al señalar la existencia de los criterios mencionados se da por supuesta la presencia de un par de condiciones necesarias para que una persona se convierta en antologador. La condición fundamental es que el antologador cuente con una amplia y muy intensa experiencia de lectura. El antologador es un lector asiduo, en ocasiones especializado, del género que antologa (el cuento mexicano, por ejemplo). Y también es un lector experimentado de la crítica correspondiente. Además, inevitablemente, todo antologador es un entusiasta (y tal vez obsesivo) lector de antologías. Si se me permite el neologismo, un antologador es, por definición, una especie de *antogólogo* (es decir, un estudioso de las antologías).

La segunda condición fundamental para que un lector se convierta en antologador es el acceso que debe tener al mayor contingente posible de materiales en el terreno que está antologando, de tal manera que su antología no pueda dejar escapar textos o autores que sean esenciales para que su selección se sostenga más allá de sus propios criterios personales.

¿Para qué hacer antologías? El esfuerzo que requiere elaborar una antología tiene como objetivo lograr que ésta se pueda convertir en referencia necesaria para los lectores del género. Estos lectores incluyen a los autores (antologados o no), los editores y los investigadores. Y sobre todo, una antología puede llegar a establecer un posible canon, al convertirse en referencia obligada para reconocer el estado de la escritura en un momento determinado. Además, una antología se puede convertir en una extraordinaria herramienta pedagógica de valor incalculable. Aquí encontramos una variante del género, que son las antologías didácticas, en las cuales cada texto está acompañado por diversos ejercicios, glosarios y bibliografías complementarias.

Estas notas de viajero se derivan de mi experiencia al haber publicado más de una docena de antologías de cuento (mexicano, metaficción, minificción y poéticas del cuento), y al haber dirigido varias series de antologías (de minificción internacional y de cuentos de las regiones). A partir de esta experiencia empiezo a vislumbrar lo que significa elaborar una antología.

¿La antología es un género literario? De todo lo anterior se deriva el hecho de que las antologías puedan ser consideradas como un género literario por derecho propio. Una antología es un lugar de partida para lectores menos experimentados, y también puede ser un punto de referencia para algunos autores, de la misma manera que una exposición colectiva lo puede ser para un artista.

El antologador propone una forma de lectura, un criterio de valoración y un marco para leer los textos que están siendo escritos en el momento de su publicación. Una antología no sólo propone una ventana para conocer diversas formas de escritura, sino que propone una unidad textual con un peso específico.

Todo lector es un escritor en potencia. Pero todo lector es un antologador natural, pues llega un momento en el que desea compartir con otros lectores aquello que le resulta memorable.

IMPARTIR UNA CLASE ES PURO CUENTO

Enseñar a través del ejemplo mínimo

LA minificción siempre ha tenido una vocación pedagógica.

En la práctica la minificción ha sido utilizada con mucho provecho como apoyo para la enseñanza de un idioma extranjero, para la adquisición de la práctica periodística, para el estudio de la identidad cultural, para el aprendizaje de la organización gramatical o para el reconocimiento de estilos psicológicos, perfiles ideológicos o géneros literarios.

En otras palabras, la minificción puede ser utilizada en diversos cursos de idioma, periodismo, sociología, lingüística, psicología, teoría del discurso o literatura.

En las líneas que siguen exploro algunos elementos característicos de la minificción que hacen que su empleo tenga ventajas sobre otros tipos de textos en el salón de clases de teoría, crítica y análisis literario.

En principio podría pensarse que los elementos literarios que pueden ser estudiados en la minificción son de dos clases distin-

tas: por una parte aquellos que la minificción comparte con otras formas de narrativa y de escritura en general, y por otra parte aquellos que son específicos de la minificción.

Sin embargo, lo que tiene mayor interés en la utilización de la minificción como herramienta para estudiar teoría literaria se encuentra en el hecho de que esta disyunción no existe, pues, paradójicamente, los elementos comunes a la minificción y otras formas de la escritura pueden ser estudiados en ésta precisamente porque están ausentes, pues la naturaleza de la minificción es alusiva y metafórica, y su principal arte consiste en su capacidad para comunicar con mayor efectividad a partir de aquello que no dice.

A continuación propongo iniciar la exploración de tres conexiones entre teoría literaria y enseñanza del cuento ultracorto: la relación metafórica entre una clase y un cuento; el interés de las series de minicuentos para el estudio de reglas genéricas, y la posibilidad de crear una teoría del final en el cuento ultracorto.

Una Clase es Puro Cuento

ANTES de entrar de lleno a considerar algunos elementos característicos de la minificción en relación con la literatura en general, tal vez conviene detenerse un momento a señalar algunas características similares entre todo proceso de estudio de la literatura y la escritura del cuento en general.

Una clase es puro cuento. Es decir, una clase en un curso de literatura (o de cualquier otra materia) comparte con el cuento varias características, que señalaré a continuación.

Una clase, como la lectura de un cuento, tiene una duración de media hora a dos horas, que corresponde a la extensión convencional indicada por el texto canónico de Poe en 1842.

Una clase es buena no sólo por lo que aprendemos, sino que lo aprendemos porque logra el *tono* justo para que lo aprendamos. Como en el cuento, ese tono puede ser más determinante que la materia misma para lograr un efecto en nosotros y también para que la disfrutemos. Este tono puede ser más importante que si la clase se organiza como una aria (dominada por una sola voz) o si la clase se organiza como un grupo polifónico (donde todas las voces se escuchan en distintos momentos).

Una buena clase tiene diversas epifanías, como el cuento moderno. O puede ser fractal, como el cuento ultracorto, que contiene muchos universos en su interior, más aludidos que desarrollados. El estudiante los desarrollará por su cuenta al explorar los temas que le interesan, y al descubrir, fuera de la clase, nuevas visiones (propias de la novela).

Una clase es como un cuento, pero la vida de cada estudiante, y su relación con otras clases y otras cosas, es como una novela.

Una conversación informal, una visita al museo, una tarde en el cine o una sesión amorosa con la pareja pueden ser experiencias similares a la lectura de un cuento. Pueden tener un inicio y un final precisos (como en un cuento clásico) o confundirse con lo que ocurrió antes y después (como en un cuento moderno). Pueden ser hechos memorables y epifánicos (como un cuento clásico) o fragmentarse en la marea de la memoria (como en el cuento moderno). Pero siempre tienen un tono específico.

Esto significa que a estas experiencias las recordamos con una imagen concreta, y están inmersas o ligadas a estados de ánimo determinados. Esta atmósfera puede ser lo que recordamos de ellas (como en un cuento moderno), o bien pensamos en la secuencia de acontecimientos que empiezan y terminan en un momento preciso, y nos llevan a formular alguna hipótesis acerca de su importancia personal (como ocurre de manera implícita en un cuento clásico).

Un curso es como una serie de cuentos, todos ellos con cierto aire de familia, como ocurre con los cuentos que son reunidos en un libro.

Dar o tomar una clase es como escribir o leer un cuento. El profesor escribe y los estudiantes leen. El profesor adopta un tono y un ritmo específicos, crea una atmósfera y determina dónde comenzar y cómo concluir. Los estudiantes se interesan sólo por lo que les parece más importante o interesante, y recordarán imágenes que no están en sus apuntes de curso.

Porque en una clase, como en un cuento, lo más importante sólo está aludido, depende del lector, está fuera del texto y está en función de lo que cada estudiante hará por su cuenta.

Si es seriado seguro que hay teoría

EL origen de todo modelo teórico se encuentra en la comparación sistemática de un grupo de textos con rasgos genéricos similares y una considerable diversidad individual. Es decir, la minificción puede ser utilizada como material de estudio de problemas de teoría literaria, precisamente al estudiar diversos textos de manera comparativa.

Es por esta razón que resulta natural pensar en la utilización de series de minicuentos para la discusión de conceptos que podrían ser aplicados, también, a muchos otros tipos de textos literarios.

La coexistencia de diversidad, autonomía del fragmento y unidad genérica ofrece un terreno accesible para elaborar generalizaciones de carácter teórico que pueden ser extrapoladas a otra clase de textos literarios.

Hay distintos tipos de series de minicuentos. Entre ellos podrían mencionarse los bestiarios, los anecdotarios, los recetarios y los herbolarios.

A partir de ellos pueden estudiarse elementos de narratología, de estructura narrativa, de intertextualidad o de teoría de los géneros (incluyendo la naturaleza clásica, moderna o posmoderna de los textos), todo lo cual está íntimamente ligado al estudio de las estrategias de recepción literaria.

Los bestiarios tienen una larga tradición en Hispanoamérica, especialmente a partir de la Colonia. Una característica de los bestiarios es que su naturaleza semiótica es exactamente la opuesta de la tradición teratológica en otras regiones del mundo, especialmente en Europa Central y los Estados Unidos.

Los monstruos son versiones hiperbólicas de rasgos grotescos de la naturaleza humana, la cual es precisamente bestializada como parte de una tradición preliteraria, es decir, folclórica, colectiva y anónima, adoptando formas como las muy conocidas de los vampiros, hombres-lobo, gárgolas y otros arquetipos y variantes regionales. Por su parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido creados por autores individuales, ya sea monjes medievales o escritores profesionales, como parte de una tradición literaria, y su naturaleza consiste en una descripción alegórica, de carácter poético o humorístico, de animales reales a los que se toma como referencia para hacer una exploración lúdica.

Es digno de señalar que hasta ahora la escritura de bestiarios y de herbolarios han adoptado una distinción genérica: Por una parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido escritos por hombres: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, René Avilés Fabila, Augusto Monterroso y los monjes naturistas que escribieron sus bestiarios durante los tres siglos de la Colonia. Por su parte, los herbolarios y los recetarios han sido escritos de manera sistemática por mujeres: Elena Poniatowska, Isabel Allende, Laura Esquivel. Esta distinción podría ser explorada para reconocer la existencia de conexiones entre la dimensión genérica y la estructura genológica y architextual de estas series.

La mayor complejidad y riqueza de los textos minificcionales se encuentra en lo que no dicen, es decir, en su fuerza de connotación y en su naturaleza alegórica. De ahí que el análisis de su riqueza literaria requiera el estudio de su naturaleza intertextual. Y la dimensión intertextual es, a su vez, la más compleja y comprensiva de la teoría literaria contemporánea.

Para una Teoría del Final Ultracorto

El final es el elemento más estratégico en la estructura general de todo cuento, pues determina la organización de su economía narrativa. El final está íntimamente relacionado con el título y el inicio del cuento.

La teoría clásica sostiene que en el cuento clásico se cuentan dos historias, una dominante y otra recesiva, y que esta última surge al final del cuento, de manera sorpresiva y a la vez en total consistencia con los elementos preparados en el resto del cuento.

En otras palabras, en el cuento clásico el final funciona como el mecanismo estructural que da coherencia al sistema de revelación epifánica de una verdad narrativa que necesariamente debe ofrecerse en las últimas líneas del texto.

A partir de este modelo estructural es posible reconocer las diferencias que existen entre el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento posmoderno. Pero es posible también añadir un modelo para el reconocimiento de estrategias específicas del final en el cuento ultracorto.

Si el elemento estratégico del final clásico es la revelación epifánica y sorpresiva de una verdad, lo primero que hay que notar en el cuento ultracorto es la diversidad de estrategias para señalar la presencia o la deliberada ausencia de esta epifanía.

En otros términos, lo característico del cuento ultracorto es su fuerza de alusión. Es una escritura marcadamente moderna, literariamente poco inocente. Suele ser irónica y establecer diversas formas de complicidad con el lector. Por todo ello podría decirse que el genuino cuento ultracorto no es epifánico en el sentido tradicional. Esto último nos lleva a concluir que, como en el caso de la intertextualidad (estrategia necesariamente moderna), en el cuento ultracorto sólo existen dos posibilidades de final: moderno y posmoderno.

Esta hipótesis se comprueba si estudiamos un grupo suficientemente representativo y extenso de minicuentos, como los contenidos en las antologías de Edmundo Valadés, Juan Armando Epple, Violeta Rojo, Raúl Brasca, Guillermo Bustamante y otras más en otras lenguas.

En el cuento ultracorto el final puede ser epifánico, pero no forma parte del texto mismo. Esto es evidente, por ejemplo, en las viñetas de Julio Torri, Guillermo Samperio o Eduardo Galeano. En estos casos, respectivamente, hay la sensación de *fragmentación*, *alegorización* o *condensación*. Si el texto es el *fragmento*, el *atisbo* o la *síntesis* de una totalidad mayor, el texto mismo señala hacia esta totalidad de manera implícita, y por lo tanto no requiere de una final definitivo. La conclusión está más allá del texto, en la totalidad a la que apunta. El cuento cumple una función deíctica, como catalizador del reconocimiento de la realidad ficcional a la que alude, sin pretender representarla.

Estos minicuentos tienen una conclusión irónica porque precisamente no tienen una conclusión definitiva. Esta lógica puede encontrarse ya en los cuentos de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández. Como se sabe, estos textos difícilmente cuentan una historia, sino que utilizan el esbozo de una situación como pretexto para jugar con las reglas narrativas.

El lector puede imaginar otras historias en las que esas formas estructurales están presentes, pero cada uno de los textos de estos autores es sólo un recipiente que puede ser llenado con la imaginación o la experiencia de lectura del lector activo. De esta manera los finales de estos cuentos ultracortos son tan enigmáticos como el resto del texto.

Ésta es la tradición a la que pertenece también la serie de viñetas irónicas de Julio Cortázar, cuyas resonancias surrealistas nos recuerdan su naturaleza alegórica, y donde el final es sólo un gesto textual.

En el caso de los bestiarios, en general, los finales son un indicio del proyecto literario de cada autor. Los textos ultracortos del *Bestiario* de Juan José Arreola, elaborados con la precisión de un poema en prosa, se resisten a narrar una historia, y en cambio exploran las posibilidades de la eufonía alegórica.

Los bestiarios de Jorge Luis Borges y de René Avilés Fabila, en cambio, tienen numerosas connotaciones intertextuales como sustento mismo de la narración, por lo que las epifanías están apoyadas en el reconocimiento por parte del lector del juego irónico o de la recreación paródica que están implícitos en la mera descripción fantástica.

Éste es el caso, también, de las fábulas paródicas de Augusto Monterroso, al final de las cuales se parodia la regla genérica de la moralización definitiva, sin dejar de conservar la forma que así propone una epifanía aparente. Este simulacro es característico de la ironía intertextual de la narrativa posmoderna contemporánea.

El capítulo 68 de *Rayuela* es un ejercicio de creación lingüística de carácter poético, donde el final es parte de un impulso idiolectal que se agota en sí mismo, como el tema mismo del texto, que en este caso es el acto amoroso de una pareja.

En conclusión, es posible señalar una posible formulación del tipo de final que se puede encontrar en un cuento ultracorto, pre-

cisamente en función de la polarización entre textos modernos y posmodernos.

El final moderno en un cuento ultracorto es un final ausente, ya sea por la naturaleza poética, fragmentaria o surrealista del resto del texto.

Por otra parte, el final posmoderno en el cuento ultracorto es un final implícito, ya sea por la naturaleza paródica, irónica o intertextual del resto del texto.

En todos los casos, el estudio de estas variantes permite aproximarse al cuento ultracorto como un espacio textual para el estudio de lo que está presente de manera elíptica.

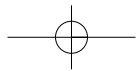
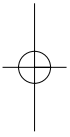
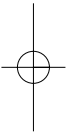
Después de todo, el final no sólo es crucial en el cuento corto y ultracorto por la relación estructural con el resto del texto y con el resto del universo textual aludido, sino además por la relación estructural entre realidad y ficción que se pone en juego de manera definitiva.

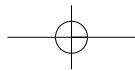
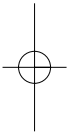
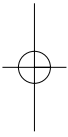
¿Y dónde quedó el subtexto?

ESTAS notas sobre una posible teoría del final en el cuento ultracorto, sobre el interés de estudiar ultracortos en series, y sobre las similitudes entre un curso y un cuento son sólo una invitación para iniciar una exploración más sistemática sobre un género de la escritura que empieza a ser reconocido por su importancia literaria y que, al parecer, tiene cada vez más lectores en todas las lenguas.



GLOSARIO





GLOSARIO PARA EL ESTUDIO DEL CUENTO

EL cuento literario, con raíces en la tradición popular pero iniciado a partir de los cuentos de Edgar Allan Poe (1842), es heredero de la forma de comunicación más universal: la narrativa. Este hecho explica el interés que despierta en toda clase de lectores.

Los 72 términos que se ofrecen a continuación cubren algunas de las principales áreas del estudio contemporáneo del cuento literario. Sin embargo, existen glosarios más extensos y detallados dedicados exclusivamente al estudio del cuento literario, como el espléndido trabajo de Charles E. May, incluido en el primero de los diez volúmenes de su monumental *Encyclopaedia of the Short Story*, y que abarca casi cien páginas.

Este glosario está acompañado por los dedicados al estudio del cuento posmoderno, del cuento ultracorto y de la ironía. Cada uno de los términos incluidos aquí proviene de diversas tradiciones de análisis del cuento: retórica (Forradellas), filología

(Auerbach), semiótica (Greimas), semiología (Chatman), estilística (Fowler), pragmática (Hutcheon), formalismo (Dolezel), lingüística (Banfield), genología (Jackson), narratología (Bal), cinematografía (Wollen), estructuralismo (Genette), postestructuralismo (Eco), hermenéutica (Jauss) y otras, así como también a partir de reflexiones de algunos cuentistas (Poe, Borges, Barth, Lara Zavala, Fowler, Lodge).

Los estudios del cuento son ya lo suficientemente abundantes y complejos para contar con su propia tradición. Por ejemplo, mientras algunos términos incluidos aquí provienen de la narratología, para un estudio más detallado de esta área de los estudios sobre cuento se puede consultar el *Dictionary of Narratology* de Gerald Pince (1987) o el más reciente y completo *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1996), así como el muy útil trabajo de Laurie Henry, *The Fiction Dictionary* (1995).

A continuación se ofrecen algunos términos básicos para el estudio del cuento literario, como una invitación para su análisis más sistemático:

ANÁFORA NARRATIVA. Referencia a un momento anterior en el cuento, en el plano del discurso (A. Marchese & J. Foradellas).

ANALEPSIS. Evocación de uno o más acontecimientos que ocurrieron en el pasado desde la perspectiva de la instancia narrativa (*flashback*) (S. Chatman).

ANCLAJE. Estrategia semántica de reducción del campo de sentidos virtuales de un término (R. Barthes).

ANTICUENTO. Término utilizado para referirse al cuento moderno (S. Chatman) o al cuento experimental (P. Stevick).

ARQUETIPO. Modelo básico del que se hacen copias (prototipo).

Idea de una clase de cosas que representa lo más característico de esa misma clase. Atávica y universal, parte del inconsciente colectivo: nacimiento, muerte, amor, etc. (J. A. Cuddon).

CATÁFORA NARRATIVA. Toda referencia a momentos posteriores en el texto narrativo, en el plano del discurso (H. Beristáin).

CUENTO. Término utilizado para referirse a una narración breve. Se utiliza, según el contexto de enunciación, para hacer referencia lo mismo al cuento de tradición oral que al cuento literario, con todas sus respectivas variantes (I. Reid).

CUENTO CLÁSICO. Narrativa breve de carácter ficcional estructurada según las convenciones de la narrativa realista (secuencialidad causal, apego a reglas genéricas, respeto a la lógica racional, etc.). En el cuento clásico la historia (y su respeto a la pirámide de Freytag) es más importante que la experimentación con el lenguaje (R. Stanton).

CUENTO CORTO. Se suele utilizar como sinónimo de cuento literario o de cuento extremadamente breve.

CUENTO DE TRADICIÓN ORAL. Cuento folclórico o de tradición popular, de carácter colectivo y anónimo. Reproduce estructuras relativamente fijas. Se trata de los mitos, las parábolas, las leyendas, las fábulas, los cuentos de hadas, los rumores y otras narrativas que se apoyan en estructuras de oposición binaria (bueno vs. malo, alto vs. bajo, etc.). Ha sido estudiado sistemáticamente por las aproximaciones semiológica, estructuralista y formalista, por el interés de estas aproximaciones en la *intentio operis*, es decir, por la naturaleza específica de la forma y la estructura intrínseca de la narración. El cuento clásico, si bien tiene un autor individual, en gran medida se apoya en reglas formales, el estudio de cuya regularidad se ha constituido en la narratología.

CUENTO EPIFÁNICO. Forma específica de cuento moderno, característica del cuento latinoamericano (L. Aronne).

CUENTO EXPERIMENTAL. Cuento en el que se juega con las convenciones de la narrativa clásica y los presupuestos genéricos de la narrativa moderna (P. Stevick).

CUENTO FANTÁSTICO. Cuento en el que se crea un espacio diegético en el que ocurren sucesos que escapan a toda explicación racional, mientras el resto del universo narrativo es, por lo general, el de un cuento clásico o moderno, y por lo tanto razonable (T. Todorov). Para Rosemary Jackson, el cuento fantástico es la forma subversiva por excelencia de la literatura, pues pone en duda nuestra percepción convencional de la realidad. En este sentido, rasgos de lo fantástico se encuentran lo mismo en el cuento moderno que en el experimental (R. Jackson).

CUENTO FRONTERIZO. Cuento experimental en el que hay elementos provenientes de alguno o varios géneros de escritura extraliteraria, como la epistolar, etnográfica, confesional, autobiográfica o periodística, o que adopta formas alejadas de la narrativa literaria, como adivinanzas, viñetas, poema en prosa, guión cinematográfico, etc. También es llamado *collage* (integrado por retazos de orígenes diversos).

CUENTO LITERARIO. Por oposición a cuento de tradición oral. Narración breve escrita por un autor individual (por oposición a las narraciones anónimas y colectivas). Aunque tiene numerosos antecedentes, durante el siglo XIX se constituye con sus propias reglas, como un género próximo aún al romance épico y a la poesía, pero inscrito en la tradición de la narrativa hebraica (concentrada e intensa), por oposición a la tradición de la narrativa homérica (omniabarcante, digresiva y extensa, más propia de la novela) (E. Auerbach cit. en C. May).

CUENTO METAFICCIONAL. Todo cuento experimental es autorreferencial, al poner en práctica un cuestionamiento de las convenciones que hacen posible la verosimilitud de toda ficción (E. Dipple).

CUENTO MOLECULAR. Constituido por dos o más historias atómicas (L. Dolezel).

CUENTO MODERNO. Narrativa breve de carácter ficcional en la que es más importante la manera como se construye la historia a partir del discurso, con el fin de distorsionar la percepción en función de la realidad interior (expresionismo), dar a los sueños el mismo estatuto de la realidad sensorial (surrealismo), crear realidades cuya lógica escapa a la causalidad racional (cuento fantástico), etc. (D. Lodge)

CUENTO PARA NIÑOS. Debido a la naturaleza lúdica de la escritura para niños, en este terreno se han escrito algunas propuestas de cuento metaficcional y fronterizo, tan experimentales como muchos de los cuentos escritos originalmente para adultos (ejemplos: Idries Shah, Roald Dahl, Gianni Rodari).

CUENTO PARÓDICO. La parodia es una forma de metaficción, pues es una apropiación de determinadas convenciones narrativas con el fin de tomarlas como referente de una ficción en la que hay una parodia (imitación irónica de un texto específico o de un género o un estilo narrativo) (L. Hutcheon).

CUENTO POLICIACO. Cuento clásico en el que hay una búsqueda de la verdad: los móviles y la identidad del culpable de un crimen. Surgió al nacer el cuento corto, en los textos de Edgar Allan Poe. En el cuento policiaco está en juego la capacidad de abducción (formulación de hipótesis) del lector. Parte de su fuerza de seducción radica en que el lector tiene la sensación

de que siempre hay una respuesta satisfactoria para las preguntas más vitales (J. L. Borges; G. K. Chesterton).

CUENTO POSMODERNO. Como su nombre lo indica, es una narrativa de carácter paradójico. El término es usado, con muchas reservas, como sinónimo de cuento metaficcional, cuento experimental o anti-cuento. Su carácter paradójico consiste, básicamente, en que al ser fragmentario retoma elementos excluyentes entre sí, es decir, elementos del cuento clásico y del cuento moderno y/o de géneros extraliterarios, siempre poniendo en evidencia el carácter convencional de toda narrativa. El cuento posmoderno es, por su propia naturaleza, marcadamente irónico, lúdico y autorreferencial (B. McHale).

CUENTO ULTRACORTO. También llamado microficción o ficción súbita. Cuento con una extensión menor a las 400 palabras, poco menos de dos cuartillas. Para algunos, el límite está en las dos mil palabras, alrededor de ocho cuartillas (D. Shapard).

DEÍCTICOS. Recursos gramaticales que señalan la persona, el lugar y el tiempo en los cuales se ubica la instancia narrativa («yo», «ustedes», «mañana», «aquí», «hace un año», etc.) (A. Banfield).

DIÉGESIS. Mundo ficcional en el que ocurren los acontecimientos narrados (S. Chatman).

DISCURSO. En términos narratológicos, secuencia en la que se narran los acontecimientos de la narrativa. En el cuento clásico coinciden historia y discurso (R. Fowler, ed.).

DOPPELGÄNGER. Arquetipo del doble, derivado de la tradición romántica y presente en la narrativa *noir*, de la cual se derivó el cine clásico de gangsters y el cuento policiaco de las décadas de 1930 y 1940.

EFFECTO DE REALIDAD. Expresión propuesta por Roland Barthes para referirse a la descripción de elementos que no pertenecen a un motivo narrativo, y que sólo contribuyen a construir la verosimilitud realista (G. Prince).

ELIPSIS. Mecanismo de construcción narrativa por medio del cual se elimina del discurso una parte de lo ocurrido en la historia, con el fin de acortar su extensión (M. Bal).

EPIFANÍA. Momento de revelación de una verdad personal. Propuesto por James Joyce para referirse a la descripción de algún acontecimiento cotidiano, en teoría del cuento clásico se refiere al clímax. En algunos cuentos se trata de la revelación de una verdad al lector, y en el cuento clásico (como en Poe o Quiroga) ésta suele estar al final del cuento (J. Joyce cit. en G. Prince).

ESTEREOTIPO. Modelo de rasgos de conducta establecidos convencionalmente, como parte de un discurso mítico.

FICCIÓN. Construcción narrativa de carácter literario, es decir, apoyada en convenciones genéricas. A partir de la publicación de las *Ficciones* de Borges (1944) el término se ha utilizado para referirse al cuento posmoderno, en oposición al término *cuento*, que en este contexto se refiere al cuento clásico o moderno.

FICCIONAL. Relativo a la ficción. En inglés, *fictive*. Se usa este término por contraposición a ficticio o falso, con lo cual se reconoce la capacidad del lenguaje narrativo de construir una realidad a partir de sus propios recursos, más allá de las convenciones genéricas del realismo. El estudio de lo ficcional es entonces más amplio que el mero estudio de la ficción, pues incluye las condiciones de posibilidad de ésta (R. Fowles. ed.).

FUNCIÓN NARRATIVA. Una acción considerada en términos del papel que tiene en el nivel de las acciones (V. Propp).

HERMENEUTEMAS. Estrategias de suspenso, que frenan el desenlace. Roland Barthes señaló los siguientes: propuesta (señalar la existencia de un enigma); tematización (señalar el objeto del enigma); formulación (del enigma), promesa o solicitud de una solución; trampa (pista falsa o evasión deliberada de la verdad); equivocación (mezcla de verdad y engaño); respuesta suspendida y solución del enigma (R. Barthes).

HETEROGLOSIA. Presencia simultánea de diversos códigos lexicales en un enunciado (M. Bajtín).

HIPOTAXIS. Lógica de la secuencialidad ligada, como en el caso del *récit* o *historia* en el formalismo ruso. La escritura hipotáctica puede concluir cada cláusula anunciando lo que viene enseguida, e iniciar cada nuevo fragmento recordando lo que acaba de ser narrado (A. Marchese & J. Forradellas).

HISTORIA. Secuencia cronológica de los acontecimientos de una narrativa. Sinónimo de trama o fábula, por oposición a discurso, argumento o intriga. Ver Discurso (R. Prada).

INTENTIO LECTORIS. Una de las tres *intentia* o intenciones de significación que Umberto Eco reconoce en la literatura. La *intentio lectoris* (interpretación del lector) presupone la existencia de la *intentio auctoris* (intenciones del autor) y la *intentio operis* (propia de las características internas del texto). En la narratología se estudia la *intentio operis*, independientemente de la valoración del lector y de la intención original del autor, lo cual es muy pertinente para estudiar el cuento clásico. En el cuento moderno y posmoderno se presupone que el lector habrá de participar en el proceso de interpretación y reconstrucción permanente del sentido textual (U. Eco).

INTERTEXTUALIDAD. Presencia en el cuento de elementos provenientes de otros textos o sus respectivas convenciones genéricas, códigos o cualquier otro elemento textual, en el plano del discurso o la historia (J. Kristeva).

INTRIGA DE PREDESTINACIÓN. Mecanismo por medio del cual se anuncia en las primeras líneas del cuento el desenlace, y la manera como este desenlace habrá de ocurrir o el significado que tendrá. La intriga de predestinación puede ser explícita o implícita (R. Barthes).

IRONÍA. Presencia yuxtapuesta de perspectivas opuestas entre sí, ya sea en el interior de un elemento narrativo (narrador, personaje), entre estos últimos (ironía interelemental), entre alguno de éstos y el lector o entre lo que el lector conoce de las convenciones narrativas y lo que ocurre en el plano diegético (W. Booth).

LECTOR IMPLÍCITO. Sinónimo de narratario, es decir, el lector presupuesto por el texto, a quien se dirige la instancia narrativa, según la información que se da por descontada (porque se presupone que el lector ya la posee), los valores que se dan por presupuestos, la forma de razonamiento que se señala como natural, el lenguaje utilizado, etc. (W. Booth, G. Prince).

MITOLOGÍA. Construcción que pone en evidencia la naturaleza convencional de un discurso mítico. En oposición a la iconoclastia, la mitología es un mecanismo paradójico de deconstrucción por sobrecodificación (R. Barthes).

MODALIDADES DE ACCIÓN. En la semiótica de A. J. Greimas: querer, deber, saber y poder, y sus combinaciones (A. J. Greimas).

MODALIDADES DE IDENTIFICACIÓN. En la estética de la recepción de Hans Robert Jauss: asociativa, admirativa, solidaria, catártica e irónica (H. R. Jauss).

MODALIDADES GENÉRICAS. En la lógica aristotélica: trágica, melodramático-moralizante, cómica, irónica (N. Frye).

MODALIDADES LÓGICAS. En la propuesta de Lubomir Dolezel: epistémica (búsqueda de una verdad); axiológica (búsqueda de un valor); deóntica (conducta frente a la norma y sus consecuencias); alética (espacio de la otredad) (L. Dolezel).

MOTIVO. Unidad narrativa mínima en el nivel sintáctico. Puede ser estático o dinámico, según su lugar en relación con una cadena de acciones (C. Segre).

NARRACIÓN. Construcción de acontecimientos, con una principal preocupación por la secuencia temporal de los acontecimientos (G. Prince).

NARRADOR POCO CONFIABLE. Instancia narrativa cuyas afirmaciones son contradichas por el curso de los acontecimientos, por lo dicho por los personajes, por la lógica del sentido común o incluso por la lógica de las convenciones del género narrativo (W. Booth).

NARRATIVA. Una de las tres estrategias de construcción de sentido de la mente humana, junto con la poética y la prosaica (A. Ruiz Soto).

NARRATOLOGÍA. Estudio de las reglas de la narrativa clásica (G. Prince).

NOUVELLE. Término francés utilizado para designar la novela corta, cuya extensión se inicia entre las 25.000 y las 50.000 palabras (aproximadamente 50 a 100 páginas impresas). También utilizado, alternativamente, para referirse al cuento.

NOVELA. Género narrativo útil para definir las fronteras del cuento. Una gran parte de la teoría narrativa se ha utilizado para estudiar a la novela. Sin embargo, en la mayor parte de los cur-

sos de introducción a la literatura se utiliza el cuento como material de estudio.

PARALEPSIS. Información mayor de la esperable según la focalización de la instancia narrativa (G. Genette).

PARALIPSIS. Información menor de la esperable según la focalización de la instancia narrativa (G. Genette).

PERSONAJE FOCAL. Aquel desde cuya perspectiva se focaliza la narración de los acontecimientos (G. Prince).

PERSONAJE PLANO. Según W. M. Forster, personaje descrito por la instancia narrativa sin la suficiente riqueza psicológica para dejar de tener una conducta mecánica y previsible, que se puede reducir a una frase (W. M. Forster).

PRINCIPIO DE INCERTIDUMBRE. Referido al cuento moderno, cuyo final es abierto, y generalmente la actitud moral del narrador es ambigua hacia las acciones de los personajes.

PRINCIPIO DE RESOLUCIÓN. Sinónimo de la inevitabilidad en retrospectiva. Característica del cuento clásico, que consiste en la sensación de que el final de la historia es el más lógico, de acuerdo con las estrategias de focalización, distancia y otros elementos de construcción diegética de la instancia narrativa (R. Hills).

PRINCIPIO DEL ÁRBOL INVERTIDO. Según el cual un cuento clásico se inicia con información ambigua para el lector, cuyo sentido se va precisando conforme avanza la narración (R. Hills).

PROLEPSIS. Evocación de uno o más acontecimientos que ocurrirán en el futuro desde la perspectiva de la instancia narrativa (*flashforward*) (G. Prince).

REALISMO. Conjunto de convenciones genéricas del cuento clásico, con las cuales se encuentra la verosimilitud narrativa.

RELATO. Término empleado en contraposición al término *cuento*. Puede significar algo menos que el cuento, es decir, un texto en prosa donde no hay narración (viñeta, fragmento, poema en prosa, etc.). Puede significar algo más que el cuento, es decir, un cuento moderno o posmoderno (en oposición al cuento clásico). Y puede ser utilizado como sinónimo de *historia* o *narrativa*.

SERIE NARRATIVA. Conjunto de cuentos, generalmente reunidos por el autor en un mismo libro, y que comparten isotopías y otros rasgos específicos, que ofrecen, en conjunto, una visión del mundo consistente entre sí. Término utilizado por los formalistas rusos para hacer alusión a parte de una serie cultural, es decir, de una determinada tradición.

SORPRESA. Estrategia narrativa que consiste en que ocurra algo que el lector no espera. Situación en la que el narrador tiene información que el lector ignora (P. Wollen).

SUSPENSO. Estrategia narrativa que consiste en la incertidumbre acerca de lo que habrá de ocurrir. Situación en la que el lector tiene información que ignora el personaje. La narrativa deriva su fuerza de seducción de la tensión entre suspenso y sorpresa. El suspenso puede ser construido con hermeneutas (R. Barthes).

TRAMA. Sinónimo de historia o fábula. Por oposición a argumento, discurso o intriga. Ver Historia. (Principio del árbol invertido).

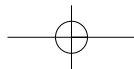
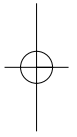
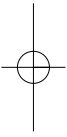
TRIÁNGULO DE FREYTAG. Representación diagramática de la estructura de una tragedia clásica: exposición, complicación, clímax, reversión y catástrofe (H. Lara).

PARATAXIS. Lógica de la fragmentación y la recombinabilidad virtual, como en el caso del *sujet* (discurso o *plot*) del cuento o el



montaje cinematográfico. La escritura paratáctica por excelencia es la escritura electrónica, que da lugar a la estética del hipertexto (A. Marchese & J. Forradellas).

VEROSIMILITUD. Calidad de un cuento que depende del grado de conformidad de éste con lo que se espera según las reglas de la tradición genérica sobre las que está construido (G. Prince).



GLOSARIO PARA EL ESTUDIO DE LA FICCIÓN POSMODERNA

CANON: Conjunto de obras literarias que representan los valores culturales de la comunidad interpretativa cuyo discurso está legitimado por las instituciones que, en un determinado momento histórico, poseen el poder simbólico (M. Foucault, B. Herrnstein-Smith, R. Chambers, P. Bourdieu).

COMUNIDAD INTERPRETATIVA: Colectivo de pensamiento –con o sin reconocimiento institucional– que personifica las estrategias de interpretación textual a las que una determinada lectura pertenece (S. Fish, C. Norris, D. D. Holm).

CONTRATO DE LECTURA: Suspensión de la incredulidad que efectúa el lector ante un texto literario, generalmente acompañado por el reconocimiento de las convenciones genéricas de la tradición literaria a la que pertenece el texto (S. Rimmon-Kennan, R. Prince).

CRONOTOPO: Contexto histórico y cultural, definido por un espacio en el que son comunes determinadas estrategias de

comunicación y los valores implícitos en ellas (M. Bajtín, G. S. Morson).

CUENTO CLÁSICO: Ficción narrativa escrita cuya extensión no rebasa las 50.000 palabras, y cuya estructura contiene dos historias, una de las cuales es implícita y se hace evidente al final del relato, si bien puede estar anunciada por la intriga de predestinación (J. L. Borges, R. Piglia, E. A. Poe, A. Bioy Casares, R. Chambers).

CUENTO MODERNO: Cuento en el que la conclusión de la historia recesiva –en la teoría del cuento clásico–, y con ella el sentido epifánico de la narración, aparece intercalada con la historia central, o bien aparece suspendida al final del cuento, o es pospuesta hasta un cuento posterior (A. Chéjov, E. Hemingway).

CUENTO POSMODERNO: Cuento en el que coexisten y se juega simultáneamente con las convenciones del cuento clásico y del cuento moderno, con lo cual se genera una escritura paradójica, metaficcional, que pone en evidencia las convenciones mismas de la ficción literaria (L. Hutcheon).

CUENTO CORTO: Cuento de extensión mayor a las 400 palabras (límite superior del cuento ultracorto o microficción) y menor a las 2.000 palabras (límite inferior del cuento de extensión regular). En general, cuento literario (a diferencia del cuento de tradición oral).

DECONSTRUCCIÓN: Estrategia de lectura y relectura crítica de un texto cualquiera a través de la cual se ponen en evidencia los límites de su sentido, se relativiza el valor de sus dicotomías y se genera un discurso deliberadamente ambiguo, ilimitado, cuyo sentido es interminable (P. M. Rosenau 1992, 121, V. Leitch).

DIALOGISMO: Tendencia del discurso crítico o cualquier otro género del discurso en la que se neutralizan las jerarquías propias de toda estrategia de poder (M. Holquist, M. Bajtín).

EPIFANÍA: Momento determinante del sentido de la ficción en el cuento tradicional (clásico o moderno), ubicado al final en el cuento clásico, en el cual el personaje central –y con él su lector implícito– accede a una revelación íntima (J. Joyce, R. Hills).

ESCRITURA FRONTERIZA: Escritura en la que se incorporan simultáneamente las convenciones de dos o más géneros del discurso, dos o más géneros literarios, o dos o más variantes subgenéricas, a partir del canon genérico prevaleciente en un determinado cronotopo.

ÉTICA DE LA LECTURA: Condiciones y consecuencias axiológicas implícitas en todo acto de interpretación, que se extienden más allá del espacio estrictamente literario, y que ponen en juego una serie de responsabilidades del lector ante el sentido y la valoración del texto, especialmente si se trata de un crítico profesional (B. Herrnstein-Smith, M. Jay, T. Siebers).

FICCIÓN: Toda construcción de significación, y por lo tanto, toda lectura y toda interpretación. «Toda verdad es una ficción» (P. Watzlawick et al.), es decir, una construcción deliberada de sentido que responde a un determinado contexto social y discursivo. A partir de esta postura, llamada constructivista, se ha propuesto distinguir entre lo ficcional (ficción narrativa) y lo fictivo (ficción epistemológica o cognitiva) (R. Fowler et al.), opuestos ambos a lo ficticio (sin valor de verdad).

FICCIÓN POSMODERNA: Narración en la cual las convenciones de toda construcción literaria –especialmente las convenciones genéricas, pero también las convenciones discursivas en gene-

ral— son el objeto de la misma narración, ya sea de manera implícita o explícita (L. Hutcheon 1980).

FIGURA: Elemento fragmentario de significación; significante cuyo significado es autónomo frente a un discurso cualquiera, pues depende del contexto de resemantización del lector. La ficción posmoderna —especialmente el cine, la novela y el cuento— están contruidos a partir de alusiones intertextuales que serán reconocidas de manera aleatoriamente diversa por los lectores en cada lectura sucesiva (S. Lash).

FRACTAL: Elemento figural, cuyo sentido depende del contexto de lectura. En física cuántica, lo mismo que en el espacio ficcional creado por Borges y otros cuentistas posmodernos, unidad mínima de un orden azaroso, virtualmente recombinable en un orden que reconstruye infinitamente las características contenidas en el fragmento inicial (M. Floyd 1992, J. Briggs & F. D. Peat).

HETEROGLOSIA: Presencia simultánea de códigos discursivos o genéricos distintos, y originalmente excluyentes entre sí, en un espacio dialógico, generalmente polifónico y virtualmente heterogéneo (M. Bajtín, D. Bialostosky).

HIPERTEXTO: Matriz textual en la que están contenidas las reglas genéricas de un discurso cualquiera (G. Genette). En la jerga electrónica, matriz virtual de un programa que genera sus propias convenciones, intercambiables y efímeras, de escritura (R. Coover).

HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: Reglas implícitas o explícitas para la interpretación y valoración canónica de una obra literaria, determinadas por un clima histórico específico; concepto central en la estética de la recepción, i.e., en la teoría de la recepción historiográfica, conocida como Escuela de Constanza,

creada por Robert Jauss a fines de la década de 1950 (T. Eagleton, R. Jauss, D. Rall).

IMPLOSIÓN: Tendencia posmoderna en la escritura, con lo cual desaparece el texto, su sentido y nuestras presuposiciones acerca de él (J. Baudrillard, P. M. Rosenau).

INTERTEXTUALIDAD: Interrelaciones infinitamente complejas de los textos entre sí, a la manera de una conversación interminable. La intertextualidad infinita presupone que todo está relacionado con todo lo demás. (P. M. Rosenau).

INTERDISCURSIVIDAD: Interrelaciones genéricas entre textos pertenecientes a discursos con reglas de coherencia distintas entre sí, como las que se establecen, en el cuento posmoderno, entre el discurso literario y el musical, cinematográfico, televisivo, radiofónico, computacional, telefónico, filosófico, periodístico o crítico (C. Metz).

INTRIGA DE PREDESTINACIÓN: Elementos figurales de pre-visión de la conclusión en una narración clásica –como el cuento clásico o el cine de los géneros clásicos–, presentados al inicio del relato de manera explícita, implícita o alusiva (R. Barthes, J. Aumont).

JUEGOS DEL LENGUAJE: El sentido que construimos al interpretar un texto cualquiera depende de las reglas que hemos aprendido a usar, las cuales pueden ser cambiadas por otras. El sentido depende de las reglas de los juegos del lenguaje que usamos (L. Wittgenstein).

LABERINTO CIRCULAR: Laberinto con una única entrada, que es también la única salida o solución posible. Es un espacio en el que sólo hay una posible verdad. Perteneciente al mundo clásico, el espacio de lo mítico y permanente. (U. Eco & S. Rosso).

LABERINTO ARBÓREO: Laberinto con una entrada que se ramifica en una multiplicidad de salidas posibles. Es el espacio de la modernidad literaria y la experimentación, en donde coexisten diversas interpretaciones posibles para un mismo texto, todas ellas previstas en el sistema discursivo, y con igual valor de verdad, aunque contradictorias entre sí. La estructura del cuento clásico es la de un laberinto arbóreo invertido, i.e., un laberinto circular perfecto (R. Hills).

LABERINTO RIZOMÁTICO: Laberinto en el que toda entrada puede ser utilizada también como salida, y en el que todo camino está virtualmente conectado con cualquier otro camino dentro del mismo sistema; es un sistema de intertextualidad absoluta, cuyo sentido depende de los circuitos que el caminante decida establecer (G. Deleuze, F. Guattari). Es el espacio posmoderno, en el que toda verdad es provisional, pues depende del contexto que la construye (U. Eco, J. Hillis Miller, P. DeMan).

LECTURA: Observación o interperetación de cualquier texto cultural, verbal o de otra naturaleza. La posmodernidad está orientada al lector, de quien depende el sentido que en la modernidad dependía del autor o del texto (L. McCaffery, B. McHale).

METAFICCIÓN: Narrativa construida a partir de la exhibición de las convenciones que constituyen las reglas genéricas de la ficción. La metaficción puede ser diegética o lingüística, implícita o tematizada (L. Hutcheon).

METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA: Escritura metaficcional a partir de la cual se dirige una mirada irónica hacia el pasado colectivo. La novela posmoderna europea, escrita a partir de la segunda mitad de la década de 1960 es metaficción historiográfica, y parte de la novela hispanoamericana (L. Hutcheon), pero el

- cuento metaficcional hispanoamericano no es historiográfico.
- METALEPSIS:** Superposición de dos o más planos de referencialidad en una misma narración. Suele utilizarse como recurso metaficcional, cuando uno de estos planos es la sematización de las convenciones de la representación utilizadas por la misma ficción (D. Malina).
- METAPARODIA:** Parodia de segundo grado. La parodia de un texto paródico es un recurso metaficcional, muy frecuente en las formas de escritura fronteriza (G. S. Morson).
- MICRONARRATIVA:** En la filosofía y las ciencias sociales posmodernas se señala que la cultura contemporánea se caracteriza por la sustitución de los «grandes relatos» o sistemas discursivos racionales (J. F. Lyotard) por las micronarrativas, e.d, los relatos de la cotidianidad (S. Connor), lo cual se aproxima a la lógica del cuento.
- NEOBARROCO:** Término utilizado originalmente para designar a la novela posmoderna hispanoamericana, surgida en la segunda mitad de la década de 1960 (S. Sarduy, A. Carpentier, G. Celorio), y posteriormente utilizado para designar todas las manifestaciones posmodernas de la cultura europea, especialmente las narrativas (O. Calabrese).
- PARODIA:** Imitación de los rasgos formales o temáticos de un género discursivo. La parodia es una de las estrategias metaficcionales más características de la narrativa del siglo XX (L. Hutcheon).
- PASTICHE:** Utilización de elementos formales provenientes de distintos géneros y formaciones discursivas. El collage es una estrategia de pastiche. El pastiche es una de las características más notables de la estética posmoderna (F. Jameson).

POLIFONÍA: Presencia simultánea de diversas voces (i.e. perspectivas, tonos y estilos) en un mismo texto. Para Bajtín, la polifonía es el rasgo característico de la novela (J. Kristeva), pero en el cuento posmoderno hay una tendencia a la novelización.

RECEPCIÓN EFECTUAL: Conjunto de estrategias que pone en juego el lector para la construcción del sentido del texto, con el fin de establecer una interpretación y valoración. La recepción efectual depende del reconocimiento de las reglas genéricas del texto, y del reconocimiento de los elementos que constituyen al lector implícito en el texto, i.e. las competencias de lectura que se presupone que el lector real debe poseer para construir un sentido coherente en el texto (L. Acosta).

RECEPCIÓN EMPÍRICA: Respuesta específica que cada lector tiene durante el proceso material de la lectura del texto literario. Su registro incluye elementos como el itinerario de lectura, las estrategias de relectura del texto y otros.

RECEPCIÓN HISTORIOGRÁFICA: Condiciones históricas de lectura que determinan la constitución de un canon, a partir del cual una determinada comunidad interpretativa establece un sistema de valoración e interpretación de las obras literarias.

SIMULACRO: Una copia de una copia para la cual no hay original (J. Baudrillard).

TEXTO ESCRIBIBLE: Un texto posmoderno que es escrito para ser reescrito por cada lector con cada lectura. El lector es aquí un productor de sentido, el constructor de interpretaciones (R. Barthes).

TEXTO LEGIBLE: Un texto moderno escrito con la intención de comunicar un mensaje específico. El lector, en este caso, cumple la función de reconocer las reglas de representación de la realidad.

GLOSARIO PARA EL ESTUDIO DE LA MINIFICCIÓN

A continuación se presentan 80 términos que han llegado a ser utilizados como sinónimos por los lectores de minificcción. Como se podrá observar al leer las definiciones, algunos de ellos son sinónimos entre sí, pero es conveniente distinguir entre distintos tipos de textos brevísimos. Las diferencias genéricas están íntimamente ligadas al elemento crucial, que es la brevedad, y también a la naturaleza y la estructura de cada texto. Este glosario no pretende ser exhaustivo, sino apenas un atisbo a las dimensiones del problema terminológico. Se han dejado de lado más de 50 géneros de la extrema brevedad pedagógica (instructivos, sinopsis, solapas, etc.), literaria (haiku, artificio, microensayo, etc.) y extraliteraria (mitos, colmos, acertijos, etc.), y las más de 50 variantes (literarias o no) de los juegos de palabras.

Para complementar este glosario pueden estudiarse los contenidos en el libro de Marius Serra, *verbalia.com* (Barcelona, Península, 2002) y en el clásico trabajo de Warren F. Motte, Jr,

Oulipo. A Primer of Potential Literature (1986), reeditado en Illinois State University Press (1998). En resumen, este glosario podría crecer hasta rebasar con mucho los 250 términos.

ADIVINANZA: Expresión de un enigma en forma sintética y con apoyo de uno o varios recursos poéticos, como rima, anáfora, elipsis, etc.

AFORISMO: Expresión sintética de sabiduría popular, condensada en una oración o una frase. La disciplina que estudia los aforismos es la paremiología. Entre sus sinónimos se encuentran: adagio, decir, dicho, jaculatoria, máxima, proverbio, refrán y sentencia.

ALEGORÍA: En la teoría de la intertextualidad, este término se utiliza para hacer referencia a un texto que significa cualquier otra cosa, además del sentido literal. Por su naturaleza elíptica, las alegorías tienden a la brevedad extrema.

APÓLOGO: Fábula moralizante muy breve surgida durante la Edad Media.

APUNTE: Término empleado por Alfonso Reyes para referirse a sus textos más breves (menos de 400 palabras), además de *cartones* y *opúsculos*.

ASTUCIA LITERARIA: Expresión propuesta por el escritor mexicano Ricardo Garibay para referirse a un giro del lenguaje, una forma de ingenio, un sistema de paradojas o alguna otra estrategia literaria que puede ser reconocida en un fragmento o en un texto muy breve de carácter poético, teatral o narrativo.

BESTIARIO: Colección de descripciones muy breves de animales reales o imaginarios. En este último caso, la tradición europea, que tiende a bestializar los rasgos humanos, en contraste con la tradición hispanoamericana, en la que se ha tendido a tomar

los motivos naturales como punto de partida para la construcción de textos poéticos.

BREVEDAD: El primero de los elementos propuestos para describir al género discursivo más característico del tercer milenio (la minificción), que consiste en la tendencia a la mengua en la extensión, el incremento en el gradiente de elipsis y la mayor interacción entre texto y lector. Los otros cinco elementos de la minificción son: Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad y Virtualidad.

CANUTEROS: *Periquete* (q.v.) de literatura. Ejemplos: Los líricos no pierden los estribillos; Los cultivadores de la brevedad se alojaron en la quinta esencia; Panza lleno, don quijote contento; Garbanzo de a libro; Se solicita sirvienta con referencias bibliográficas.

CARTÓN: Este término tiene al menos dos acepciones: 1) caricatura periodística, la cual es tan sintética como un hai ku, un aforismo o una parábola; 2) sinónimo de estampa o viñeta, pero de extensión mucho mayor (cf. *Cartones* de Ángel de Campo).

CIBERTEXTO. Término propuesto por Espen Aarseth para hacer referencia a los materiales de la literatura ergódica, es decir, textos integrados por fragmentos aleatorios, ya sea sobre papel o sobre soporte electrónico. Este género incluye desde los *Caligramas* de Apollinaire hasta *Rayuela* de Cortázar, y desde los juegos en multimedia hasta los diccionarios lúdicos y las novelas hipertextuales.

COMPLICIDAD: Horizonte de expectativas generado por el nombre que utilizamos para referirnos a la minificción.

CONCISIÓN: Economía verbal. Elemento básico de toda minificción, generalmente acompañado de recursos paradójicos, como precisión y ambigüedad.

CONDENSACIÓN NARRATIVA: Estrategia propia de la minificción, señalada por Iving Howe en su clásico trabajo de 1983, acompañada por la existencia de un incidente repentino, propio del minicuento clásico.

CUE: Término propuesto por Philip O'Connor para referirse a los cuentos de ficción súbita, es decir, cuya extensión es menor a la del cuento convencional.

CUENTECICO: Narraciones científicas con una extensión que oscila entre 1.000 y 2.000 palabras, es decir, cuentos cortos de corte clásico con fines didácticos, como los compilados Alfredo Raúl Palacios en varios volúmenes (Argentina, 2000).

CUENTECILLO: Término utilizado por Jorge Timossi (en quien se inspiró Quino para crear el personaje de Felipe) para titular a sus minicuentos irónicos (1997).

CUENTÍCULO: Término utilizado por Pedro Luis Barcia para aludir a «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, es decir, un texto posmoderno con menos de 10 palabras (ver el artículo incluido en la compilación de A. R. Palacios, 2000).

CUENTITO: Término cariñoso empleado en términos generales para referirse a una narración muy breve.

CUENTO BONSAI: Término que parece aludir a la estructura poética del hai ku.

CUENTO BREVE: Término utilizado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su antología de fragmentos con una extensión entre 10 y 400 palabras (J. L. Borges y A. Bioy Casares, 1953). En general, este término es empleado como sinónimo de cuento corto (narración con extensión menor a 1000 palabras). Éste es el empleo que hacen René Avilés Fabila, en México, en su antología de textos ultracortos (R. Aviles,

1970), y más recientemente, Alejandra Torres en Argentina (A. Torres 1998)

CUENTO BREVÍSIMO: Término empleado por Raúl Brasca para antologar textos que oscilan entre 50 y 400 palabras, generalmente de carácter paradójico y epifánico, es decir, como sinónimo de minificción.

CUENTO CORTO: Término empleado por Guillermo Bustamante y Harold Kremer para referirse a textos que van de 10 a casi 1.000 palabras. Sin embargo, conviene reservar el término para las narraciones que van de 1000 a 2000 palabras, para así distinguir estos textos de los que tienen una extensión menor.

CUENTO JÍBARO: Término humorístico utilizado para hablar de minificciones.

CUENTO MICROCÓSMICO: Término utilizado por Isaac Asimov en su antología de cuentos de ciencia ficción con una extensión entre 1.000 y 2.000 palabras, es decir, cuentos muy cortos o ficción súbita (I. Asimov 1980).

CUENTO MÍNIMO: Término propuesto como sinónimo de minificción.

CUENTO MUY CORTO: Término que conviene reservar para los textos entre 200 y 1.000 palabras (*flash fiction*) para distinguirlos de los más breves, y de la ficción súbita.

CUENTO PEQUEÑO: Traducción libre de las *tiny stories* o *micro-stories* reunidas por Rosemary Sorensen en Australia y Nueva Zelandia (R. Sorensen, 1993), todas ellas de corte clásico y cuya extensión gira alrededor de las 1.000 palabras (ficción súbita).

CUENTO POÉTICO: Término similar al de poema en prosa, donde el acento en la dimensión narrativa depende más del lector que del texto.

CUENTO ULTRACORTO: Texto de extensión mínima, por debajo de 200 palabras. Para una discusión sobre su utilidad en el salón de clases de literatura y en la enseñanza de lenguas extranjeras, cf. L. Zavala et al. (1999).

DETALLE: Término opuesto a fragmento. Se trata de un texto sinécdoquico, como ocurre con los capítulos de *Rayuela* (Argentina, 1963) o con las secciones de *La creación* de Agustín Yáñez (México). Es un texto cuyo sentido depende exclusivamente del lugar que ocupa en relación con el todo del que forma parte.

DIVERSIDAD: Término propuesto para aludir al carácter proteico de la minificción, es decir, su tendencia a la hibridación genérica.

ELIPSIS: Estrategia retórica principal de la narrativa cionematográfica y de la minificción, que consiste en eliminar aquello que el lector o espectador debe dar por supuesto para apropiarse del texto y resemantizarlo en función de su propia interpretación.

EPIFANÍA: Súbita revelación de una verdad narrativa, ya sea al personaje o al lector. En el cuento clásico, la epifanía está dirigida simultáneamente a ambos, y surge sólo en las últimas líneas del texto. El empleo de este término en la teoría del cuento es una herencia del catolicismo iconoclasta de James Joyce.

EPIGRAMA: Poema muy breve (a veces una sola línea) de carácter cómico o satírico.

ESTAMPA: Término similar a viñeta, de origen romántico, costumbrista, decimonónico.

FÁBULA: Género moralizante cuya naturaleza didáctica tiende a la brevedad extrema.

FICCIÓN MÍNIMA: Término empleado por Gabriel Jiménez Emán en Venezuela para antologar textos que oscilan entre 100 y 400 palabras (G. Jiménez Emán 1996).

FICCIÓN RÁPIDA: Término propuesto por Roberta Allen para hacer referencia a textos que pueden ser escritos en 5 minutos, y que por lo tanto son minificciones. El término propone observar la minificción desde la perspectiva del autor (R. Allen 1997).

FICCIÓN SÚBITA: Aunque el traductor español llamó «ultracortos» a estos textos, se trata de cuentos, generalmente clásicos, que oscilan entre 1.000 y 2.000 palabras, es decir, cuentos cortos, próximos a la lógica de los cuentos de extensión convencional (Robert Shapard y James Thomas, 1996).

FLASH FICTION: Término propuesto por James Thomas y los otros editores de la antología con el mismo nombre (*Flash Fiction*), publicada después de *Sudden Fiction*, para referirse a textos narrativos entre 500 y 1.000 palabras.

FRACTAL: Elemento narrativo que, aun conservando su autonomía formal, reclama la pertenencia a una totalidad de la que es parte y a la cual representa metonímicamente. Ejemplo: *La feria* de Juan José Arreola o los fragmentos de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes.

FRAGMENTALIDAD: Término propuesto para aludir a la estética del fragmento como unidad autónoma (en oposición al detalle).

FRAGMENTO: En oposición al detalle, el fragmento debe su sentido a que gracias a la operación de resemantización nominativa (darle un título propio al texto), se convierte en algo independiente de la totalidad a la que perteneció originalmente. Ésta es la operación que hicieron J. L. B. y A. B. C. en *Cuentos breves y extraordinarios* (Argentina, 1952), y más tarde, Edmundo Valadés en su *Libro de la imaginación* (México, 1967).

FUGACIDAD: Término que alude a la dimensión estética y al valor literario de las minificciones, lo cual está ligado a procesos de

canonización genérica, como los concursos, los estudios especializados, las antologías y la inclusión de minitextos en libros de lectura obligatoria.

GÉNERO PROTEICO: Término propuesto por Violeta Rojo para aludir a la naturaleza híbrida de la minificción moderna, es decir, los micro-relatos, que en ocasiones pueden confundirse con el poema en prosa.

INCIDENTE REPENTINO: Término propuesto por Irving Howe para referirse al núcleo narrativo del minicuento y de la ficción súbita.

INSTANTÁNEA: Término utilizado por Miguel Ángel Tenorio en sus minicuentos eróticos de corte clásico, cuya extensión siempre oscila alrededor de 800 palabras y que han sido escritos para ser transmitidos por radio, debido a su proximidad con el teatro.

MICROCUESTO: Término utilizado por Juan Armado Epple (J. A. Epple 1999) y Pía Barros (P. Barros 1999) en Chile como sinónimo de minificción.

MICROFICCIÓN: Término empleado por Jerome Stern en su antología de textos ganadores del concurso de *really short stories*, cuya extensión oscila alrededor de las 250 palabras (cf. J. Stern, 1996).

MICRO-RELATO: Término propuesto por Dolores M. Koch en su tesis doctoral de 1987 para referirse a textos ultracortos (menores a 200 palabras) de carácter experimental, moderno. Sin embargo, en ocasiones se confunde el empleo de los términos microcuento y microrrelato para referirse indistintamente a textos ultracortos de carácter clásico o moderno. Así ocurre, por ejemplo, en la antología de Jose Luis González (1998) o en el estudio de David Lagmanovich (1997), quienes emplean este

término como sinónimo de minificción, pues abarca todas las variantes genéricas posibles.

MINICUENTO: Minificción de carácter clásico con un sentido alegórico, parabólico o paródico. Término utilizado por Violeta Rojo (V. Rojo 1997) en Venezuela, Nana Rodríguez (N. Rodríguez 1996) en Tunja, y por Ángela María Pérez (A. M. Pérez 1997) en Santafé de Bogotá, ambas en Colombia, para referirse a narraciones clásicas de extensión menor a 400 palabras.

MINIFICCIÓN: Texto con dominante narrativa cuya extensión es menor a 200 palabras. Existen tres tipos de minificción: minicuento, micro-relato y la minificción propiamente dicha, muy próxima al poema en prosa por su hibridación genérica. La primera es clásica, la segunda es moderna, y la tercera es posmoderna, es decir, de manera paradójica, simultáneamente clásica y moderna. Éste es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de los textos extremadamente cortos (Cf. G. Tomassini y S. M. Colombo 1998).

NANOFICCIÓN: Término propuesto por Santiago Vaquera para referirse a textos literarios cuya extensión es menor a diez palabras.

NARRACIÓN URGENTE: Sinónimo de *flash fiction* o cuento muy corto (200 a 1.000 palabras) propuesto por Irene Zahava.

PARÁBOLA: Texto alegórico de estructura elíptica, extremadamente breve (menos de 100 palabras). La escritura bíblica, de raíz oral, ha generado un modelo paradigmático.

PARATAXIS: Estrategia de escritura en la que cada fragmento es autónomo y puede recombinarse con los otros de manera indistinta. Estratega de fragmentación característica de la minificción y de la escritura viñetística y de extrema elipsis, como es el caso de los cibertextos.

PARODIA PARABÓLICA: Modalidad ultracorta deliberadamente explorada por casi todos los practicantes del género, desde Julio Torri, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar hasta Augusto Monterroso, Felipe Garrido y Marco Denevi, ya sea a partir de géneros literarios (fábulas, bestiarios, crónicas de viaje) o extraliterarios (mitologías, adivinanzas, manual de instrucciones).

PERIQUETE: Género inventado por el jalisciense Arduo Suaves (Arturo Suárez) a partir del juego con expresiones familiares. Existen numerosas variantes: filosofetes (Existo, a ver si pienso); economiquetes (Ganarás el champán con el sudor de tu gente), etc. Ver Canuterros.

POE: Término propuesto por Russell Banks para referirse a los textos de ficción súbita.

POEMA EN PROSA: Tipo de texto que en ocasiones se confunde con la minificción, debido a su hibridación genérica, su extrema brevedad y su alto gradiente parabólico.

RAPIDEZ: Una de las *Seis propuestas para el próximo milenio* formuladas por Italo Calvino en sus conferencias de 1984. Las otras propuestas son levedad, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

RELÁMPAGO: Término propuesto por Ethel Krauze para nombrar sus viñetas epifánicas, como fragmentos de narración cuya extensión es menor a las 250 palabras (E. Krauze 1995).

RELATO DE TAZA DE CAFÉ: Sinónimo de *flash fiction* (200 a 1.000 palabras) propuesto por Irene Zahava.

RELATO DE TARJETA POSTAL: Sinónimo de *flash fiction* propuesto por Irene Zahava.

RELATO EPISTOLAR: Narrativa integrada con la correspondencia intercambiada entre personajes ficticiales.

RELATO HIPERBREVE: Término propuesto por el Círculo Cultural Faroni en Madrid para antologar textos de 10 a 200 palabras, es decir, cuentos ultracortos.

RELATO LILIPUTIENSE: Término propuesto por Javier Perucho para referirse a minificciones.

RELATO TELEFÓNICO: Sinónimo de *flash fiction* propuesto por Irene Zahava.

RELATOS MENGUANTES: Estructura bibliográfica infundibuliforme (en forma de infundio, es decir, de embudo), es decir, donde cada texto es más breve que el anterior. Como ejemplos: *Infundios ejemplares* de Sergio Golwarz (México, 1966) y *Los tigres albinos. Un libro menguante* de Hipólito Navarro (España, 1999)

RELATOS VERTIGINOSOS: Término utilizado en alguna antología (Alfaguara 2000) para incluir toda clase de minificción, desde el minicuento más clásico hasta el poema en prosa de carácter lúdico, siempre por debajo de las 200 palabras.

RETAZO: Término utilizado por Mónica Lavín en México para nombrar sus juegos parabólicos con el lenguaje (M. Lavín 1997) y por Rosario Alonso para estudiar los textos de Elena Poniatowska (R. Alonso 2000). En el primer caso los textos no rebasan las 200 palabras, es decir, son minificciones, pero en el segundo, los textos van de 400 a 1000 palabras, es decir, son cuentos muy cortos.

SHORT SHORT STORY. Término propuesto por Ileana e Irving Howe en su antología de 1983, donde incluyen cuentos muy cortos o ficciones súbitas con una extensión entre 1.000 y 2.000 palabras (I. & I. W. Howe, 1983). Este término también es utilizado por Irene Zahava para antologar textos que van de 100 a 1.000 palabras (I. Zahava, 1991), es decir, cuentos muy cortos.

SUDDEN FICTION: Término original propuesto por Robert Shapard y James Thomas para su antología de textos entre 1.000 y 2.000 palabras (cuento corto).

TEATRO DE UN MINUTO: Concurso establecido por la revista *Rosebud*, en Cambridge (Wisconsin), cuyos guiones, terriblemente irónicos, son ejercicios de elipsis que dejan al lector con el deseo de seguir leyendo.

TEXTÍCULO: Término propuesto por Julio Cortázar (y más tarde, por José Agustín) para referirse a textos narrativos o poéticos muy breves (de 200 a 1.000 palabras).

UCRONÍA: Término propuesto por Óscar de la Borbolla en las crónicas imaginarias publicadas en la prensa diaria y más tarde transmitidas por radio, cuya extensión es alrededor de 500 palabras.

VIÑETA: Texto donde la dimensión narrativa está insinuada, construido exclusivamente a partir de una elipsis extrema. Una viñeta genralmente tiene menos de 200 palabras, y puede ser sólo el final de una historia, la mera epifanía, el núcleo parábólico de un relato extremadamente sintético.

VIRTUALIDAD: Última de las seis propuestas para describir la minificción como género discursivo del tercer milenio. Consiste en la proximidad formal entre la minificción y la escritura hipertextual y paratáctica.

WELLERISM: Variante del aforismo en lengua inglesa con una estructura tripartita: «Prevenir es mejor que lamentar», dijo el cerdo *cuando escapó del carnicero*. Wolfgang Mieder y Stewart Kingsbury editaron un *Dictionary of Wellerisms* en Oxford University Press (1994).

ZINGER: Sinónimo anglosajón de aforismo. *The Complete Book of Zingers* de Croft M. Pentz (Tyndale House Publishers, Wheaton, Illinois, 1990) contiene 6.000: «Un novio es aquel que ha subestimado el poder de una mujer»

GLOSARIO PARA EL ESTUDIO DE LA IRONÍA LITERARIA

LA ironía es un concepto resbaladizo, y el mismo empleo del término puede variar de una lengua a otra o incluso de un lector a otro.

Este breve glosario (43 entradas) no pretende resolver estas dificultades. Al contrario, con su elaboración espero generar mayor interés por la discusión sobre un concepto tan ubicuo en la teoría y la crítica literaria.

Aquí he tomado en consideración la naturaleza irresoluble de la ironía. Por eso mismo he incorporado algunas de las definiciones producidas durante las últimas décadas a partir del surgimiento de nuevas formas de la paradoja, dentro y fuera de la literatura, y de nuevas formas de aproximarse a ella.

Para dar cuenta de la diversidad de aproximaciones que el estudio de la ironía ha generado, aquí incluyo conceptos provenientes de muy distintas tradiciones analíticas: teoría de los actos de habla (Holdcroft); lingüística de la enunciación (Kerbrat-Orecchioni); formalismo norteamericano (Booth); estructuralismo (Culler);

postestructuralismo (Barthes); crítica dialógica (Bajtín); semántica (Raskin); pragmática (Suleiman); filosofía moral (Portilla); retórica (Beristáin); lingüística textual (Kaufer); filosofía política (Lefebvre); semiótica (Finlay); estética (Hutcheon) y estética de la recepción (Jauss).

He seleccionado únicamente aquellos términos que pueden ser utilizados en el análisis de cualquier forma de ironía literaria, y cada uno de estos términos constituye una propuesta para construir el concepto de ironía literaria desde una perspectiva teórica particular.

ANIRÓNICO: Producto de una visión de «integración, conexión, armonía y coherencia» (A. Wilde).

AUTOIRONÍA: Producto de los comentarios irónicos del narrador acerca de lo que él mismo escribe (J. Tittler).

COMPETENCIA AXIOLÓGICA: Independiente de las competencias de lectura. De ella depende que el texto irónico, además de sentido (*sense*) tenga significación (*meaning*). Además de entender el enunciado irónico, el lector podrá coincidir con o rechazar la perspectiva del ironista (S. Suleiman).

COMPETENCIAS DE LECTURA: Según Jonathan Culler, para reconocer la ironía es necesario poseer competencias de lectura que permitan reconocer los distintos niveles de verosimilitud de un enunciado (Ver *Niveles de Verosimilitud*).

DESIRONÍA: Ausencia de distancia irónica entre los elementos del relato. (J. Tittler). Wayne Booth la llama *identificación*.

DIMENSIONES COMUNICATIVAS: En el reconocimiento de la ironía entran en juego tres dimensiones comunicativas: dialógica (competencias de interpretación del lector implícito), formal (recursos lingüísticos y estilísticos) y funcional (intenciones del

autor implícito, su visión del mundo y de la literatura). Cada una de estas dimensiones corresponde, respectivamente, a hablantes, enunciados y situaciones en toda comunicación irónica.

EIRON: Elemento del drama, distinguido por Aristóteles del *Alazon*, con el cual se identifica el espectador. El *Eiron* aparenta ser menos de lo que realmente es (W. Jankelevitch).

FUNCIONES DEL HABLA IRÓNICA: Según David Holdcroft, las funciones del habla irónica son la función ilocutiva (perceptiva), que consiste en la posibilidad de que sea reconocida la intención irónica de la instancia de enunciación, y la función perlocutiva (persuasiva), que requiere la complicidad irónica del lector.

HUMOR: En términos semánticos, producto de la ruptura de expectativas genéricas en el plano de los *scripts* o secuencias de sentido (V. Raskin). Según Jorge Portilla, «la ironía nos libera hacia un valor positivo; el humor nos libera de un valor negativo, de una adversidad».

IDENTIFICACIÓN IRÓNICA: Producida entre el lector y un anti-héroe o un protagonista ausente (H. R. Jauss).

INDICADORES CONTEXTUALES: Según Catherine Kerbrat-Orecchioni, los indicadores contextuales de la presencia de ironía textual pueden ser los siguientes:

- 1) Comentario metalingüístico («es irónico que...»)
- 2) Modelizador distanciator (comillas, sic)
- 3) Modalizador enfático («evidentemente», «como se sabe»)
- 4) Expresión contextual contradictoria
- 5) Inferencia o sobreentendido del texto global

INDICADORES TEXTUALES: Están ligados a los indicadores contextuales, aunque su reconocimiento como marcas de ironía depende de las competencias del lector. Algunos indicadores

textuales pueden ser: comillas, cursivas, paréntesis, suspensivos, interlíneas.

IRONÍA: Yuxtaposición de perspectivas opuestas en un enunciado.

El término pasó de tropo o figura retórica a ser sinónimo de poesía y a definir a toda buena literatura (en el New Criticism). La contradicción semántica no existe en el enunciado (como en la ambigüedad o la paradoja) ni entre lo que se sabe y lo que se dice (como en la mentira o el suspenso), sino entre la proposición y su referente. En ese sentido, la ironía tiene una estructura similar a figuras como la metáfora (similitud), la metonimia (contigüidad), la sinécdoque (la parte por el todo), la lítote (menos por más) y la hipérbole (más por menos), si bien la ironía se apoya en el principio de contrariedad (M. Finlay, 36).

IRONÍA ACCIDENTAL: Situación percibida como irónica.

Comprende la ironía situacional, del destino y metafísica (J. Tittler).

IRONÍA CRIPTOESTRUCTURAL: Aquella cuya estructura se mantiene oculta o es ignorada por todos los observadores (L. Heller).

IRONÍA DE CARÁCTER: Oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es (H. Lefebvre).

IRONÍA DEL DESTINO: Situación en la que el resultado de una acción no es el esperado (D. Kaufer).

IRONÍA DRAMÁTICA: Trágica o sofocleana. En ella, un observador (lector, espectador o interlocutor) posee un conocimiento que la víctima de la ironía no posee en el momento de actuar (P. Roster).

IRONÍA ESTABLE: Según Wayne Booth, la ironía estable es toda aquella cuya intención subyacente es posible determinar con precisión.

IRONÍA GENÉRICA: Incluye todas las formas de la metaficción al ser resultado de una distancia crítica entre una convención literaria y la oposición o apelación a sus reglas:

- a) Texto que se contiene a sí mismo (*mise en abîme*)
- b) Elemento narrativo desplazado a una función o un plano diferente (el lector es el protagonista; el narrador es desautorizado por el personaje; el protagonista está ausente: identificación irónica, etc.)
- c) Alusión a convenciones genéricas en el plano diegético (el ama de llaves exclama, en el cuento policial: «¡Hay un cadáver en la biblioteca!»)
- d) Parodia genérica

Estos tipos de ironía constituyen la forma más extrema de verosimilitud, como estrategia de recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. Al ironizar un nivel de verosimilitud se crea otro nuevo.

IRONÍA INESTABLE: Formas de la ironía cuya intención es indeterminada e indeterminable (W. Booth).

IRONÍA INTENCIONAL: Expresión verbal que manifiesta una situación percibida como irónica o contradictoria (J. Tittler). Generalmente se apoya en reglas de verosimilitud (lo «real») y de sentido común (lo «natural») (J. Culler).

IRONÍA INTRAELEMENTAL: Distancia que puede existir en el interior de alguno de los elementos narrativos básicos (narrador, personaje, autor, lector) al escindir-se y adoptar perspectivas conflictivas en relación con su propia función dentro del relato (J. Tittler).

IRONÍA METAFÍSICA: Consecuencia de reconocer que el ser humano, «a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo» (C. Glicksberg).

IRONÍA MODERNA: Aquella producida en el espacio diegético donde un personaje ha sido expulsado definitivamente de un mundo familiar y coherente (A. Wilde).

IRONÍA NARRATIVA: Coexistencia de perspectivas diferentes entre cualesquiera de los elementos narrativos: autor, narrador(es), personaje(s) y lector (J. Tittler).

IRONÍA OBJETIVA: Ironía accidental o intencional (P. Roster).

IRONÍA ORACULAR: Aquella donde la ironía dramática es una anticipación de la ironía del destino (D. Kaufer).

IRONÍA POSMODERNA: Forma específica de lo que Wayne Booth ha llamado ironía inestable, y en la cual la intención del ironista es, además de indeterminada, irrelevante. Ejemplos: las fábulas de A. Monterroso, las seudorreseñas bibliográficas de J. L. Borges o los cuentos metaficcionales de J. Cortázar.

IRONÍA ROMÁNTICA: Resultado de la perspectiva desde la cual es necesario reconciliar un mundo imaginario deseable con «el decepcionante mundo grotescamente inferior de la existencia material» (L. Hutcheon 1989: 5).

IRONÍA SEUDOESTRUCTURAL: Aquella cuya víctima no se reconoce como tal (L. Heller).

IRONÍA SITUACIONAL: Resultado de la situación paradójica de un personaje, a quien le ocurre lo contrario de lo esperado por él/ella o por otros (P. Roster).

IRONÍA SOCRÁTICA: Aquella cuyo objetivo es lograr que el interlocutor la reconozca como tal (H. Lefebvre).

IRONÍA SUBJETIVA: Estado mental producido por la ironía accidental o intencional. (J. Tittler).

IRONÍA TRÁGICA: Aquella que tiene como víctima propiciatoria al *pharmakos* o chivo expiatorio, que no es inocente ni culpable (N. Frye).

IRONIC: Situación irónica (D. Muecke).

IRONICAL: Enunciado irónico (D. Muecke).

LECTOR IRÓNICO: Capaz de reconocer la contradicción entre lo que el narrador parece ignorar y lo que muestra (J. Culler 1974).

NARRADOR IRÓNICO: Aquel que finge ignorar la contradicción entre lo que muestra y lo que sabe (o lo que sabe el lector, gracias a sus competencias de lectura o a los mecanismos de suspenso desencadenados por un narrador que establece complicidad con el lector) (J. Culler 1974).

NIVELES DE VEROSIMILITUD: Conjunto de reglas estructurales que permiten organizar el sentido de un enunciado. Sobre las reglas lingüísticas y las reglas lógicas de todo enunciado irónico se construyen otros tres niveles de sentido (niveles de verosimilitud):

- a) Reglas de lo «real» (sentido común previo al lenguaje, de carácter ideológico)
- b) Reglas de lo «natural» (naturalización codificada de lo cultural, que permite reconocer lo «extraño»), y
- c) Reglas del género literario (convenciones discursivas que expresan una determinada visión del mundo y de la narrativa) (J. Culler 1975)

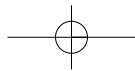
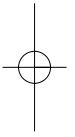
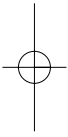
PARODIA: Imitación irónica de un modelo o referente estilístico o genérico (L. Hutcheon).

TIPOLOGÍA: Linda Hutcheon propone la existencia de once formas de la ironía. Siguiendo un orden de menor a mayor fuerza, las formas y funciones de la ironía son las siguientes:

- 1) Retórica (empleada sólo para enfatizar una idea)
- 2) Humorística (juegos con el lenguaje)
- 3) Autodenigratoria (para sugerir que lo inferior tiene su propia superioridad)

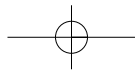
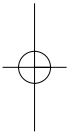
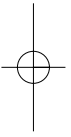
- 4) Autoprotectiva (afirmación seguida de la frase «Sólo estaba siendo irónico»).
- 5) Evasiva (próxima a la mentira, pero con intención de ser descubierta).
- 6) Elitista (cuyo fin es separar a los iniciados de los ignorantes).
- 7) Mistificadora (opuesta a las formas y actitudes convencionales).
- 8) Desestabilizadora (similar a la ironía inestable y a la aporía deconstruccionista: aceptación posmoderna de que la paradoja y la provisionalidad son inevitables).
- 9) Oposicional (subversión en el interior y en contra de lo dominante en clase, raza, género e identidad).
- 10) Correctiva (satírica).
- 11) Corrosiva (agresivamente negativa) (L. Hutcheon 1989)

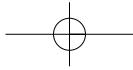
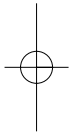
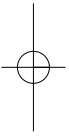
VEROSIMILITUD IRÓNICA: Estrategia de coherencia textual e intertextual producida al establecerse una distancia entre el enunciado irónico y las convenciones de verosimilitud a las que alude o se opone (R. Barthes).





BIBLIOGRAFÍA





TEORÍA DEL CUENTO
[UNA BIBLIOGRAFÍA GENERAL]

EN este trabajo se registran los principales estudios y compilaciones con la extensión de un libro en los que se proponen aproximaciones generales al cuento literario, publicados en español y en inglés durante la segunda mitad del siglo XX (1951-2000).

Los 54 títulos propuestos son los siguientes: 29 sobre teoría del cuento, 20 colecciones de poéticas personales, metacuentos y entrevistas a cuentistas, y 5 sobre teoría de las series y novela fragmentaria.

Teoría del cuento

1954. O'FAOLIAN, SEAN. *The Short Story*. Connecticut, Devin-Adair, 1974. Reimpresión del texto de 1954. Estudio sobre la experiencia de Daudet, Chéjov y Maupassant, análisis de 8 cuentos, y sección técnica sobre 4 elementos del cuento: las

- convenciones narrativas, la importancia del tema, la construcción y el lenguaje.
1967. BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Editorial Columba. Breve estudio sobre la evolución, géneros próximos, modalidades y técnicas.
1976. LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague, Paris, Mouton Press.
1976. ARONNE AMESTOY, LIDA. *América en la encrucijada de mito y razón*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro. Modelo para el estudio del cuento epifánico.
1977. REID, IAN. *The Short Story*. London & New York, Methuen. Brevemente propone definiciones, formas tributarias y paralelas, y 3 elementos esenciales.
1977. HILLS, RUST. *Writing in General and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton. Mifflin. Estudia alrededor de 50 elementos específicos del cuento.
1977. CASTAGNINO, RAÚL. «Cuento-artefacto» y artificios del cuento. Buenos Aires, Nova.
1978. SERRA, EDELWEISS. *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Estudio general y análisis de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández, Rulfo y algunos otros.
1982. BONHEIM, HELMUT. *The Narrative Mode. Techniques of the Short Story*. Cambridge, D.S.Brewer. Estudio de 600 cuentos y 300 novelas a partir de un modelo con 4 modalidades discursivas: reporte, diálogo, descripción, comentario
1982. MORA VALCÁRCCEL, CARMEN DE. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Universidad de Sevilla.
1983. LOHAFFER, SUSAN. *Coming to Terms with the Short Story*. Louisiana State University. Estudia el cuento siguiendo una lógica secuencial.

1983. SHAW, VALERIE. *The Short Story. A Critical Introduction*. London & New York, Longman. Caótico pero sugerente estudio sobre el cuento como género.
1984. GERLACH, JOHN. *Towards the End. Closure and Structure in the American Short Story*. The University of Alabama Press. Estudio del final en alrededor de 25 cuentos norteamericanos.
1984. CHAMBERS, ROSS. *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. University of Minnesota, Theory and History of Literature, Vol. 12. Modelo metafórico de la seducción del lector por la voz narrativa a partir de 6 cuentos canónicos.
1985. MORA, GABRIELA. *En torno al cuento: de la teoría general a su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
1988. EISENSTEIN, SERGEI M. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. London, Methuen. Translation: Alan Y. Upchurch.
1989. LOHAFFER, SUSAN & JO ELLEN CLAREY, EDS. *Short Story Theory at a Crossroads*. Louisiana State University. Quince estudios sobre 6 áreas: teoría de la teoría, definiciones, teoría del final, evolución del género, y procesos de lectura.
1989. HANSON, CLARE, ed. *Re-Reading the Short Story*. New York, St. Martin's Press.
1990. MADDEN, DAVID & VIRGIL SCOTT, eds. *Studies in the Short Story*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
1991. JAFFÉ, VERÓNICA. *El relato imposible*. Caracas, Monte Avila Editores. Estudio sobre la crítica del cuento venezolano entre 1970 y 1980, a partir de R. Jauss.
1992. DE VALLEJO, CATHARINA. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami, Ediciones

- Universal. A partir del modelo semiótico de Lotman se estudian 4 autores: Quiroga, Cortázar, Bosch y Anderson-Imbert.
1992. HEAD, DOMINIQUE. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*. Cambridge University Press. Teorías, definiciones y estudio de 5 cuentistas: J. Joyce, V. Woolf, W. Lewis, K. Mansfield, M. Lowry.
1992. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 2a. ed. Manual didáctico dirigido a los escritores, derivado de la experiencia del autor.
1994. BARRERA LINARES, LUIS. *Desacralización y parodia. Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas, Monte Avila. Estudio de 10 cuentistas a partir de la distinción entre cuentos dinámicos (énfasis en la historia) y estáticos (énfasis en el lenguaje).
1994. MAY, CHARLES E., ed. *The New Short Story Theories*. Ohio University Press. 23 artículos sobre la evolución del cuento, incluyendo definiciones generales, poéticas personales y aproximaciones formalistas, genéricas y cognitivistas.
1995. MAY, CHARLES. *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York, Twayne Publishers. Estudio de carácter histórico con especial atención a los cuentistas más sobresalientes del canon internacional.
1998. DANIEL, JOHN. *Structure, Style, and Truth: Elements of the Short Story*. Santa Barbara, Fithian Press.
1999. HAGEL ECHENIQUE, JAIME. *Saber y contar. Producción de textos narrativos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
1999. BECERRA SUÁREZ, CARMEN, ed. *Asedios o conto*. Universidad de Vigo.

Poéticas personales del cuento y entrevistas a cuentistas

1961. CURRENT-GARCÍA, E. & PATRICK W. R. *What Is the Short-Story?* Chicago, Scott, Foresman & Co. Compilación en lengua inglesa de textos de escritores y teóricos.
1983. MARTÍN GAITE, CARMEN. *El cuento de nunca acabar. Notas sobre la narración, el amor y la mentira.* Madrid, Trieste.
1985. VARIOS AUTORES. *El cuento está en no creérselo.* Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.
1988. VARIOS AUTORES. *Teoría y práctica del cuento.* Encuentro Internacional 1987. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura.
1989. DE VALLEJO, CATHARINA, ed. *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas.* Miami, Ediciones Universal. Incluye 25 textos, principalmente poéticas personales de cuentistas españoles e hispanoamericanos
1991. LUGO FILIPPI, CARMEN. *Los cuentistas y el cuento: encuesta entre cultivadores del género.* San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
1992. GIARDINELLI, MEMPO. *Así se escribe un cuento.* Beas Ediciones, Buenos Aires.
1993. ZAVALA, LAURO, ed. *Teorías de los cuentistas. Teorías del Cuento, Vol. I.* México, UNAM. 32 ensayos de cuentistas acerca del cuento.
1993. BRIZUELA, LEOPOLDO, ed. *Cómo se escribe un cuento.* Buenos Aires, El Ateneo.
1993. METCALF, JOHN & J. R. (Tim) Struthers. *How Stories Mean.* Ontario, Canadá, The Porcupine's Quill.

1994. HANSEN, RON & JIM SHEPARD, eds. *You've Got to Read This: Contemporary American Writers Introduce Stories That Held Them in Awe*. Harper Collins Publishers.
1995. ZAVALA, LAURO, ed. *La escritura del cuento*. Teorías del Cuento, Vol. II. México, UNAM. 38 ensayos de cuentistas acerca del cuento.
1996. ZAVALA, LAURO, ed. *Poéticas de la brevedad*. Teorías del Cuento, Vol. III. México, UNAM. 65 ensayos de cuentistas acerca del cuento.
1997. IFTEKHARUDDIN, FARHAT, MARY ROHRBERGER & MAURICE LEE. *Speaking of the Short Story. Interviews with Contemporary Writers*. Jackson, University Press of Mississippi.
1997. KAYLOR, NOEL, ed. *Creative and Critical Approaches to the Short Story*. Edwin Mellen Press.
1997. PACHECO, CARLOS & LUIS BARRERA LINARES, eds. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Avila Editores, 2a. ed. Incluye 44 textos de teóricos, cuentistas y críticos, originalmente escritos en español y en inglés.
1998. BRIZUELA, LEOPOLDO, ed. *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
1998. LOUNSBERRY, BARBARA, ed. *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Greenwood Publishing Group.
1998. ZAVALA, LAURO, ed. *Cuentos sobre el cuento*. Teorías del Cuento, Vol. IV. México, UNAM. 50 cuentos metaficcionales hispanoamericanos

ANTOLOGÍAS Y ESTUDIOS SOBRE MINIFICCIÓN

ESTA bibliografía sólo incluye títulos de volúmenes individuales o colectivos dedicados íntegramente a la minificción literaria, es decir, textos narrativos cuya extensión es menor a 250 palabras. En total son 62 títulos, de los cuales 43 son en español, 16 en inglés, y algunos en alemán, italiano o francés.

Se han incluido, además de libros, algunos volúmenes y dossiers monográficos de libros colectivos y revistas literarias y de investigación (*RIB*, *Quimera*, *El Cuento en Red*, *América*, *Boletín CLE*, etc.)

El primero de estos libros fue publicado en Argentina en 1953 (los *Cuentos breves y extraordinarios* reunidos por Borges y Bioy), seguido en México por la importante antología miscelánea *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés. La mayor parte han sido publicados a partir de 1990, pues hasta ese momento (incluyendo ese mismo año) se habían publicado 14 títulos. En 1991 se publicó 1 título, y a partir de ese momento la publicación

de estudios y antologías es constante: 1992 (1), 1993 (4), 1994 (3), 1995 (2), 1996 (6), 1997 (5), 1998 (3), 1999 (3), 2000 (4), 2001 (4), 2002 (8).

Aquí se han dejado de lado los estudios monográficos sobre algún escritor. Y se han incluido únicamente materiales relacionados con la minificción literaria, por lo que se han dejado de lado las compilaciones y los estudios sobre textos narrativos breves de carácter infantil, religioso, espiritual o terapéutico.

Además de los trabajos publicados en Alemania, España, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia y Nueva Zelandia, aquí se incluyen títulos publicados en Argentina, Chile, Colombia, México y Venezuela, es decir, en 5 idiomas y 11 países.

Esta bibliografía está presentada en dos formas distintas. En primer lugar se presenta en orden cronológico, y a continuación se presentan los mismos 62 títulos en orden alfabético, distribuidos en tres grupos: estudios generales (14), estudios inéditos (8) y antologías (40).

Estudios y antologías de minificción

1953. BORGES, JORGE LUIS & ADOLFO BIOY CASARES, eds. *Cuentos breves y extraordinarios. Antología*. Buenos Aires, Losada, 1997.
1961. GOODMAN, ROGER B., ed. *75 Short Masterpieces. Stories from the World's Literature*. New York, Bantam Books.
1963. ASIMOV, ISAAC & GROFF CONKLIN, eds. *50 Short Science Fiction Tales*. New York, Scribner Paperback Fiction, 1997.

1970. AVILÉS FABILA, RENÉ, ed. *Antología del cuento breve del siglo XX en México*. Incluido en el *Boletín* núm. 7 de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. México, pp. 1-22.
1976. VALADÉS, EDMUNDO, ed. *El libro de la imaginación*. México, Biblioteca Joven, Fondo de Cultura Económica, 1984 (tiraje de 30,000 ejemplares).
1980. ASIMOV, ISAAC, MARTIN GREENBERG & JOSEPH OLANDER, eds. *Microcosmic Tales. 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*. New York, Daw Books, 1992.
1983. HOWE, IRVING & ILEANA WIENER HOWE, eds. *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. New York, Bantam Books
1986. KOCH, DOLORES M. «El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso». The City University of New York. Tesis doctoral, 232 p.
1986. SHAPARD, ROBERT & JAMES THOMAS, eds. *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*. Layton, Utah, Gibbs M. Smith Inc. (Traducido al español como *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*. Barcelona, Anagrama, 1989).
1986. FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO, ed. *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, Fugaz Ediciones.
1989. SHAPARD, ROBERT & JAMES THOMAS, eds. *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories*. New York & London, W. W. Norton.
1989. POLLASTRI, LAURA. «Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso». Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 130 p.

1990. ZAHAVA, IRENE, ed. *Word of Mouth. Short-Short Stories by 100 Women Writers*, vol. 2. Freedom, California, The Crossing Press.
1990. BELL, ANDREA. «The *cuento breve* in modern Latin American literature». Stanford University. Tesis doctoral, 1991, 224 p. (sobre Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile).
1991. EPPLE, JUAN ARMANDO, ed. *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile, Editorial Mosquito Comunicaciones. (Hay una nueva edición publicada en 1999).
1992. CAJERO VÁZQUEZ, ANTONIO. «El lector en *Continuidad de los parques*. Un cuento de Julio Cortázar». Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericana
1993. THOMAS, JAMES; DENISE JAMES & TOM HAZUKA, eds. *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*. New York, W. W. Norton.
1993. DÍAZ, R. Y CARLOS PARRA. *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva (Colombia), Samán Editores.
1993. SORENSEN, ROSEMARY, ed. *Microstories. Tiny Stories*. Auckland-London, Angus & Robertson (Harper & Collins).
1993. WEINBERG, ROBERT; STEFAN DZIEMIANOWICZ & MARTIN GREENBERG, eds. *Dastardly Little Detective Stories*. New York, Barnes & Noble, 561 p.
1993. HELGUERA, LUIS IGNACIO, ed. *Antología del poema en prosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica.
1994. BUSTAMANTE, GUILLERMO ZAMUDIO & HAROLD KREMER, eds. *Antología del cuento corto colombiano*. Colombia, Universidad del Valle.

1994. QUIROZ VELÁZQUEZ, CARMINA ANGÉLICA & VERÓNICA VARGAS ESQUIVEL. «Una propuesta para desmitificar el Génesis 3». Universidad Autónoma del Estado de México, Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas.
1994. BRANDENBERGER, EDNA, ed. *Cuentos brevísimos / Spanische Kürzest-geschichten*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
1995. MOSS, STEVE, ed. *The World's Shortest Stories. Murder. Love. Horror. Suspense. All this and much more in the most amazing short stories ever written –each one just 55 words long!* Philadelphia– London, Running Press, 1998.
1995. TOTI, GIANNI, ed. *I racconti piú brevi del mondo*. Roma, Edizioni Fahrenheit 451.
1996. EPPLE, JUAN ARMANDO, ed. *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*. Washington, Organización de Estados Americanos. Número especial cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*. Contiene 12 estudios sobre el género y una antología de 100 minificciones hispanoamericanas.
1996. JIMÉNEZ EMÁN, GABRIEL, ed. *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*. Caracas, Fondo Editorial Fundarte.
1996. RODRÍGUEZ ROMERO, NANA. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja (Colombia), Colibrí Ediciones.
1996. STERN, JEROME, ed. *Micro Fiction. An Anthology of Really Short Stories*. New York, W.W. Norton.
1996. BRASCA, RAÚL, ed. *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
1996. CÍRCULO CULTURAL FARONI. *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Prólogo de Luis Landero. Barcelona, Tusquets, Serie Andanzas, Num. 288. Barcelona.

1997. BRASCA, RAÚL, ed. *2 veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
1997. DEL VALLE PEDROSA, CONCEPCIÓN. «Como mínimo. Un acercamiento a la microficción hispanoamericana». Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral, 528 p.
1997. PÉREZ BELTRÁN, ANGELA MARÍA. *Cuento y minicuento*. Bogotá, Colombia, Página Maestra Editores. Contiene un estudio del género y una antología.
1997. ROJO, VIOLETA. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997. Contiene una antología en las páginas 135-191.
1997. LAGMANOVICH, DAVID. *Microrrelatos*. Tucumán (Argentina), Cuadernos de Norte y Sur.
1997. ALLEN, ROBERTA. *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press.
1998. TORRES, ALEJANDRA, ed. *Cuentos breves latinoamericanos*. Buenos Aires, Coedición Latinoamericana, 1998 *América*. Cahiers du CRICCAL n.º. 18. 1998 *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1950 à nos jours*. Tome 1: *Poétique de la forme brève. Conte, Nouvelle*. París, Université de la Sorbonne Nouvelle.
1998. TOMASSINI, GRACIELA & STELLA MARIS COLOMBO. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario, Argentina, Editorial Fundación Ross. Contiene una breve antología didáctica.
1999. GONZÁLEZ, JOSELUIS, ed. *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias
1999. ZAVALA, LAURO, coord. *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*.

- México, UAM Xochimilco, 1999. Contiene ocho estudios y ensayos provenientes de Perú, Chile, Estados Unidos, México, Canadá y Brasil.
1999. MOSS, STEVE & JOHN M. DANIEL, eds. *The World's Shortest Stories of Love and Death. Passion. Betrayal. Suspicion. Revenge. All this and more in a new collection of amazing short stories –each one just 55 words long! Philadelphia–* London, Running Press, Philadelphia.
2000. *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve. Núm. 1. La Minificción en Hispanoamérica, Primera Parte.* <http://cuentoenred.org>
2000. *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve. Núm. 2. La Minificción en Hispanoamérica, Segunda Parte.* <http://cuentoenred.org>
2000. DÍAZ, JOSÉ, ed. *Ojos de aguja. Antología de microcuentos.* Barcelona, Círculo de Lectores.
2000. NAVAGÓMEZ, QUETA, ed. *100 cuentos brevísimos de Latinoamérica.* México, Instituto Politécnico Nacional, Colección Cuadernos Politécnicos, núm. 17.
2001. BRASCA, RAÚL & LUIS CHITARRONI, eds. *Antología del cuento breve y oculto.* Buenos Aires, Sudamericana.
2001. CÍRCULO CULTURAL FARONI. *Galería de hiperbreves.* Barcelona, Tusquets.
2001. ROMERA CASTILLO, JOSÉ Y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, eds. *Sobre el microrrelato.* Conjunto de ocho artículos incluidos en el volumen colectivo *El cuento en la década de los noventa.* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) / Visor Libros, Biblioteca de Filología Hispánica, vol. 54, pp. 641-742
2001. ROJAS, SEIDY. «De textos muchos y lectores pocos. La meta-ficción en el relato hispanoamericano». Tesis de Maestría en

- Teoría Literaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.
2002. ZAVALA, LAURO, coord. *La minificción en Hispanoamérica*. Dossier monográfico de *Quimera. Revista de Literatura*. Barcelona, núm. 211-212. Febrero 2002. (Contiene 17 artículos).
2002. MARTÍN, REBECA Y FERNANDO VALLS, coords. *El microrrelato en España*. Dossier monográfico de *Quimera. Revista de Literatura*. Barcelona, núm. 222. Noviembre 2002. (Contiene 9 artículos).
2002. ZAVALA, LAURO, ed. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara / UAM Xochimilco.
2002. OBLIGADO, CLARA, ed. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid, Páginas de Espuma.
2002. BRASCA, RAÚL, ed. *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
2002. GONZÁLEZ, HENRY, ed. *La minificción en Colombia. Antología*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
2002. ZAVALA, LAURO, ed. *La minificción en México: 50 textos breves*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
2002. EPPLE, JUAN ARMANDO, ed. *Cien microcuentos chilenos*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
2003. ZAVALA, LAURO, ed. *Minificción mexicana*. Antologías del Siglo XX, Vol. 4. México, Coordinación de Humanidades / Dirección de Literatura / Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México).

2003. DÍAZ PERUCHO, JAVIER. *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano, siglo XX*. Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, FFyL, UNAM.

*Estudios y antologías de minificción
en orden alfabético*

[Estudios generales sobre minificción]

- ALLEN, ROBERTA: *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press, 1997 *América*. Cahiers du CRICCAL no. 18: *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1950 à nous jours*. Tome 1: *Poétique de la forme brève*. Conte, Nouvelle. París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- DÍAZ, R. Y CARLOS PARRA: *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva (Colombia), Samán Editores, 1993.
- EPPLE, JUAN ARMANDO, ed.: *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*. Washington, Organización de Estados Americanos. Número especial cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996. Contiene 12 estudios sobre el género y una antología de 100 minificciones hispanoamericanas *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, vol. 1, núm. 1. *Estudios sobre minificción hispanoamericana*. <http://cuentoenred.org>.
- LAGMANOVICH, DAVID: *Microrrelatos*. Tucumán (Argentina), Cuadernos de Norte y Sur, 1997.
- PÉREZ BELTRÁN, ANGELA MARÍA: *Cuento y minicuento*. Bogotá, Colombia, Página Maestra Editores, 1997. Contiene un estudio del género y una antología.

- RODRÍGUEZ ROMERO, NANA: *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja (Colombia), Colibrí Ediciones, 1996.
- ROJO, VIOLETA: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997. Contiene una antología en las páginas 135-191.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ Y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, eds.: *Sobre el microrrelato*. Conjunto de ocho artículos incluidos en el volumen colectivo *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) / Visor Libros, Biblioteca de Filología Hispánica, vol. 54, 2001, pp. 641-742.
- TOMASSINI, GRACIELA & STELLA MARIS COLOMBO: *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario, Argentina, Editorial Fundación Ross, 1998. Contiene una breve antología didáctica.
- ZAVALA, LAURO, coord.: *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, UAM Xochimilco, 1999. Contiene ocho estudios y ensayos provenientes de Perú, Chile, Estados Unidos, México, Canadá y Brasil.
- , ed.: *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara / UAM Xochimilco, 2001.

[Estudios inéditos sobre minificción]

- BELL, ANDREA: «The *cuento breve* in modern Latin American literature». Stanford University. Tesis doctoral, 1991, 224 p. (sobre Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile).

- CAJERO VÁZQUEZ, ANTONIO: «El lector en *Continuidad de los parques*. Un cuento de Julio Cortázar». Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, 1992.
- DEL VALLE PEDROSA, CONCEPCIÓN: «Como mínimo. Un acercamiento a la microficción hispanoamericana». Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral, 1997, 528 p.
- DÍAZ PERUCHO, JAVIER: «Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano, siglo XX». Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, FFyL, UNAM, 2003.
- KOCH, DOLORES M.: «El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso». The City University of New York. Tesis doctoral, 1986, 232 p.
- POLLASTRI, LAURA: «Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso». Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 1989, 130 p.
- QUIROZ VELÁZQUEZ, CARMINA ANGÉLICA & VERÓNICA VARGAS ESQUIVEL: «Una propuesta para desmitificar el *Génesis 3*». Universidad Autónoma del Estado de México, Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, 1994.
- ROJAS, SEIDY: «De textos muchos y lectores pocos. La metaficción en el relato hispanoamericano». Tesis de Maestría en Teoría Literaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2001.

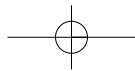
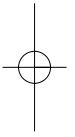
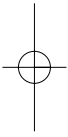
[Antologías de minificción literaria]

- ASIMOV, ISAAC & GROFF CONKLIN, EDS.: *50 Short Science Fiction Tales*. New York, Scribner Paperback Fiction, 1997 (1963).
- , MARTIN GREENBERG & JOSEPH OLANDER, eds.: *Microcosmic Tales. 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*. New York, Daw Books, 1992 (1980).
- AVILÉS FABILA, RENÉ, ed.: *Antología del cuento breve del siglo XX en México*. Sección inicial del *Boletín* núm. 7 de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. México, 1970 (1-22).
- BORGES, JORGE LUIS & ADOLFO BIOY CASARES, eds.: *Cuentos breves y extraordinarios. Antología*. Buenos Aires, Losada, 1997 (1953).
- BRANDENBERGER, EDNA, ed.: *Cuentos brevísimos / Spanische Kürzestgeschichten*. Munich, Deutscher Tschenbuch Verlag, 1994.
- BRASCA, RAÚL, ed.: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.
- , ed.: *2 veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1997.
- , ed.: *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.
- BRASCA, RAÚL & LUIS CHITARRONI, eds.: *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- BUSTAMANTE, GUILLERMO ZAMUDIO & HAROLD KREMER, eds.: *Antología del cuento corto colombiano*. Colombia, Universidad del Valle, 1994.

- CÍRCULO CULTURAL FARAONI: *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Prólogo de Luis Landero. Barcelona, Tusquets, Serie Andanzas, Num. 288. Barcelona, 1996
- : *Galería de hiperbreves*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- DÍAZ, JOSÉ, ed.: *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- EPPLE, JUAN ARMANDO, ed.: *Brevísima relación. Nueva antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile, Editorial Mosquito Comunicaciones, 1999.
- : *Cien microcuentos chilenos*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2002. (Edn. or.: *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, Santiago, Ediciones LAR, 1989)
- FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO, ed.: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, Fugaz Ediciones, 1988.
- GOODMAN, ROGER B., ed.: *75 Short Masterpieces. Stories from the World's Literature*. New York, Bantam Books, 1961.
- GONZÁLEZ, HENRY, ed.: *La minificción en Colombia. Antología*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002.
- GONZÁLEZ, JOSELUIS, ed.: *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- HELGUERA, LUIS IGNACIO, ed.: *Antología del poema en prosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HOWE, IRVING & ILEANA WIENER HOWE, eds.: *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. New York, Bantam Books, 1983.
- JIMÉNEZ EMÁN, GABRIEL, ed.: *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*. Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 1996.

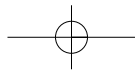
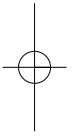
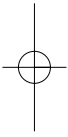
- MOSS, STEVE, ed.: *The World's Shortest Stories. Murder. Love. Horror. Suspense. All this and much more in the most amazing short stories ever written –each one just 55 words long!* Philadelphia– London, Running Press, 1998 (1995).
- & JOHN M. DANIEL, eds.: ds.: *The World's Shortest Stories of Love and Death. Passion. Betrayal. Suspicion. Revenge. All this and more in a new collection of amazing short stories –each one just 55 words long!* Philadelphia– London, Running Press, Philadelphia, 1999.
- NAVAGÓMEZ, QUETA, ed.: *100 cuentos brevísimos de Latinoamérica.* México, Instituto Politécnico Nacional, Colección Cuadernos Politécnicos, núm. 17, 2000.
- OBLIGADO, CLARA, ed.: *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves.* Madrid, Páginas de Espuma, 2002.
- SHAPARD, ROBERT & JAMES THOMAS, eds.: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos.* Barcelona, Anagrama, 1989 (1986).
- , eds.: *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories.* New York & London, W. W. Norton, 1989.
- SORENSEN, ROSEMARY, ed.: *Microstories. Tiny Stories.* Auckland– London, Angus & Robertson (Harper & Collins), 1993.
- STERN, JEROME, ed.: *Micro Fiction. An Anthology of Really Short Stories.* New York, W. W. Norton, 1996.
- THOMAS, JAMES; DENISE JAMES & TOM HAZUKA, eds.: *Flash Fiction. 72 Very Short Stories.* New York, W. W. Norton, 1992.
- TORRES, ALEJANDRA, ed.: *Cuentos breves latinoamericanos.* Buenos Aires, Coedición Latinoamericana, 1998.
- TOTI, GIANNI, ed.: *I racconti piú brevi del mondo.* Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1995.

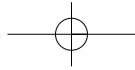
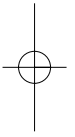
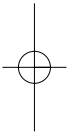
- VALADÉS, EDMUNDO, ed.: *El libro de la imaginación*. México, Biblioteca Joven, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1976). (Tiraje de 30.000 ejemplares).
- WEINBERG, ROBERT; STEFAN DZIEMIANOWICZ & MARTIN GREENBERG, eds.: *100 Dastardly Little Detective Stories*. New York, Barnes & Noble, 1993, 561 p.
- ZAHAVA, IRENE, ed.: *Word of Mouth. Short-Short Stories by 100 Women Writers*, vol. 2. Freedom, California, The Crossing Press, 1990.
- ZAVALA, LAURO, ed.: *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, Alfaguara, Colección Juvenil, 2000.
- : *La minificción en México: 50 textos breves*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002.
- : *Minificción mexicana*. Antologías del Siglo XX, Vol. 4. México, Coordinación de Humanidades / Dirección de Literatura / Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), 2003.





ÍNDICE





PRÓLOGO

7

ESTUDIOS SOBRE FICCIÓN

Los paradigmas de la ficción contemporánea	15
Un modelo semiótico para el estudio del cuento	27
Elementos para el análisis y la enseñanza del cuento	39
Características del cuento clásico, el moderno y el posmoderno	50

ESTUDIOS SOBRE MINIFICCIÓN

Seis propuestas para un género del tercer milenio	69
La minificción bajo el microscopio	86
Relatos vertiginosos: cuentos mínimos	107
De bestiarios y otros géneros breves	113

Crónicas de viaje y escritura mínima	133
Diez razones para olvidar «El dinosaurio»	145

ESTUDIOS SOBRE METAFICCIÓN

La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna	157
Una aproximación conjetural a la metaficción	167
Una tipología para el estudio de la metaficción	186
Los puentes de la palabra en «Las babas del diablo» de J. Cortázar	205
Las elipsis narrativas en «Del rigor en la ciencia» de J. L. Borges	217
Continuaciones para «Continuidad de los parques» de J. Cortázar	225

FRONTERAS DE LA FICCIÓN

Para nombrar las formas de la ironía narrativa	239
Género y lectura en la narrativa serial	266
Las fronteras genéricas de la minificción	291
El arte y la técnica de elaborar antologías	299
Impartir una clase es puro cuento	308

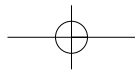
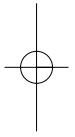
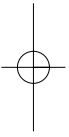
GLOSARIO

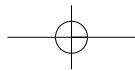
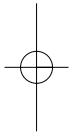
Cuento clásico y moderno	319
Cuento posmoderno	332
Minificción	340
Ironía literaria	352



BIBLIOGRAFÍA

Teoría del cuento	361
Antologías y estudios sobre minificción	369







Este libro de Lauro
Zavala, número 11 de la
serie *Iluminaciones*, acabó
de imprimirse el día 4
de abril del año 2004

