



**Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Letras**

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

**LA METAFICCIÓN EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO
(SIGLOS XX Y XXI)**

Tesis que para optar por el grado de doctora en letras presenta:
LAURA ELISA VIZCAÍNO MOSQUEDA

Tutor Principal
Dr. Alberto Vital Díaz
Instituto de Investigaciones Filológicas

Comité Tutor
Dra. Mónica Quijano Velasco
Facultad de Filosofía y Letras
Dr. José María Villarías Zugazagoitia
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., diciembre 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La presente investigación se realizó gracias al apoyo del Programa de Becas de Posgrado y del Programa de Becas Mixtas en el Extranjero, otorgados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

AGRADECIMIENTOS

Al Programa de Posgrado en Letras de la UNAM porque formar parte de éste ya implica una alta responsabilidad que asumir.

A mi tutor principal, Dr. Alberto Vital, quien a lo largo de estos cuatro años y con todos los cambios que implica el paso del tiempo, nunca me soltó en el camino, siempre recibí su apoyo y su exigencia me enseñó a tener disciplina en mi investigación.

A la Dra. Mónica Quijano por leer mi trabajo un sin fin de veces, por cada recomendación bibliográfica, cada lección teórica, cada consejo estructural y por cada pregunta que me hizo responder para mejorar.

Al Dr. José María Villarías por enseñarme la importancia del análisis y las justificaciones, por marcarme mis errores en amarillo y por siempre tener una preocupación sobre los pasos que daba.

A la Dra. Raquel Mosqueda quien aceptó ser parte del sínodo y hacer una lectura crítica de mi tesis; agradezco mucho sus consejos, pero sobre todo su exigencia para que yo cayera en la cuenta del valor de mi trabajo.

Al Dr. Lauro Zavala, también parte del comité, quien desde la licenciatura hasta la fecha me ha brindado sus conocimientos, libros, artículos y reflexiones con la amabilidad de un apasionado cuyo primero y último interés es compartir. Además agradezco que me alentara a elaborar esquemas sin temor.

Al Dr. David Roas por aceptar ser mi tutor mientras realicé la estancia de investigación en la Universidad Autónoma de Barcelona, por su lectura, consejos, recomendaciones bibliográficas y orientación en el tema de la posmodernidad y el microrrelato.

Al Dr. Javier Perucho quien siempre me ha apoyado e impulsado, quien no sólo es amigo y colega, sino también un excelente *coach* que me exige asumirme como experta en lo que hago (y además confía en mí para prestarme libros).

A mis compañeros del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC) pues, más allá del intercambio de lecturas, formar parte de ustedes da sentido al camino que elegimos y destruye la idea de soledad impuesta a la investigación literaria.

Al Seminario Permanente de Metaficción e Intertextualidad de la FES Acatlán por señalarme mis equivocaciones y mostrarme que la pasión por la teoría literaria se puede compartir en un diálogo amistoso, lúdico, en los recesos, en el camino a casa y sin necesidad de reconocimientos.

A José Pablo Camarena, lector crítico y audaz, quien supo decirme mis errores sustanciales de esta tesis de la manera más clara y amigable. Me señaló mis debilidades al escribir, por lo que espero haber respondido acertadamente a sus comentarios sobre este trabajo.

A Andrés Gutiérrez Villavicencio por compartirme su manera tan ilustrativa de hacer dos tesis y señalarme que éstas no tienen por qué ser crípticas. Además agradezco su lectura a mi investigación y sus consejos para mejorar.

A Rony Vásquez Guevara cuyo pensamiento de abogado me ha enseñado a buscar las premisas lógicas y causales; por ello su lectura, diálogo y comentarios sobre mis consideraciones del microrrelato me fueron de utilidad.

A José Luis Nogales porque en su lectura me animó a continuar, a Petra Báder quien desde su *Lejana* amistad e idioma húngaro me aclaró los términos hispánicos, y a Gustavo Meléndez por el desahogo y esa bibliografía difícil de Octavio Paz e Iser.

A mi hermano por ayudarme con el esquema y aspectos tecnológicos que me cuestan trabajo.

A toda mi familia y amigos por preguntarme constantemente: “¿y la tesis?” Pero sobre todo porque nunca dudaron que lo conseguiría y porque siempre recibí su apoyo.

Finalmente, agradezco a toda la cofradía minificcional de Iberoamérica por el diálogo siempre amigable en congresos académicos, encuentros de escritores, presentaciones de libros y en el inevitable Internet. Esta tesis es parte de las inquietudes que siempre compartimos y espero sigamos debatiendo.

*A mis padres, Luzma y Mauricio,
por su meta-apoyo abismado al infinito
hasta formar un uróboros.*

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo I	25
Los cuatro elementos	25
1.1 Ficción.....	26
1.2 Metaficción	33
1.3 Posmodernidad.....	42
1.4 Microrrelato	56
Capítulo II	71
La tematización de la escritura	71
2.1 Escritura abismada a través de una atmósfera onírica.....	76
2.2 Reescritura de obras canónicas	86
2.3 Rasgos autoficcionales y metacomentario	94
2.4 Implicaciones de la tematización de la escritura.	104
Diálogo con la posmodernidad.....	104
Capítulo III	111
La tematización del texto	111
3.1 La personificación de las palabras	117
3.2 El tópico de los géneros literarios	125
3.3 El movimiento de signos ortográficos.....	133
3.4 Implicaciones de la tematización del texto.	141
Diálogo con la posmodernidad.....	141
Capítulo IV	147
La tematización de la lectura	147
4.1 Personajes-lectores y la metalepsis	151
4.2 Narrador y narratario.....	158
4.3 Ejercicios e instrucciones para lectores.....	166
4.4 Implicaciones de la tematización de la lectura.....	176
Diálogo con la posmodernidad.....	176
Conclusiones	181
Bibliografía de textos teóricos	189
Bibliografía de textos literarios	196

El epígrafe se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna; se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. Es una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas literarias oficiales, y deriva siempre de un impulso casi musical del alma. Tiene aire de familia con las alusiones más remotas, y su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas.

(Julio Torri, *Ensayos y poemas*)

INTRODUCCIÓN

El hallazgo de microrrelatos es inagotable. Estos tipos de escritura breve pueden encontrarse en antologías, en libros de autor, en ejemplos de estudios teóricos y en el inmenso campo que permite Internet. Sin embargo, a pesar de su proliferación y tamaño deben ser estudiados sin prisa pues requieren más atención que simples vistazos.

Es una idea equivocada pensar que el microrrelato prolifera actualmente como consecuencia de la vida acelerada del lector, quien supuestamente carece de tiempo para acercarse a textos largos. El género de la brevedad acontece porque se puede exigir más de la competencia lectora, dentro de la cual es necesario un proceso de reflexión totalmente ajeno a la premura.

Sin el momento necesario de lectura que requieren las ficciones mínimas, una revisión continua y apresurada suele provocar un rebose de ideas desordenadas, pues la entrada a cada texto breve, o cada vuelta de hoja, implica cambiar de personajes, imágenes, escenarios y problemáticas. Por esto, tanto para apreciar como para estudiar esta clase de textos son útiles, además de las pausas lectoras, ciertas perspectivas de clasificación: temáticas, geográficas, temporales, formales, entre otras más; así se genera un ordenamiento ante la enorme variedad de relatos.

Incluso, muchas antologías de microrrelatos se sostienen por algún agrupamiento temático que ubica al receptor en un punto desde el cual conocerá variantes de un mismo asunto. Por ejemplo, existen antologías sobre el amor, el erotismo, el horror, el fútbol, el box, el circo, los insectos, el cine o la música. De igual manera, sobresalen los proyectos con la temática de la violencia en: *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género* que se ha desarrollado en distintos países; o las compilaciones que tematizan la intertextualidad

con los clásicos, con las sirenas o con el *Quijote*.¹ En cada uno de estos casos hay un hilo conductor que ordena la variedad de lecturas y aunque cada microrrelato sea independiente, está concatenado a un mismo campo semántico. También hay compendios que no siguen estos lineamientos y son igual de valiosos, pero en ellos la pausa lectora para la asimilación de información es inminente a favor de su apreciación. Además, aunque los agrupamientos sean temáticos siempre habrá otras vertientes que atender con la paciencia de un amanuense.

En la elaboración de esta tesis, al investigar constantes dentro de la constelación de microrrelatos y otras temáticas además de las impuestas por antologías, se encontró una tendencia de la narrativa breve por expresar asuntos de la misma ficción; es decir, ficciones cortas que hablan sobre sí mismas o bien, “metaficciones mínimas”. Esto no implica que toda brevedad literaria tematice de manera evidente los elementos de la ficción. Incluso, hasta la fecha, sigue faltando una recopilación que reúna exclusivamente textos metaficcionales. Sin embargo, hay un amplio universo de metaficciones breves en habla hispana por el que vale la pena dedicarse a su investigación.

Dentro de los microrrelatos con una directriz metaficcional fueron descubiertas, además, otras variables que al prestarles atención permitieron agrupar los textos a partir de tres líneas, las cuales se proponen como objeto de estudio: *la tematización de la escritura, del texto y de la lectura*.

Una vez que estas directrices fueron visibles, se comprendió la semejanza de las mismas con los tres componentes de la comunicación literaria (autor-texto-lector) imprescindibles para la concretización de una obra. Este hallazgo atiende a un fenómeno

¹ Éste es el caso de *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica* (2015) de Antonio Serrano Cueto, *Yo no canto, Ulises, Cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (2008 y 2016) de Javier Perucho, o *MicroQuijotes* (2005) de Juan Armando Epple, entre muchos casos más.

causal, pero no era notorio antes del análisis del corpus: en el estudio exhaustivo de los textos es coherente que la metaficción, al apuntar hacia sí misma como texto y ficción, debele alguno o todos los momentos de la comunicación literaria. Esta triada debe ser abordada o puesta sobre el escenario si se desea conformar el fenómeno de la metaficción. Por esta razón, se dedica un capítulo a cada uno de los componentes con el fin de plantear un modo sistemático de acercarse a estas formas de la ficción en la narrativa corta.

Los tres ejes temáticos no son inamovibles: alguno puede insertarse en el terreno del otro y combinarse; por ejemplo, cuando la escritura implica su propia lectura. Sin embargo, la clasificación propuesta se basa en los elementos predominantes e iterativos, los cuales permiten que el peso en la balanza tienda más hacia cierto eje. Como menciona Luz Aurora Pimentel, “no se concibe un tema sino es por su recursividad” (260).

Cabe señalar que la tematización refiere necesariamente a una problematización. Es decir, tematizar la escritura, el texto y la lectura no sólo implica mencionarlos, sino también situarlos desde perspectivas distintas que, como se verá más adelante, cuestionan su modo de ser convencional para asentar propuestas críticas sobre lo que significa la comunicación literaria. Por esta razón, aquí se verán ejemplos donde los personajes lectores y escritores se encuentran en un instante de tensión o ponen en duda su posición frente al objeto literario. De igual forma, la idea de un texto rígido, cerrado e inamovible es destruida cuando la metaficción entra en juego. Es gracias a la problematización de los tres componentes y no su simple señalización que el estudio de los mismos es posible.

Por otro lado, para considerar un texto metaficcional no sólo se necesita de la tematización literaria, sino también de ciertos *recursos formales* que evidencian la construcción y sobresalen por distintas situaciones dentro de los rubros señalados. A continuación se explica la disposición de ellos en cada sección, con la advertencia de que a

éstos los antecede un primer capítulo dedicado a los cuatro pilares fundamentales en esta tesis: la ficción, para comprender cómo ésta es transgredida; la metaficción, para conocer las posturas teóricas que se han hecho al respecto; la posmodernidad, para comprender el contexto del corpus y el microrrelato, para asentar el modo de tratar esta problemática.

En el segundo capítulo se estudia la *tematización de la escritura* dentro de doce microrrelatos que incorporan un personaje-escritor y permiten hablar de tres situaciones: la escritura dentro de espacios oníricos, la reescritura de obras canónicas y los comentarios sobre el propio proceso de escritura. Por lo tanto, sobresalen los recursos formales de *mise en abyme*, intertextualidad y rasgos autoficcionales con metacomentarios respectivamente. Asimismo, se observa al protagonista como un títere de su propia escritura: no sólo carece de heroicidad sino que su creación resulta triunfante por encima de él.

En el tercer capítulo, la *tematización del texto* problematiza los componentes de un discurso escrito y, por medio de la prosopopeya, estos se animan para hablar de sí mismos. La situación puede observarse en trece microrrelatos divididos en tres momentos: palabras generadoras de acciones, comentarios sobre los géneros literarios y modificación de signos ortográficos. Además de la prosopopeya que permea cada caso, destaca también el carácter performativo, la metalepsis y nuevamente el metacomentario, pues el texto-objeto actúa y comenta lo mismo que significa.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se observa la *tematización de la lectura* a partir de doce microrrelatos. Aquí, los personajes-lectores se enfrentan a la intercalación de planos ficcionales, el narrador hace llamadas directas a su lector ideal o se le dan instrucciones concretas a éste para que finalice el texto. Entonces se aprecia el recurso formal de la metalepsis y la llamada al narratorio, lo que deja al personaje-lector con responsabilidades,

pero sin atributos de héroe; como ocurre en la tematización de la escritura, la literatura tiene un poder sobre quienes la escriben o la leen.

De forma esquemática, lo que se analiza en cada capítulo se distribuye de la siguiente manera y se aprecia en 37 microrrelatos:

	Situación	Recursos formales estudiados
Tematización de la escritura	Escritura dentro de espacios oníricos	<i>Mise en abyme</i> Intertextualidad Autoficción Metacomentario
	Reescritura de obras canónicas	
	Comentarios de la propia escritura	
Tematización del texto	Palabras generadoras de acciones	Prosopopeya Performatividad Metacomentario Metalepsis
	Evidencia de géneros literarios	
	Modificación de signos ortográficos	
Tematización de la lectura	Personajes-lectores en otros planos ficcionales	Metalepsis Narratorio
	Apelaciones del narrador al lector	
	Instrucciones directas al lector	

Los recursos formales que permiten los tres tipos de tematización propuestos son movibles entre uno y otro eje. Por ejemplo, es posible observar un recurso metaléptico cuando el protagonista es un lector y lo mismo si se trata de un autor o si las palabras y signos interfieren en lo narrado. El orden de exposición en cada capítulo es una manera de estudio

e indica en qué momento serán tratados esos elementos, pero también es transferible. Además, no significa que todas las narraciones breves con estos tres ejes temáticos utilicen los recursos señalados, su ordenamiento se debe a que predominan y tiene la intención de proponer una forma de lectura basada en la importancia de los componentes de la comunicación literaria para señalar cómo cada uno de éstos tiene algo que decir sobre la construcción interna de la obra.

Esta manera de acercamiento, a partir de los elementos de la comunicación literaria, también podría funcionar con otros géneros como la novela. Por ejemplo, en *Vida y opiniones de Tristram Shandy*, obra representativa de la metaficción que será retomada más adelante, es posible rastrear la tematización de la escritura, del texto y de la lectura en varios pasajes o incluso en uno solo. Aunque no aparezcan los recursos formales y las situaciones aquí propuestas, puede haber mayor claridad sobre el funcionamiento de la metaficción si se indaga sobre la tematización de estos tres momentos.

La mayoría de las propuestas teóricas sobre la literatura metaficcional se centra en la novela, pero ¿qué diferencia ocurre dentro de los formatos breves con rasgos autoconscientes? Al asumir una constante de la metaficción en la narrativa corta, ¿por qué el microrrelato recurre a la metaficción? En concreto, ¿cuál es la implicación de la brevedad en textos que exponen su propia ficcionalidad? Las respuestas surgen a lo largo de estas páginas, pero a manera de hipótesis se proponen las siguientes:

1.- La cualidad de la brevedad en los microrrelatos exige mecanismos para silenciar y al mismo tiempo comunicar. Por ello necesita materiales en común con su lector que no requieran desarrollo de información, como serían la tradición literaria y maneras convencionales de hacer ficción, mismos elementos sobre los que la metaficción se

sostiene; pueden estar insertos en obras extensas, pero dentro de un espacio limitado funcionan para no dar detalles y directamente apelar a las costumbres del lector.

2.- El desarrollo de la trama y de los personajes no encamina hacia la concisión, al contrario. Por tanto, cuando el objetivo es la brevedad, el texto busca asirse de recursos formales, ellos son su prioridad para lograr la condensación. Dentro de cualquier microrrelato, la estructura es más propensa a ser visible y si a esto se agrega la temática de la misma ficción acontece el fenómeno metaficcional. Éste permea el tema y la forma, a la vez que encuentra un espacio idóneo en un género propenso a intensificar las estructuras por encima del discurso.

3.- También puede ocurrir lo contrario, que la brevedad no sea el objetivo sino el resultado del trabajo creativo. De cualquier manera, poner en evidencia las estructuras de la ficción en general o de un texto en particular prescinde de extensos desarrollos, pues la finalidad apunta a la forma. Incluso en algunos ejemplos de novelas que se retoman más adelante, los pasajes metaficcionales se concentran en ciertos momentos. Apelar al andamiaje literario implica un instante y por ello es recurrente en el microrrelato.

A estas conjeturas generales debe sumarse el contexto desde donde se percibe este tipo de literatura, es decir, la *posmodernidad*. La tendencia de los textos breves por evidenciar una conciencia literaria se debe, a grandes rasgos, al periodo cultural en el que estos se escriben. Razón por la cual, al final de cada capítulo, se busca el diálogo con la posmodernidad en el afán de descubrir las implicaciones del microrrelato que acontece a mediados del siglo XX y aún pervive; pues se trata de un momento conocedor de textos vanguardistas que hereda la tradición de transgredir, pero sin el fin de crear una innovación, como sí ocurrió a inicios de la centuria pasada. Ahora, la finalidad es lúdica y crítica con la tradición. Por lo tanto, los textos aquí reunidos buscan *romper* las formas convencionales

de narrar y un primer paso es evidenciar el aparato de la construcción ficcional que usualmente permanece oculto.

Para percibir esta ruptura es necesario reconocer el pasado literario y las vanguardias históricas que han marcado una pauta con la cual dialogar. Por tanto, al momento de mostrar la importancia de este tipo de narrativa se debe recurrir a las discusiones sobre la posmodernidad: ¿se trata del fin o continuación de la modernidad? Adelantando las conclusiones, es la continuidad y no la finalización lo que demuestran los microrrelatos, pues ellos marcan su tradición no para repetirla, sino para transgredirla.

Respecto a la posmodernidad, una de las coincidencias que tienen los 37 microrrelatos aquí reunidos es que su fecha de publicación no antecede la década de los setenta. Esto no se buscó así, pero no es casualidad que el auge de la literatura metaficcional y de la brevedad aconteciera en esos años: se trata de una época donde las vanguardias históricas habían finalizado, la muerte del autor ya era asimilada y la parodia, sumada a la ironía, ya fungían su papel rector en las escrituras de entonces y hasta ahora.

Por tanto, una vez seleccionado el corpus a estudiar, en el rastreo de fechas originales de publicación no aparecen años anteriores a 1970; el más antiguo es del 72 y se titula “El grafógrafo” de Salvador Elizondo, relato que además sirve de inspiración para otros autores, como se verá en el segundo capítulo. De igual forma, el más reciente es “Sobre Monsreal”, de Agustín Monsreal, publicado en el 2016. Los tiempos indican la vigencia de la metaficción en la brevedad y la posibilidad de analizar los textos desde una lectura posmoderna.

Sobre el rastreo de fechas es necesario advertir que algunos microrrelatos fueron publicados por primera vez en antologías. Por ejemplo, “Abismos habituales IV” de Lilian Elphick es inédito en la compilación hecha por Fernando Valls: *Velas al viento* (2009); lo

mismo ocurre con “Las mil y una tardes” de Jaime Muñoz Vargas en *La otra mirada* (2005), compilada por David Lagmanovich; o los dos textos de Julio Ortega: “Libro nocturno” y “Novela del yo fortuito” en *Por favor sea breve* (2001), compilados por Clara Obligado. La primera aparición de un texto en una antología demuestra la importancia que estos tipos de recopilación tienen para la ficción mínima. Como ocurre en la poesía, una de las mejores formas de difusión es la participación conjunta con otros autores y sus textos. En los géneros breves es imposible desacreditar la función de propagación que tienen las recopilaciones.

Sin embargo, el auge de esta clase de compendios provoca descubrir microrrelatos cuyo autor ha participado allí por única ocasión. En búsqueda de un criterio objetivo para seleccionar los textos, aquí se toman en cuenta aquellos que, además de ser metaficciones, pertenecen a creadores con una trayectoria literaria y más de un libro publicado. Aunque se incorporan algunos ya canonizados como Jorge Luis Borges, también hay otros cuya obra está en proceso de consolidación, como es el caso de la mexicana Dina Grijalva y de la colombiana Nana Rodríguez. Esta combinación de autores es posible en tanto que el género de la brevedad tiene una tradición antigua y continúa viva hasta la fecha. Entonces, sería un error no tomar en cuenta lo que acontece también en el presente o descartar autores por no tener la misma presencia en el campo editorial.

Los escritores de microrrelato aquí incorporados son ocho mexicanos, siete argentinos, tres españoles, dos colombianos, dos venezolanos, un chileno, un peruano y un cubano. Si se tratara de una antología la intención sería equiparar el número de cada país, pero esta sumatoria es consecuencia del propio proceso de recepción: mayor acceso a las obras de mexicanos en comparación con las de cubanos, por dar un ejemplo. Además, demuestra cuáles son los países con una difusión amplia, como es el caso de Argentina. De

este país, incluso, se retoman más de dos textos de Ana María Shua y Luisa Valenzuela, autoras que sí son difundidas en México a diferencia de otros autores con gran producción, pero sin la misma propagación internacional.

De cualquier manera, el objetivo de este estudio recae en la metaficción y su función en la brevedad, por ello no hay un interés en asuntos biográficos; incluso, no se pretende un análisis exhaustivo de cada una de las lexías de los 37 ejemplos, pero sí un detenimiento en el fenómeno que permea las temáticas y recursos de la literatura autoconsciente. Para esto, el principal criterio de selección de los textos es literario, a grandes rasgos: un cuidado con las palabras e imágenes, el fenómeno metaficcional inserto de manera *evidente* y el ingenio para “decir más con menos”, guardar en el silencio el máximo de información de manera audaz.

Antes de conocer los aspectos concretos de cada uno de los microrrelatos elegidos, conviene delimitar los cuestionamientos teóricos que a su vez implican, como ocurre a continuación.

CAPÍTULO I

LOS CUATRO ELEMENTOS

1.1 FICCIÓN

Los textos que se revisan en esta tesis son ficcionales y además se refieren a sí mismos como ficciones, por ello es necesario detenerse en lo que esto significa. La ficción ha provocado distintas opiniones sobre su conceptualización y fácilmente se confunde con la mentira o la falsedad, dejando de lado su cualidad creativa, la construcción de un mundo y lo que éste expresa sobre nuestro universo y realidad:

La ficción no tiene que ser concebida como lo no-real, sino como uno de los medios más valiosos (quizá el único) de poder conocer la realidad. No es otra la razón de que en todas las culturas, primitivas o evolucionadas, en todas las lenguas, antiguas o modernas, el ser humano haya construido narraciones con el fin de conocerse, de analizarse, de alcanzar, en suma, un modelo explicativo de su identidad y de las razones que conformen su existencia.

(Gómez Redondo 127)

Aunque la ficción es útil para comprender nuestro entorno factual, esto no significa que sea una copia del mismo; es decir, se nutre de él, pero sus intenciones no son la imitación fiel o representación exacta. La ficción no debe entenderse como calca del universo fáctico, sino como una reacción, transformación e idea sobre la realidad.

Desde siempre, los objetivos de la ficción han ocasionado debates entre aquellos que intentan comprenderla: ¿qué tanto se basa la ficción en la realidad?, ¿la ficción busca parecerse a la vida tangible?, ¿qué tan sólidas son las fronteras entre la ficción y la realidad? Estas cuestiones aparecen desde la antigüedad y por ello Aristóteles y Platón propusieron algunas respuestas, las cuales, a su vez, generaron más debates.

Para Aristóteles, el poeta es imitador de tres cosas: “1. Las cosas tal como fueron y son. 2. Las cosas tal como parecen o se dicen ser. 3. Las cosas como debieran ser” (Aristóteles 172). Sin embargo, también “resulta claro no ser oficio del poeta el contar las

cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido” (143). Por lo tanto, la imitación no tiene que ser un duplicado. La representación mimética del mundo vive un proceso de modelización, en el que sería imposible confundir un texto ficcional con situaciones concretas. Aristóteles “tiene una confianza absoluta en la inmunización recíproca del mundo de la ficción y del mundo de la realidad histórica. Por lo tanto, su concepción de la mimesis no es la de imitación como engaño, sino la de la imitación como modelización” (Schaeffer 38).

En esta misma línea, Wolfgang Iser aclara que el texto literario no describe objetos reales o concretos; en todo caso describe las reacciones que producen los objetos:

Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en la consideración de la literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad. Si un texto literario no produce objetos reales, eso quiere decir que gana su realidad porque el lector cumple las reacciones esbozadas por el texto.

(Iser, *La estructura apelativa de los textos* 136)

Dentro del campo específico de la mimesis en la narración, Gérard Genette tampoco está de acuerdo con que éste implique una copia de la realidad y, para explicarlo, opone la representación dramática a la narración oral o escrita:

Al contrario de la representación dramática, ningún relato puede ‘mostrar’ ni ‘imitar’ la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, ‘viva’, y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar.

(Genette, *Figuras III* 221)

Por otro lado, a Platón sí le preocupa la *contaminación* de la realidad en el mundo ficcional y que la imitación sea sinónimo de fingimiento; es decir, que la ficción imite tanto a la realidad que no se distinga la diferencia entre una y otra, o bien, que la primera finja ser la segunda.

Las dos posturas, tanto la platónica como la aristotélica, es decir, entre copia o modelización de la realidad, le interesan a Jean-Marie Schaeffer, pues su propuesta para cerrar el debate consiste en la unión entre ambas perspectivas;² ya que un escritor imita y mimetiza hechos verbales, asimismo elabora modelizaciones de acciones simultáneamente, por ello, ambas posturas conviven.

Asimismo, Schaeffer retoma el concepto de fingimiento propuesto por Platón para entender la mimesis y distingue dos tipos: un fingimiento serio y un fingimiento lúdico;³ este último es el que realmente sirve para definir la ficción, porque no tiene el objetivo de engañar y sólo puede tener éxito si es compartido con el receptor. Entender la ficción como un fingimiento lúdico elimina la idea de copia como única posibilidad.

Además del debate inserto en la concepción de mimesis para comprender la ficción es necesario adentrarse en la otra cara de la moneda, es decir, en la noción de realidad; esto no desde un punto de vista filosófico, sino únicamente en cuanto a su relación con la obra literaria.

Para Siegfried Schmidt es importante el papel que tienen las *convenciones* culturales en la confirmación de la realidad, éstas deciden qué sí y qué no es verdadero. Por esto la realidad es un modelo de mundo, “es siempre una construcción; no es nada más que una valoración ontológica regulada por las ‘convenciones de asignación de índices de realidad’ que en nuestra sociedad varían de un sistema de acción social a otro” (Schmidt 228).

Dentro del texto literario, también hay una convención, en este caso estética, que queda a evaluación del lector. Schmidt afirma: “lo que al final venga a ser la ficción

² “Basta con aceptar que la imitación y la modelización son dos aspectos definidores de toda ficción, y por tanto también de la ficción literaria, para acabar con el debate” (Schaeffer 191).

³ De manera similar, Thomas Pavel rescata la postura de John Searle, quien “contrapone afirmaciones serias a afirmaciones ficticias, basándose en que las últimas sólo son actos ilocutivos fingidos” (Pavel 173).

literaria o la no literaria, o incluso la realidad, depende de criterios convencionalizados dentro de sistemas de acción social” (238). La relevancia en las convenciones sobre las que Schmidt sitúa cualquier consideración, puede ser debatible desde puntos de vista ontológicos, pero dentro de esta tesis es pertinente porque, como se verá más adelante, son las convenciones de ficción de las que va a hablar el mismo texto autoconsciente; es decir, expondrá su propia realidad. Entonces, el fingimiento lúdico propio de la ficción sigue fingiendo mientras habla de su proceso de fingir. ¿Cómo es esto posible?

En textos autoconscientes acontece una paradoja donde conviven la ficción con la realidad propia del texto y por esta razón es necesario explicar su modo de convivencia. Thomas Pavel ya lo advertía al proponer la ficción como un contraste e interacción con la realidad:

Lejos de ser diáfanos y cerrados, las fronteras de la ficción se presentan accesibles por varios lados, a veces con facilidad, según los diversos tipos de exigencias que se den en cada contexto. A lo que se apela es a una actitud más flexible sobre los límites de la ficcionalidad, que no podría ser otra cosa que un mayor refinamiento de nuestra percepción literaria.

(Pavel 179)

Aunque la ficción no es una copia exacta de la realidad, tampoco es un muro inamovible ajeno a ella. Y si además la ficción habla de sus convenciones –es decir, de los aspectos concretos que la hacen ficción– las fronteras se diluyen aún más. Existe una categoría útil para comprender este amplio tema, además de la misma realidad y las convenciones; se trata de la teoría de los *mundos posibles* que tiene sus orígenes en fundamentos matemáticos, filosóficos y ontológicos. Aunque Thomas Pavel la propuso años antes que Lubomir Doležel, es este último quien conjunta las ideas anteriores para sostener una teoría completa sobre los mundos posibles en la ficción.

En el artículo “Mimesis y mundos posibles”, Lubomir Doležel critica y rechaza la teoría mimética porque, como ya se ha dicho, en esa postura se concibe la ficción exclusivamente como la representación del mundo real; es una visión reduccionista y no alcanza a explicar un mundo de ficción que no se constriñe exactamente a la realidad. Para contrarrestar esta idea, el especialista rescata la semántica de los mundos posibles, pues lo posible es más amplio que lo real, incluso es infinito:

Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real [...] La semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, muy apartados de o contradictorios con ‘la realidad’.

(Doležel 80)

Ahora bien, para que el mundo real participe en la creación de mundos ficcionales, debe sufrir una transformación en su contacto con el mundo ficcional. Tiene que ser convertido en *posible no real* para hacerse ficción. Esta transformación no implica una separación tajante entre realidad y ficción, por lo que Doležel acepta un vínculo entre ambos polos, sin que esto implique la copia exacta entre uno y otro.

Lo que compete a esta tesis es la existencia de *mundos ficcionales imposibles* o bien, *auto-anulantes*, de los que el mismo Doležel habla al final de sus consideraciones. Los dos recursos que rescata para abordar este tipo de narrativas son la ironía y la narrativa auto-reveladora o metaficción, donde “el acto autenticador es traicionado al ser ‘desnudado’” (Doležel 92). La autenticación en textos ficcionales es el proceso de confiabilidad en lo que se cuenta, pero en estos fenómenos irónicos y autoconscientes es imposible, pues juegan con su existencia ficcional en el momento mismo en el que “el mecanismo autenticador se revela como mera convención. En última instancia, es imposible determinar lo que existe y lo que no en los mundos ficcionales construidos por

las narrativas auto-anulantes” (Doležel 92). Esta breve y sutil aportación que el teórico menciona en su artículo, resulta útil al evaluar la credibilidad de los textos metaficcionales, pues ¿qué tan “verosímil” es que el mismo texto hable de sí? Como se verá más adelante, algunos relatos contienen contradicciones internas que podrían anular la cualidad ficcional.

Sin embargo, “los textos de ficción no disponen de una congruencia real”, como aclara Iser (“Estructura apelativa” 148), más bien buscan su propia congruencia interna. Para Aristóteles, la verosimilitud va de la mano con la necesidad, “de manera que resulte o necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga esto otro” (153). Por lo tanto, se trata de una coherencia dentro del texto, misma que va cambiando a lo largo del tiempo según las convenciones culturales; cuando éstas se modifican es posible cuestionar y a veces negar lo que anteriormente se consideraba como coherente o incoherente.

Los textos autoconscientes como los que se verán aquí hacen dudar de su carácter creíble al momento en que la ficción se tematiza a sí misma. Sin embargo, si la coherencia o código de estos relatos implica un desvío de las convenciones literarias no significa que el discurso falle, sino que instaura su propia ruptura de manera causal.

La discusión de la verosimilitud es necesaria pues en ocasiones los microrrelatos metaficcionales parecen rechazarla con comentarios que anulan lo dicho o con la mezcla de planos de ficción ajenos entre ellos; esto podría parecer poco creíble, pero la metaficción se caracteriza por alterar el orden y las normas de la misma ficción. Aristóteles sabe que contra lo verosímil pueden aparecer verosímilmente muchas cosas. Menciona que hay una inverosimilitud permitida y la define como “una falta excusable si da en la finalidad del arte [...] Si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responderse [...] ‘así se cuenta’”

(173). En consecuencia, lo anti-verosímil puede ocurrir si lo exige la misma coherencia del texto.

Los conceptos de mundos imposibles o auto-anulantes son maneras de apreciar la consistencia ficcional de la que están hechos los textos autoconscientes, demuestran que las fronteras entre ficción y realidad no sólo se diluyen sino que permanecen en tensión o bien, en una comunicación desafiante hacia el lector, éste debe advertir la coherencia interna de cada discurso, las costuras de un disfraz, los trazos de una escenografía y los andamios de una torre.

Estas consideraciones son imprescindibles para esta tesis pues, como se verá en lo subsecuente, la metaficción requiere el roce de los límites con la realidad y apela a una reflexión constante sobre los mismos.

1.2 METAFICCIÓN

La metaficción permea una gran cantidad de obras literarias, novelas, cuentos, poesía y, como se verá en esta tesis, microrrelatos. A veces sólo hay unas cuantas muestras de ella, y en otras ocasiones es el todo sobre el que se sostienen ciertos textos. Por esta razón, conviene precisar algunos conceptos que atañen a este fenómeno literario.

El prefijo *meta* es utilizado en varios sentidos; en principio, puede definirse como *más allá*. Por tanto, metaficción significaría más allá de la ficción. Pero, ¿qué hay después de una construcción ficcional? ¿La realidad? ¿Significaría que cualquier escena de la vida cotidiana es metaficción por estar más allá de ella?

En la *Enciclopedia del idioma* de Alonso Martín, el prefijo *meta* significa: en medio, entre, detrás, luego, en seguida, después, con, en compañía de, de acuerdo con, conforme a, por medio de, en oposición a, contra (479); y otras definiciones que no necesariamente son sinónimos. Encontrar un significado preciso para este prefijo es complicado, pero la mayoría alude a inclusión o continuación.

Dentro de estas páginas, la definición más compacta y útil de *metaficción* será *ficción acerca de la ficción o ficción sobre ficción*.⁴ Entonces, aquello más allá de la ficción no es más que la misma ficción. El fenómeno tautológico (a veces cacofónico), entendido como la reiteración de un significado que vuelve a referirse a sí mismo, acompaña este tema de estudio en todo momento. Y lo mismo sucede con la referencia a la autofagia que de manera metafórica ilustra un fenómeno de inclusión; el término biológico remite a ciertos organismos alimentándose a sí mismos, como las serpientes devorando su propia cola, las cuales, de manera legendaria, son representadas por el *uróboros* como símbolo de

⁴ “La metaficción es ficción que habla de ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición” (Lodge 325).

eternidad. Por esta razón, la autofagia ejemplifica el ímpetu con el que los mismos textos se señalan a sí mismos.

Ahora bien, el prefijo *meta* no sólo antecede al sustantivo *ficción*, sino a muchos otros que se le parecen, como metanarración o metalenguaje, los cuales no necesariamente han de ser ficcionales, pero también se definen por medio de la preposición *acerca de* o *sobre* y de igual forma cumplen una función tautológica; es decir, las reflexiones de la narración sobre la narración o del lenguaje sobre el lenguaje.

En el caso de la metaliteratura, Antonio Gil González la distingue de la metaficción porque para él, aquello que habla sobre literatura puede ser teoría o crítica literaria, las cuales carecen de una cualidad ficcional. Sin embargo aclara que esta relación es “excesiva, pero comprensible en su condición de metalenguaje sobre la literatura” (Gil González 13). ¿Entonces, por qué no llamarla metalenguaje? Desde nuestra perspectiva, la crítica, la teoría e incluso el ensayo son lenguajes que se expresan sobre el lenguaje literario, y por tanto metalenguajes; pero no habría razón para llamarlos metaliteratura; ésta más bien es “una especie de la metaficción” (Gil González 13), como el mismo teórico también señala. Si la ficción abarca todas las representaciones artísticas, entonces puede haber metaficción teatral, cinematográfica, plástica o, como en este caso, metaficción literaria o metaliteratura que para estos fines sí serán sinónimos.

Por otro lado, ¿qué pasa con la autorreferencialidad? Ya sea en la metaficción, en la metanarración, en la metaliteratura o en el metalenguaje, estos fenómenos no harán más que referirse a sí mismos. Todos estos conceptos son autorreferenciales, pues en su misma nominación está su significado.

Cualquier novela o cuento en cierta medida se expresa sobre el lenguaje y la ficción en sí, pero no toda literatura es autorreferencial. La diferencia en la metaficción literaria

radica en su carácter tautológico; es decir, la *reduplicación doble* que se encuentra en la tematización y en la estructura, en la combinación de recursos formales y temáticos:

Todo relato de ficción es una ficción de relato, del mismo modo que cualquier universo narrativo contiene la huella de su originario acto productor, pero ello no le otorga necesariamente la condición metaficcional, aunque sí tal vez una cierta forma expandida de autorreferencia [...] Es necesario que esta ficcionalización que afecta a toda acción enunciativa, se reproduzca de nuevo, reduplicada en el interior de un mundo narrativo que escenifique la representación de la representación, la ficción de la ficción.

(Gil González 12)

La *escenificación* será una metáfora constante y útil para comprender el fenómeno de reduplicación doble. Pero, ¿cómo se consigue esta escenificación en el texto literario? El elemento clave consiste en *tematizar* o utilizar como discurso la misma producción. Y Gil González lo explica a través de otro medio de representación donde la escenificación se materializa: “El cine no deviene metacine por presuponer toda expresión fílmica un modelo de sí misma, sino porque el filme convierta en tema del filme el acto de su propia producción como discurso” (12).

Mientras que Gil González habla de la reduplicación doble, Lucien Dällenbach propone el concepto de *relato especular* para entender las narraciones que se reflejan una en la otra. De igual forma, Linda Hutcheon retoma el mito de Narciso al tratar la conciencia del propio texto; así como el personaje mítico se reconoce a través de su reflejo. En suma, las imágenes de espejos, de enclaves, de escenificación, manifiestan ese *eco* necesario en la metaficción para que el discurso y sus códigos se aprecien en el medio de enunciación y en aquello que representan.

Esto lleva a tratar otro concepto también relacionado con la metaficción: la autorreflexión. La definición de *reflexión*, desde el punto de vista de la física, refiere al reflejo o al reflejarse. Del mismo modo, *reflection* en inglés abarca ambos conceptos: tanto

al pensamiento interno como al espejo. En concreto, la autorreflexión puede ser entendida como un fenómeno de autoconciencia, así como de reflejo interno.

Sin embargo, no toda autorreflexión es metaficcional. Su unión depende, primero, de un espacio ficcional y literario; en segundo lugar, es necesario un texto que, sin importar el tipo de narrador, homo o extradiegético, ejerza el acto de reflexionar sobre sí mismo, de mirar hacia dentro; y, en tercer lugar, la reflexión debe apuntar hacia la escritura, la lectura o hacia el mismo texto.

Para constituir la reduplicación doble es necesario otro elemento que atañe a la estructura formal. Ya Lucien Dällenbach había señalado que la propiedad específica del relato especular “consiste en resaltar la estructura formal de la obra” (15). A su vez, Linda Hutcheon es más específica al proponer dos metodologías en el estudio de la metaficción: la saussuriana estructuralista y la hermenéutica de Iser. Esto se debe a que en la metaficción hay dos puntos centrales: la estructura lingüística-narrativa y el papel del lector.⁵

Por supuesto, nuevamente podría debatirse esta aportación, argumentando que toda obra literaria requiere de los mismos puntos que rescata Hutcheon. Sin embargo, hay una diferencia en el caso metaficcional: los recursos estructurales conforman el texto y a la vez son tema; es decir, son visibles. Michael Boyd, en *The Reflexive Novel*, ya proponía que la reflexividad es formal y temática al mismo tiempo. Él se centra en el estudio de las novelas y se especializa en aquellas que tratan con el *problema* de la forma y el contenido.⁶ En ambos aspectos incide el fenómeno de la metaficción.

⁵ “Two particular methodologies have been drawn on more than the others-Saussurian structuralism and Iserian hermeneutics. This choice is dictated largely by the fact that metafiction has two major focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader” (Hutcheon, *Narcissistic* 19).

⁶ “I hope that the defining criteria I use may be viewed as both formal and thematic. This should follow from the fact that these novels themselves attempt to deal with the form/content problem as it confronts both the novelist and the critic” (Boyd 16).

Una obra que ubica la atención en el mismo tejido estructural, le recuerda al lector que frente a sus ojos no hay más que artificio, o como dice Domingo Ródenas de Moya, una “urdimbre lingüística”: “la metaficción rompe la ilusión de verdad creada por el relato, recordando al lector que el universo en el que se hallaba absorto es sólo una sutil urdimbre lingüística” (“La metaficción sin alternativa” 48).

En esta misma línea, Birgit Neuman y Ansgar Nünning afirman que la metanarración y metaficción remiten al discurso más que a la historia en sí, pues precisamente la construcción adquiere un mayor peso en este tipo de textos.⁷ Sin embargo, importantes novelas que han sido consideradas autorreflexivas, como *Tristram Shandy* o *El Quijote*, también ponen atención a la trama, pero sus rasgos meramente metaficcionales son aquellos centrados en el proceso de construcción del discurso que hacen notar su cualidad de artificio. Como se mencionó en la Introducción, la historia en un segundo plano es lo que permite a la metaficción ocupar un texto breve, pues el develamiento de estructuras internas puede concentrarse en un acontecimiento único.

La atención en el tejido discursivo o en la urdimbre lingüística se acerca a la definición de metaficción más adecuada para los fines de esta tesis: *la mimesis del proceso*, propuesta por Linda Hutcheon. Ella refiere a un tipo de división en la narración: el proceso, es decir, el transcurso de la narración, y el producto o historia ya contada. Las nominaciones en inglés para ambos casos aglutinan y marcan visiblemente la diferencia temporal entre uno y otro: *storytelling / storytold*. Por consecuencia, la mimesis del proceso implica ficcionalizar el momento de construcción de una historia.⁸

⁷ “Metanarration and metafiction are umbrella terms designating self-reflexive utterances comment a referring to the discourse rather than the story” (Neumann, “Metanarration and Metafiction”).

⁸ “The term ‘diegetic’ might be preferable to the simpler and more familiar- term “narrative”, as an adjective to signal this study’s rejection of the split between process (the storytelling) and product (the story told).

En cualquier obra no metaficcional, la atención recae completamente sobre el producto: el material ya contado. En cambio, en la metaficción la mirada se centra en el proceso de contar la historia; pero la narración de este proceso no deja de ser ficcional, pues por medio de un fingimiento lúdico la ficción juega con las convenciones literarias para hablar de sí misma.

La metaficción no podría representar el proceso de la narración si no dialogara con la tradición literaria; es decir, si no fuera consciente de los textos que sí encubren los elementos de construcción. Patricia Waugh señala que la metaficción examina las convenciones del realismo para descubrir formas ficcionales, para ver lo que es relevante y comprensible en lectores contemporáneos.⁹ Resulta paradójico que una época literaria que buscaba con afán ocultar su esencia de artificio, como fue el realismo del siglo XIX, sea el motor de la metaficción que apuesta por el efecto contrario: develar la cualidad de artificio.¹⁰

Sin embargo, la metaficción existe desde antes del realismo. En *El Quijote*, por ejemplo, se observan rasgos metaficcionales que dialogan con las convenciones literarias de ese momento. Aquí un mínimo extracto de aquella gran obra del siglo XVII:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los

Given the diachronic implications of this framework, the realism of the nineteenth century, which is based almost entirely on what will be called a mimesis of product, will be seen more as a reductive limitation of novelistic mimesis than as the paradigm or the defining characteristic of the genre [...] Modern metafiction is largely what shall be referred to here as a mimesis of process” (Hutcheon, *Narcissistic* 18).

⁹ “Metafiction then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover –through its own self-reflection– a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers” (Waugh, “What is metafiction” 53).

¹⁰ “En el realismo literario del siglo XIX, hay un enmascaramiento del proceso de producción textual en beneficio de la transparencia del enunciado” (Gaspar 24).

ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen.

(Cervantes 48)

En este párrafo se tematizan la historia misma y el papel del autor, y se evidencia la voz de ese segundo autor-narrador. Con estos asuntos, el pequeño ejemplo no busca ocultar su cualidad de artificio, sino develarla. Hutcheon, por su parte, nota la paradoja del *Quijote*: es la primera novela realista y la primera autorreflexiva (*Narcissistic* 17).

Las convenciones literarias pueden venir del realismo, como afirma Waugh, o desde los tiempos anteriores interesados en la construcción de historias. Lo que sucede es que el realismo fue demasiado obvio en su afán por representar la realidad; por ello se convierte en el blanco de los textos metaficcionales que le preceden.

En esta línea, Ana Barrenechea identifica una crisis en el contrato mimético al iniciar el siglo XX, la cual implica la imposibilidad de creer en la literatura como reflejo de la sociedad; creencia que sí era posible en las novelas realistas del siglo XIX. Actualmente:

Ante la crisis del contrato mimético, los escritores pueden inclinarse a la antirreferencialidad o bien decidirse por una suprarreferencialidad que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje literatura-mundo, no abandona el diálogo con el referente, sino que lo realza hasta exasperarlo.

(Barrenechea 381)

Sin embargo, Ródenas de Moya sostiene que la oposición entre la novela realista y la metaficción es falaz,¹¹ pues la autorreflexión de un texto muchas veces acentúa la impresión de realidad del mundo representado, sin provocar un efecto desrealizador. Sobre esta consideración falta agregar que la relación es paradójica, que no es necesario oponer realismo del siglo XIX a metaficción contemporánea, pero sí entender que el primero nutre a

¹¹ Waugh es una de las principales teóricas en marcar la oposición: “Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly ‘objective’ facts in the ‘real’ world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality” (Waugh, “What is metafiction” 47).

la segunda para lograr el efecto contrario; el cual no sería la desrealización, sino la develación de la estructura que siempre había estado ahí aunque de manera oculta. Las fórmulas tradicionales y platónicas de reflejar la realidad o entender la mimesis son las que se retoman de manera lúdica, pero esto no implica una oposición o negación a las mismas.

Ahora es necesario comprender la consecuencia de una escritura que se nutre de las convenciones literarias: si la metaficción se alimenta de la tradición para subvertirla, el resultado será la postulación de una crítica o comentario reflexivo sobre las fórmulas convenidas de la literatura, por ello el fenómeno metaficcional es una poética de la ficción.

Como consecuencia del aspecto crítico importa destacar el efecto ocurrido en el lector a partir de los textos que manifiestan una conciencia ficcional. Para comprenderlo, conviene retomar las propuestas del Bertolt Brecht respecto al *distanciamiento*. En el teatro, este fenómeno se crea eliminando la cuarta pared imaginaria que separa al escenario del espectador; para esto “es fundamental que el actor encare directamente al público” (Brecht 328). De esta forma se delata la propia realidad de la ficción.

Dentro de un texto literario, sin importar si el narrador le habla directamente al lector o no, se elimina la cuarta pared imaginaria cuando el relato expone sus componentes internos, ya sea porque los tematiza o porque juega con ellos en la misma página. El efecto de distanciamiento, que Brecht define como un “procedimiento para describir situaciones como si fueran algo extraño” (339), lo vivimos los lectores cuando entendemos el guiño sobre un artificio que se devela en vez de ocultarse. Sin embargo, este efecto también puede normalizarse y dejar de causarnos extrañeza; de cualquier forma habrá un reconocimiento de las reglas convencionales de la ficción con las que se juega y dialoga; el guiño o comprensión no serían posibles si los receptores de teatro o literatura no las conociéramos previamente.

El mismo dramaturgo señala la importancia de la crítica: en el efecto del distanciamiento el actor no se identifica con el personaje, sino que puede revelar su opinión con respecto a él, e incita al público “–que a su vez tampoco es invitado a identificarse– a la crítica del personaje representado” (Brecht 332). De esta manera la postura del espectador se vuelve activa, se espera de él una evaluación crítica en vez de una identificación.

La importancia de la crítica conduce a pensar que la metaficción evidencia las tensiones entre la ficción y la realidad para borrar las fronteras entre ellas: utiliza el material ficcional para hablar de su propia realidad como ficción y así criticarlo o bien comentarlo, de tal forma que se acorta la distancia entre el artificio y la cualidad objetiva. Para Hutcheon, la clave de la metaficción es que ella misma constituye su primer comentario crítico. Y para Boyd, la metaficción es una especie de crítica de forma ficcional. Estos tipos de reflexiones también son tautológicos, apuntan hacia dentro, hacia la misma narración y sus convenciones.

Hasta aquí es posible distinguir algunos puntos necesarios para que la metaficción surta efecto. Cada uno de ellos ya ha sido explicado, pero se enumeran para no perderlos de vista:

- 1.- Escenificación o reduplicación interna de la ficción.
- 2.- Los recursos formales son recursos temáticos al mismo tiempo.
- 3.- Tensión entre ficción y realidad.
- 4.- Diálogo con las convenciones literarias.
- 5.- Algún comentario crítico (implícito o explícito) sobre la misma ficción.

Ahora es necesario conocer la implicación de la metaficción en la brevedad, pero antes se detalla el fenómeno de la posmodernidad que también acompaña a los microrrelatos.

1.3 POSMODERNIDAD

La posmodernidad es el tercer elemento que aquí se revisa para acercarse al estudio de los microrrelatos metaficcionales. Por su misma cualidad dialéctica, donde dialogan las fronteras de nociones opuestas, aparecen posturas diversas respecto a su conceptualización. Hay quienes la defienden al encontrar valores críticos en ella, quienes la consideran una pérdida de todo valor y esperanza y aquellos para quienes ni siquiera existe. Como reconoce Jean-Francois Lyotard: “Unos se plantean en nombre del posmodernismo, otros se hacen para combatirlo” (14). Los debates generados sobre ella provocan cuestionamientos que más que obstáculos son guías para continuar aprehendiéndola.¹²

Dar una definición de posmodernidad resulta una empresa inabarcable, como lo demuestran las disquisiciones contrarias que aquí se revisarán. Lo posible es rescatar los elementos necesarios para el estudio de los microrrelatos metaficcionales, a partir de los cuales se asume una postura respecto a una época con cambios y movimientos todavía vigentes.

Cabe señalar que los trabajos teóricos y críticos sobre el género del microrrelato, así como del fenómeno de la metaficción, tuvieron un auge en los años setenta y ochenta, tiempos decisivos también para la posmodernidad.¹³ Y aunque la práctica de escrituras breves y autoconscientes se origina en tiempos anteriores, cobra fuerza en la época llamada posmoderna. Por ello es necesario atender a las propuestas teóricas de ésta, las cuales se

¹² Sobre la diferencia entre posmodernidad y posmodernismo, el primer término se refiere a una época cultural e histórica y el segundo a los resultados artísticos o estéticos de la misma.

¹³ En 1986, Dolores M. Koch presenta la primera tesis doctoral sobre el tema del microrrelato. En cuanto a la metaficción, el término es utilizado por primera vez en 1970 por William Gass. Alrededor de estas mismas fechas, entre 1970 y 1980, “el postmodernismo se convirtió en un término más plausible en la crítica literaria y artística, y sobre todo en la crítica de la arquitectura” (Calinescu 262). Asimismo, Francisca Nogueroles (una de las pocas investigadoras del microrrelato que pone la mirada en la vinculación del género con la época cultural) advierte también que “el establecimiento del ‘canon’ del microrrelato es paralelo a la formalización de la estética posmoderna” (Nogueroles 49).

generan a partir de la modernidad y de los resultados estéticos de las vanguardias que preparan el terreno para lo subsecuente.

En esta tesis se considera a la posmodernidad como una época cultural relacionada con su pasado, no como una ruptura con la modernidad, sino como una causa lógica que aprehende la tradición para revertirla críticamente. La posmodernidad es experta en el borramiento de dicotomías, acepta la convivencia del pasado y del presente, así como de la ficción y la crítica, elementos necesarios para los microrrelatos metaficcionales.

Por lo tanto, conviene ir un poco más atrás o quizá en el mismo lugar, pero escarbando hacia el interior y comenzar entonces por el asunto de la modernidad. No sólo la posmodernidad guarda contradicciones y debates en sus definiciones. La modernidad es el término que antecede a las grandes diferencias entre tradición y novedad; ella misma encierra una problemática en su propio nombre y en su auto-promesa, pues apela al presente y a la instantaneidad, aspectos que se esfuman un segundo después. Como consecuencia, la cualidad de *nuevo* se conserva únicamente en la nostalgia. Asimismo, se debe tener presente dos tipos distintos de modernidad:

En algún momento durante la primera mitad del siglo XIX una separación irreversible tuvo lugar entre la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo– y la modernidad como concepto estético. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido irreductiblemente hostiles, pero no sin permitir e incluso estimular una variedad de influencias mutuas en su afán por destruirse entre sí.

(Calinescu 55)

Del segundo tipo de modernidad que señala Matei Calinescu es desde donde se desprende un fenómeno importante con ecos audibles en los microrrelatos metaficcionales, esto es la época de las vanguardias, cuyo motor de acción fue su mismo contrario: la otra modernidad acorde con la burguesía y el afán consumista: “la doctrina del progreso, la confianza en las

benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología” (55). El segundo tipo de modernidad es antagonista del burgués y es el que va a repercutir en la posmodernidad, pues en él se distingue un afán por romper con el pasado, la tradición y con las maneras burguesas de ser. Se trataba de un rechazo propositivo y, por un tiempo fugaz, logró ser innovador, alcanzó a ser nuevo y moderno hasta que el mismo paso del tiempo se lo impidió.

Aun así, las intenciones de innovación y de choque de las vanguardias se estratificaron como modelo e implementaron las reglas de un juego: en nuestro presente no se identifica un ataque contra la modernidad burguesa; sin embargo, el acto de transgresión se convierte en una dinámica, en un recurso estético. La normalización de este fenómeno, sin un fin reformador, es lo que nos permite nombrar el concepto de *juego* en la posmodernidad, como se aclara en seguida.

Cuando Octavio Paz distingue la dicotomía entre tradición y ruptura en la modernidad, explica que los textos ya no son rebeldes por ir en contra de lo establecido, sino porque la tradición de la negación se normaliza: “El arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora” (Paz, *Los hijos del limo* 159).

Tomando en cuenta el efecto de normalización en la rebeldía propuesto por Paz, cabe agregar lo que Hans-Georg Gadamer entiende por juego, pues en esta actividad dinámica también se distingue una especie de ritual; se trata de “un movimiento de vaivén que se repite continuamente [...] un movimiento que no está vinculado a fin alguno. Es claro que lo que caracteriza al vaivén de allá para acá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya éste a detenerse” (66). De igual manera, en la posmodernidad ocurre una dinámica lúdica y tautológica: la transgresión se da por la

transgresión misma, así como el juego ocurre por el mero acto de jugar.¹⁴ Esto no quiere decir que esté desprovista de sentido, sino que continúa una tradición de subversión, crítica y mordaz, pero sin la intención de corregir ni transformar.

Por su parte, Andreas Huyssen destaca un momento de transgresión lúdica, pues en vez de una teoría de la posmodernidad, podríamos aceptar una teoría de la modernidad en el momento de su agotamiento:

No se trata ya del modernismo de la ‘era de la angustia’, el modernismo ascético y torturado de Kafka, un modernismo de negatividad y alienación, ambigüedad y abstracción, el modernismo de la obra de arte concluida y cerrada. Se trata en cambio de un modernismo de transgresión lúdica, de un entramado infinito de textualidad, un modernismo seguro de su rechazo de la representación y la realidad, de su negación del sujeto, de la historia y del sujeto de la historia; un modernismo absolutamente dogmático en la recusación de la presencia y en el elogio de las interminables ausencias, aplazamientos, postergaciones e indicios que producen, presumiblemente, no angustia sino, en los términos de Roland Barthes, *jouissance* [goce].¹⁵

(Huyssen 360)

Para ejemplificar la transgresión lúdica, véase un microrrelato que será retomado más adelante: “¡Huyamos, los cazadores de letras están aquí!” (Shua, en *Por favor, sea breve II* 219). Atrás de este texto no hay ningún manifiesto dadaísta ni oposición alguna al positivismo como ocurría en las vanguardias, pero de cualquier forma transgrede las formas tradicionales de escribir y diluye la convención de la escritura tipográfica al eliminar dos de sus letras. Entonces, a diferencia de los ejemplos dadaístas, la tradición no es contrincante de este microrrelato, pero sí se construye revirtiéndola: una vez reconocidas las convenciones de escritura y la tradición narrativa, las piezas se intercambian, se mueven,

¹⁴ En “Las artes como juego” María Rosa Palazón destaca que “tanto [la] operación retozona –el juego– como su resultado –el juguete o la obra– son tenidos como fin principal: se juega básicamente por jugar, por disfrutar la acción (con o sin juguete), independientemente de los resultados” (Palazón 175).

¹⁵ Aunque Huyssen utiliza el término “modernismo” no se refiere al movimiento literario latinoamericano de finales del siglo XIX. Carlos Rincón marca la siguiente distinción: “Modernismo (the modern) fue un concepto estético y el término moderno, como adjetivo, se empleó para calificar lo propio de la era moderna o sus productos en todos los terrenos, incluida la vida cotidiana” (13).

algunas se eliminan. Por tanto, la herencia de las vanguardias es la subversión y, la ruptura, una costumbre con la cual dialogar (jugar). Retomando la propuesta de Paz, se trata de la tradición de la ruptura.

Las vanguardias históricas, cuyas “manifestaciones más notables fueron el expresionismo y el Dadá de Berlín en Alemania; el futurismo y el constructivismo rusos [...] y el surrealismo francés, sobre todo en su primera etapa” (Calinescu 7), no buscaban establecer normas, sino escaparse de ellas. Sin embargo, marcaron pautas hasta alcanzar su propio fin: establecieron puntos de arranque que ahora, en la posmodernidad, se traducen en reglas de un juego: transgredir y subvertir. Así continúan el diálogo con su pasado, retando su presente, pero desgastando ese impulso bélico para entonces jugar con él.¹⁶

En su afán antiburgés contra las clasificaciones y encasillamientos, las vanguardias históricas hubieron de llegar a un límite, a su propio final ocurrido justo cuando comenzaron a repetirse y clasificarse: “Es cierto que la modernidad definida como una ‘tradición contra sí misma’ hizo posible la vanguardia, pero es igualmente cierto que el radicalismo negativo y el anti-esteticismo sistemático de la segunda no le deja lugar a la reconstrucción artística del mundo que intentaron los grandes modernistas” (Calinescu 145, 146). El momento en el que la autodestrucción se vuelve una norma o una costumbre, el motor vanguardista desaparece; el antiestilo que lo caracterizaba se vuelve un estilo y por lo tanto se anula. “Irónicamente, la vanguardia se encontró a sí misma fracasando a causa de un estupendo e involuntario éxito” (Calinescu 127).

¹⁶ El término vanguardia es retomado en principio de conceptos militares: *avant-garde*, que quiere decir “la parte de un ejército que marcha delante del grueso de las tropas” (Calinescu 103). Esta cualidad bélica, resalta las acciones de los artistas vanguardistas que se adelantaban a su época, contradiciéndola y oponiéndose a las normas dictadas en su tiempo.

Respecto a este fracaso, Andreas Huyssen destaca, como “naufragio”, la sobrecarga de responsabilidades que se les impuso: “cambiar la vida, cambiar la sociedad, cambiar el mundo” (361).¹⁷ Consecuentemente, la posmodernidad “libera al arte y la literatura de esa sobrecarga” (361). Los textos leídos desde una mirada posmoderna, como se verá con los microrrelatos metaficticiales, son críticos con toda la tradición que los antecede, incluida la de las vanguardias, pues ya saben y comprueban que los valores propuestos por la modernidad, así como los metarrelatos,¹⁸ se han perdido y las normas se convierten en meras reglas de juego.

Ahora bien, el principal debate que presenta la posmodernidad es saber si ella misma es una continuación de la modernidad y de las vanguardias, o se trata de una época cultural totalmente distinta y contraria a su antecesora. De entrada, la nomenclatura *posmodernidad* encierra una polémica, pues parece aceptar a su *adverso* como necesario, incluyéndolo en su mismo nombre. A continuación se mencionan los debates más relevantes sobre la posmodernidad, con la intención de justificar una postura propia según el tema de estudio.

Sobre las distintas perspectivas que presenta la posmodernidad, Omar Calabrese destaca tres disparadores de confusión: el primero remite a los años sesenta de Estados Unidos, donde se utilizaba el término para la literatura y el cine que no buscaban la experimentación de las vanguardias, sino el pastiche; el segundo punto son las aportaciones de Lyotard, respecto a la crisis de las metanarraciones; y en tercer lugar, el campo de la

¹⁷ Otras corrientes artísticas también han buscado un cambio. El romanticismo, por ejemplo, buscaba una diferencia con el arte clásico. Las vanguardias, por su parte, fueron en contra de la modernidad burguesa. Pero en el “arte nuevo”, como menciona Ortega y Gasset, se considera “el arte como juego y nada más” (80).

¹⁸ Una de las grandes aportaciones de Jean-Francois Lyotard es entender la posmodernidad como una pérdida de los metarrelatos; es decir un desgaste de las ideas “de libertad, de ‘luz’, de socialismo”, ideas que son legitimadoras por ser universales. La pérdida de éstas significa un descreimiento ante los símbolos de autoridad y las promesas del gran proyecto de la modernidad. El concepto se retomará más adelante.

arquitectura, donde Paolo Portoghesi nombró *Postmodern* a un catálogo de la Bienal de Venecia en 1979, el cual presentaba una ideología en contra de la modernidad. La entremezcla de estos aspectos construye de manera confusa el término posmodernidad. Como solución, Calabrese plantea el término “neobarroco”, pues “muchos fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una forma interna específica que puede evocar el barroco” (Calabrese 31). La confusión del término no es motivo para huir de él; las propuestas contrarias lo definen. Pero antes hay que conocer y aceptar algunas contrariedades.

Los principales teóricos que tienen una perspectiva derrotista al respecto son aquellos que señalan la ruptura con la modernidad; es decir, la culminación de la misma. Y distinguen la posmodernidad como un momento cultural negativo y vacío, un cambio de valores estéticos por otros de consumo. Este es el caso de Lyotard y Jameson, quienes en principio conciben la posmodernidad como una consecuencia de las derrotas y los fracasos de la modernidad.

Para Lyotard, por ejemplo, la modernidad se destruye después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los valores prometidos se frustraron. “Hay muchos modos de destrucción y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la ‘no realización’ de la trágica modernidad” (Lyotard 30).

Jameson, por su parte, relaciona la posmodernidad con la decadencia de la modernidad: “los vestigios residuales del modernismo deben ser vistos bajo una luz distinta, no tanto como anacronismos sino como fracasos necesarios que vuelven a inscribir al proyecto posmoderno en particular en su contexto” (Jameson 20). Aunque Jameson insinúa que la posmodernidad podrá repetir aspectos de la modernidad, los identifica faltos de sentido.

En conjunto, tanto Lyotard como Jameson –uno desde el año 1986, otro desde 1991; el primero desde Francia, el segundo desde Estados Unidos– destacan a la modernidad como una derrota; en consecuencia, la posmodernidad es una época cultural desgastada y vacía.

Quien no tiene una perspectiva trágica de la posmodernidad es Matei Calinescu porque para él la modernidad no concluye todavía; además se basa en las aportaciones de Ihab Hassan, por ser uno de los principales especialistas en resaltar la continuidad de las vanguardias. Por tanto, Calinescu entiende la posmodernidad como una cara de la modernidad: “parece un hermano gemelo de la vanguardia, mientras las comparemos y contrastemos la modernidad sobrevive” (301).

A diferencia de Jameson y Lyotard, para Calinescu la modernidad no es un proyecto fallido, sino que aún no ha finalizado. Y por tanto, lo que debe rechazarse no es la modernidad, sino la ideología (neo)conservadora de la posmodernidad. Desde nuestra perspectiva, muchas posturas parten de una mentalidad dividida entre el bien y el mal, mismas que consideran esta época cultural como fracasada. Sin embargo, para comprenderla es importante no caer en una postura maniquea, sino aceptar la disolución de los bordes.

Mientras tanto, Huyssen también niega la ruptura total entre modernidad y posmodernidad, “más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar ‘posmoderno’” (11). Y para Linda Hutcheon también hay una continuidad de lo anterior: “El ‘post’ del posmodernismo, no sugiere un después sino una extensión del modernismo” (*Narcissistic* 15).

Otra mirada necesaria es la de Néstor García Canclini, porque desde su perspectiva en Latinoamérica encuentra nuevas preguntas que, a diferencia de teóricos como Lyotard, no parten de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, cómo puede funcionar la posmodernidad si “en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos [...] Las élites cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas” (20). Como propuesta, la hibridez es un concepto que recorre todo el estudio de Canclini e ilumina las paradojas y dicotomías de la posmodernidad; pues “el problema no reside en que no nos hayamos modernizado, sino en la manera contradictoria y desigual en que esos componentes se han venido articulando” (330). Por lo tanto, la *mezcla* de elementos es pertinente para su comprensión: “la crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no a una etapa) posmoderna, en el sentido de que lo moderno estalla y se mezcla con lo que no lo es, es afirmado y discutido al mismo tiempo” (García Canclini 331).

En conjunto, las perspectivas teóricas que miran a la posmodernidad como continuación y no finalización de la modernidad son las que iluminan de mejor manera la lectura de microrrelatos metaficcionales, pues este tipo de textos mantienen virtualmente un diálogo con tradiciones vanguardistas, así como una crítica a las mismas. Desde esta posición no hay una ruptura con la modernidad, pero sí se aprecia una intensificación en el modo vanguardista de transgredir, ¿en qué consiste? A continuación se describe en tres situaciones básicas.

1.- Los metarrelatos, es decir, las ideas de soberanía se quedan atrás para dar paso a microhistorias sin potestades, con héroes deformados y con la incorporación de géneros extraliterarios o aspectos de la cultura popular. En consecuencia, las figuras de autoridad pierden su valor de mito y dominación para degradarse o desmitificarse.

2.- Las dicotomías, ubicadas fuera del margen, atraen la mirada actual: los límites estrictos se aligeran. Esto no quiere decir que *todo vale* o que el centro debe ocupar el margen y viceversa; más bien, las reglas convencionales de representación pueden invertirse y al hacerlo no se borra lo anterior, no se intercambia por otra regla sino que conviven. Como Jameson señala “los estilos modernistas devienen en códigos posmodernistas” (53).

3.- Se aprecia un escepticismo hacia los grandes relatos, debido a la pérdida de esperanza en utopías y promesas señalada por Lyotard. La desconfianza en las autoridades anteriores y el escepticismo generan una postura de duda o sospecha permanente, un cuestionamiento hacia los nuevos discursos, provocando una autoconciencia evaluativa. Por tanto, algunos tipos de escritura (como los microrrelatos) tienden a la autocrítica o reflexión interna, como si ellos supieran que también van a ser puestos en duda y se adelantan manifestando un conocimiento de lo que son y de lo que están hechos, no solamente critican otros relatos, sino a ellos mismos por igual.

Para Calinescu existen tres recursos posmodernos: “metaficción, autorreferencialidad y tautología” (294). Esta última podría ser el carácter definitorio de las dos primeras, así como el resumen de la autoconciencia posmoderna, en el sentido de que el recurso tautológico es una enunciación quizá redundante, pero sobre todo devuelta a sí misma.¹⁹ Además, desde las vanguardias históricas, nos hemos “familiarizado con el recurso que consiste más bien en mostrar que en ocultar las convenciones y recursos utilizados para construir una obra de arte” (Calinescu 293).

¹⁹ En la misma línea de la tautología, Jameson señala que en la posmodernidad “hay una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad propia de toda cultura moderna, que tiende a volverse hacia ella misma y a designar su propia producción cultural como su contenido” (Jameson 83).

Dentro de la misma autoconciencia no puede olvidarse la importancia de la crítica en la posmodernidad. Para Hutcheon, la característica del arte posmoderno, –como herencia de la modernidad y las vanguardias– es modificar un orden anteriormente establecido para cuestionarlo y en este sentido criticarlo. Ella advierte también que el regreso al pasado no se da de una manera nostálgica, sino crítica, un diálogo *irónico* con lo ya ocurrido o bien, una mirada *paródica* hacia lo anterior.

La parodia y la ironía han de ser visibles en un texto o como elementos operantes de la posmodernidad. Cualquiera que sea el caso, deben ser definidos, primero, en cuanto a su funcionamiento literario y después será claro su traslado al contexto cultural. La primera de éstas es un recurso necesario para comprender la subversión de formas convencionales de narrar y consiste en una reescritura, un modo de incorporar algún aspecto del pasado, ya sea un texto, género o modo retórico para subvertirlo. Cuando Hutcheon define la parodia, hace énfasis en su especificidad doble, pues “el prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica” (“Ironía, sátira y parodia” 178). La parodia significa al mismo tiempo *en contra* y *al lado* de la oda o del canto; por ello puede funcionar tanto de forma peyorativa como reverencial. De igual manera, su cualidad crítica la ubica en el centro de la posmodernidad, pues “señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Hutcheon, “La política de la parodia” 187).

Sin embargo, la actitud paródica comienza a entenderse desde el trato que las vanguardias mantuvieron con la modernidad. Según Calinescu, “para comprender mejor la extraña relación existente entre el modernismo y la vanguardia (relación tanto de

dependencia como de exclusión), podemos considerar la vanguardia como, entre otras cosas, una parodia de la modernidad misma deliberada y autoconsciente” (146).

Asimismo, para que el fenómeno paródico funcione, necesita incorporar aquello que cuestiona; por esta razón excluye al mismo tiempo que depende: “Para que una parodia tenga éxito debe expresar, junto con su crítica del original, un grado de parecido, un grado de fidelidad tanto a la letra como al espíritu del original” (Calinescu 146). En consecuencia, el trato con las convenciones es paradójico: requiere de dependencia y a la vez de exclusión.

Respecto al tema que nos ocupa, la metaficción puede ser paródica en el sentido de que la tradición literaria es el material creativo para revertir el pasado en el presente, hacerle una reverencia y criticarlo de manera simultánea. “De hecho la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado” (Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” 182).

Además de la parodia, la ironía permea la posmodernidad en el momento en que conviven dos aspectos ajenos como la continuidad de la modernidad y su misma subversión. Para comprender la convivencia de contrastes que conforman la ironía, resulta útil el concepto de disimulo. Pere Ballart menciona que en el “choque primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, [es] donde cabe ver el origen de toda ironía” (40). La cual podría representarse en “alguien que en apariencia desvalido esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas se sale con la suya” (40).

La ironía permite profundizar en el concepto del juego que ya se ha mencionado más arriba, por su recurrencia es necesario puntualizarlo. Éste está relacionado con la representación de un rol: jugar a ser alguien o algo sin dejar de ser lo que se es, sin que la

verdadera sustancia desaparezca. Además, el juego está asociado con el desinterés o goce del tiempo libre, por ello resulta un antónimo de la solemnidad, de la rigidez y la obligación. Jugar es una actitud que disimula ser desinteresada, pero que no olvida su tradición, es decir, sus reglas; las cuales son vistas con crítica y reverencia. Desde el punto de vista del disimulo, la ironía es un juego: la interpretación consciente de dos o más significados, ajenos, contradictorios, o simplemente lejanos entre ellos.

Aunado a lo anterior, tanto la metaficción como la parodia asumen una conciencia irónica, es decir “la percepción del mundo en su dualidad” (Bravo 87). La ironía es una mirada que acontece desde la distancia, desde un cuestionamiento para caer en una reflexión crítica. Por esto, suele estar vinculada con la parodia, pues ambas representan “una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos” (Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia” 179).

Por su parte, el fenómeno metaficcional puede ser considerado en sí mismo una ironía. En el estudio de *Eironeia*, Pere Ballart distingue tres tipos: Ironías de contraste en el texto, Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo, Ironías de contraste entre el texto y otros textos. El segundo tipo, sin que el autor nombre la metaficción, se refiere a ésta directamente:

Son aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente. Para que el contraste entre los dos ámbitos, pues, se haga evidente, basta con que el texto invoque la presencia de su autor real o que se nombre a sí mismo como objeto con existencia efectiva.

(Ballart 348)

Por otro lado, el tercer tipo de ironía se refiere a la parodia, pues “al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto” (Ballart 353) se crea un conflicto entre ambas. En consecuencia, no es de extrañarse la convivencia de la parodia, la ironía y la metaficción en un mismo relato, estas características nos harán considerarlo como posmoderno, pues ahí es posible el diálogo con la tradición literaria, las convenciones culturales y un resultado lúdico que no confronta lo anterior para negarlo, tan sólo alterarlo, mientras se conserva de manera crítica.

Considerar a la posmodernidad como paródica, irónica y autoconsciente genera mayor claridad sobre los microrrelatos metaficcionales leídos y escritos en esta época que aquellas consideraciones de fracaso mencionadas al inicio de este apartado, incapaces de decir algo sobre esta forma de escritura. Y aunque los orígenes del microrrelato no son posmodernos, la posmodernidad es un momento idóneo para conocer este tipo de textos. Las razones serán comprensibles a continuación, una vez atendidos los temas desplegados por la brevedad.

1.4 MICRORRELATO

La literatura breve pertenece a una antigua tradición y sería imposible rastrear la fecha exacta de los cuentos, las adivinanzas, los aforismos y los microrrelatos. Más útil y preciso es indagar las primeras aportaciones teóricas sobre el género de la brevedad, pues ese momento en que la ficción mínima comienza a cobrar interés repercute en la producción literaria de la misma.

Los estudios teóricos han marcado una diferencia en el modo de escribir y concebir el género. Ésta es una de las consecuencias de trabajar con un tipo de literatura que aún construye su propia solidez, se sigue edificando y las investigaciones al respecto llegan a influir en la creación de este tipo de textos.

Sobre la influencia teórica del género, Aldo Flores propone tres estadios de la minificción que de manera resumida son: primero, la escritura inconsciente del género, donde autores como Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso no les interesaba ser clasificados, no pensaban en la minificción, ni microrrelato, ni nombre genérico alguno. Segundo, el análisis del género: desde la tesis doctoral de Dolores Koch, los estudiosos comienzan a reflexionar sobre la minificción y a repercutir en la producción: hasta la fecha se han llevado a cabo nueve congresos internacionales con sedes en América y Europa, generando publicaciones de actas, nuevos encuentros y otras aproximaciones. Por último, “la escritura consciente del género, época actual, donde la creación se construye a partir de reflexiones terminológicas y genéricas, tanto de los autores como de los críticos” (Flores 136).

Habrán ficciones breves hoy en día que no busquen ser clasificadas y cuya conciencia teórica sea inexistente. Es complicado, incluso, rastrear la conciencia teórico-minificcional

de un texto, a menos que sea tan evidente como en “Canon delicti” de Luisa Valenzuela que se revisa más adelante. Pero lo que es cierto es que los estudios teóricos avanzan a la par de antologías y concursos literarios, demostrando una práctica consciente del género.

Consecuentemente, investigadores y críticos optan por distintas nomenclaturas. Al respecto, Javier Perucho señala que “el empleo de los términos microcuento y microrrelato normalmente implica una confusión. Tentativamente van dos definiciones: aquél se rige por las leyes del cuento canónico; éste no se apega estrictamente a ellas. Uno reboza vigor narrativo; el otro adolece de caudal. El primero es un arroyo; el segundo, un estero” (Perucho 33).

Aunque Perucho resume las definiciones de otros teóricos como las de Lauro Zavala, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, para él no es necesaria la distinción entre minicuento, microrrelato, minificción o demás nombres que refieren a lo breve: “El microrrelato es un género que ha recibido mil denominaciones y otras tantas definiciones. Para mí, no son más que sinónimos de una misma realidad literaria [...] El *ars brevis* del minicuento aún no se decreta. Tampoco se ha registrado ni bautizado” (Perucho 31). Es cierto que existen algunos sinónimos para el género de la brevedad, pero también algunas posturas encontradas, por esta razón se delimitarán las perspectivas de esta tesis.

El microrrelato y la minificción forman parte de una lista inacabable de términos para denominar textos breves,²⁰ pero estos dos son los constantes en estudios teóricos y en los títulos de antologías. Asimismo, son los que aquí se necesitan para estudiar el corpus seleccionado. Se comprende minificción y microrrelato de la siguiente manera:

²⁰ Entre las múltiples combinaciones de mini, micro, nano, brevedad, corto, sumadas a relato, ficción, cuento, historia, relatillo, etcétera. Sobre salen, por su originalidad, “varia invención” propuesto por Juan José Arreola y “textículos” por Julio Cortázar.

1.- “Minificción” se entenderá aquí como una construcción textual de formato breve. Incluso, retomando la afirmación de Schaeffer sobre la noción de ficción, sería un fingimiento lúdico de formato corto; siguiendo a Doležel, sería un pequeño mundo posible. Pero esto no implica exclusivamente una cualidad literaria, ya que la ficción se traduce en todas las expresiones artísticas. La minificción puede ser audiovisual en cortos cinematográficos, puede ser teatral con el micro-teatro, o bien, puede ser literaria como ocurre con los microrrelatos.

2.- La minificción guarda dentro de ella al “microrrelato”. En lo siguiente se hablará de minificción al referirse al género que engloba formatos breves ficcionales, y al microrrelato cuando se trate específicamente de un texto corto, literario y con una dominante narrativa; la cual se puede apreciar de manera evidente o como una parodia a las mismas convenciones del contar.²¹

Asentar una perspectiva propia sobre el microrrelato y la minificción tiene como finalidad justificar el modo de tratar el corpus seleccionado, además de contribuir con un enfoque entre las distintas aristas de un mismo objeto, pero aceptando que esta postura también puede evolucionar con el tiempo, tal como lo ha hecho la misma narrativa breve. La razón de utilizar el término “microrrelato” en el título de la tesis se debe al tipo de textos aquí reunidos, pero no porque éste deba ser el nombre impuesto para toda ficción mínima. Su elección tampoco implica una rivalidad con otras denominaciones, tan sólo un modo de leer los 37 ejemplos con una dominante narrativa. Ésta última, a su vez, no debe entenderse

²¹ En mi tesis de maestría, *De la narrativa breve a la minificción* (UNAM, 2011), utilicé el término minificción, defendiendo también la dominante narrativa en el tipo de corpus utilizado, incluso la ubico dentro del género narrativo. Actualmente considero que si la narratividad está presente conviene la especificidad del término microrrelato.

como una idea clásica del cuento con una estructura convencional, sino como una inclinación del discurso por relatar, aceptando la transgresión de las normas narrativas.

A continuación se revisan algunas posturas teóricas respecto al género, pues dentro de la misma discusión y puntos encontrados se encuentra la propia mirada.

Sobre la nomenclatura “microrrelato” hay teóricos que defienden la cualidad narrativa del término y otros para quienes no es necesaria la progresión gradual de un personaje dentro del relato. En cuanto a los primeros, Irene Andrés Suárez especifica:

Para que un texto entre dentro de esta categoría debe de cumplir dos requisitos imprescindibles: a) la brevedad y, b) la narratividad; es decir, además de ser breve y de estar escrito en prosa, tiene que contarnos una historia, pues no hay microrrelato sin un sujeto actor y sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos.

(El microrrelato español 10)

Sin embargo, ¿qué tan mínimo puede ser el conflicto? En los ejemplos metaficticiales aquí incorporados es posible distinguir una acción, pero muchas veces el conflicto no está en el desarrollo de los personajes, sino en la tensión de estructuras ficcionales que se evidencian a sí mismas; entonces, el cierre de una idea sólo puede ocurrir en la mente del lector.

En la defensa por la narratividad, David Lagmanovich menciona:

Por mucho que las formas cambien, lo que el lector espera es –palabra más, palabra menos– lo que recibía como ‘cuento’ el oyente de antaño: ‘Había una vez una viejecita que vivía en medio de un bosque...’ No es broma, es que hay que distinguir entre un *relato* y aquello que no lo es. Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad.

(El microrrelato 80).

Toda esta cita del investigador y escritor tucumano es derrotada por los microrrelatos metaficticiales, tanto los que aquí se incluyen, como cualquier otro. La metaficción reta la convención de “Había una vez”, revierte las costumbres del lector y jamás busca entregarle

lo que espera. Por lo tanto, aquí aceptamos la importancia y necesidad de una dominante narrativa, pero no la idea clásica que del cuento se tiene.

Uno de los pocos investigadores que defienden el microrrelato, sin aplaudir a la narratividad convencional, es el argentino Guillermo Siles, quien reconoce el problema de algunos investigadores al entender el término como una modalidad narrativa: “trabajan con un corpus restringido, pero al seleccionar los ejemplos, muchas veces se observa que algunos textos coinciden sólo parcialmente con la posición asumida (48).

Este autor opta por “microrrelato” para aceptar la hibridación de géneros narrativos, ensayísticos, poéticos, acontecidos en este tipo de textos. Por lo tanto, reconoce una pluralidad de formas del contar sin arraigarse exclusivamente a la narración y lo entiende “como una forma transgénica, signada por variadas estrategias de hibridación discursiva” (Siles 36), puesto que no deriva del cuento exclusivamente. Esta mirada es la que interesa en el estudio de los textos propuestos; los cuales no dejan de contar, pero descontinúan una estructura rígida de inicio, desarrollo y conclusión para conseguirlo.

Sin hablar del microrrelato, pero sí de la narratividad, Luz Aurora Pimentel explica cómo la narrativa tradicional se sustenta en relaciones de causalidad y reside en la transformación, “la concatenación de tales transformaciones o ‘sucesos’ da por resultado un texto narrativo” (229). Sin embargo, existen otras formas de organización narrativa, “que permiten lecturas no predominantemente secuenciales, sino constructivas; en otras palabras, construcciones de lectura capaces de dibujar verdaderas figuras paranarrativas” (Pimentel 229). Las posturas de la especialista atienden a la narración metafórica, donde los acontecimientos se aprecian en un espacio virtual, similar al que deja la indeterminación de los microrrelatos, pues en la transgresión de formas comunes de narrar, la tradición y el presente confluyen en la mente del lector, tal como sucede en la parodia y la metaficción.

Respecto al término “minificción”, éste tiene una función abarcadora, pues su cualidad ficcional no se construye exclusivamente a la narración. Irene Andrés Suárez afirma: “la minificción es una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo” (*El microrrelato español* 30); dentro de ella están los textos narrativos y no narrativos. Sin embargo, a esta especificidad habría que agregar otras disciplinas además de la literaria que, al ser ficcionales o breves, también son minificciones; dentro del campo audiovisual, por ejemplo, se aprecia la ficción mínima.

En la línea abarcadora de la minificción, Lauro Zavala considera que en ella se engloban el minicuento, el microrrelato y la minificción híbrida o posmoderna. ¿A qué se refiere la segunda minificción como parte de una primera minificción incluyente? En la Introducción a la compilación *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2000), Zavala presenta algunas formas de diferenciar los términos:

- a) Los minicuentos o cuentos ultracortos tienen una estructura lógica y secuencial y concluyen con una sorpresa; éstas son las minificciones clásicas [...]
- 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 [...] o el mero final de una historia [...] o una viñeta sin inicio ni final [...] o un aforismo [...] o diversos juegos de carácter alegórico [...]
- c) Las minificciones híbridas conservan rasgos clásicos y modernos, es decir, yuxtaponen elementos de minicuentos y micro-relatos; éstas son las minificciones posmodernas.

(*Relatos* 16, 17)

Lo anterior se complementa con las especificaciones que más adelante hace Zavala en *Cartografías del cuento y la minificción* (2004), donde propone la distinción entre la estética clásica, moderna y posmoderna; la cual puede aplicarse a cualquier tipo de disciplina, no sólo la literaria. Para esto explica la oposición entre lo clásico y lo moderno:

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.

(Zavala, *Cartografías* 15)

Por su parte, la estética posmoderna reúne tanto lo clásico como lo moderno: no existe la anulación, sino la convivencia. La posición posterior a la modernidad que ocupa la minificción le permite integrar “elementos de la narrativa tradicional, 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” (Zavala, *Cartografías del cuento* 84). Estas consideraciones no indican que un texto se pueda encasillar de manera rígida en alguna de las tres estéticas. Y tampoco significa que en la actualidad ya no exista la estética clásica o moderna; no se trata de una cuestión temporal, sino de una forma de construcción y apreciación, una forma de lectura.

En este estudio se asume la estética posmoderna por la yuxtaposición de elementos clásicos y actuales que permite la misma metaficción. Sin embargo, con la intención de puntualizar, se emplea “minificción” como el término que engloba, y “microrrelato” para definir el tipo de los 37 textos aquí incluidos. En ellos aparece esa “ruptura con la estructura clásica”, identificada por Zavala en el microrrelato, y especialmente esa “parodia de historia” esencial para el fenómeno metaficcional, donde el rasgo narrativo es llevado a su transgresión, demostrando lo modificable de las convenciones, sobre todo porque en el silencio puede permanecer la mayor parte del acontecimiento; lo cual ya subvierte la idea establecida del contar.

En conjunto, la metaficción se sostiene por aquello que es transgredido, mientras que la brevedad literaria, por aquello que es silenciado. Con esta base paradójica es imposible esperar el “Había una vez” del cuento tradicional.

Ahora bien, ¿qué quiere decir parodia de historias? Un buen ejemplo de la narrativa limítrofe es el microrrelato “Subraye las palabras adecuadas” del venezolano Luis Britto García con una estructura de inicio, desarrollo y conclusión, pero la forma está totalmente alejada de la tradición. Estrictamente no está contando nada, a la vez que está ampliando todas las posibilidades de narración, y explota, necesariamente, la participación activa del lector para construirse:

SUBRAYE LAS PALABRAS ADECUADAS

Una mañana tarde noche el niño joven anciano que estaba moribundo enamorado prófugo confundido sintió las primeras punzadas notas detonaciones reminiscencias sacudidas precursoras seguidoras creadoras multiplicadoras formadoras extinguidoras de la helada la vacación la transfiguración la acción la inundación la cosecha. Pensó recordó imaginó inventó miró oyó talló cardó concluyó corrigió anudó pulió desnudó volteó rajó barnizó fundió la piedra la esclusa la falleba la red la antena la espita la mirilla la artesa la jarra la podadora la aguja la aceitera la máscara la lezna la ampolla la ganzúa la reja y con ellas atacó erigió consagró bautizó pulverizó unificó roció aplastó creó dispersó cimbró lustró repartió lijó el reloj el banco el submarino el arco el patíbulo el cinturón el yunque el velamen el remo el yelmo el torno el roble el caracol el gato el fusil el tiempo el naipe el torno el vino el bote el pulpo el labio el pepló el yunque, para luego antes ahora después nunca siempre a veces con el pie codo dedo cribarlos fecundarlos omitirlos encresparlos podarlos en el bosque río arenal ventisquero volcán dédalo sifón cueva coral luna mundo viaje día trompo jaula vuelta pez ojo malla turno flecha clavo seno brillo tumba ceja manto flor ruta aliento raya, y así se volvió tierra.

(Britto, en *Relatos vertiginosos* 114)

Aquí se encuentra la estructura clásica de un cuento, pero también una hibridación con los géneros extraliterarios de los ejercicios e instructivos (que se revisarán en el capítulo tercero). Se apela a la tradición narrativa para proceder a su ruptura, para eliminar esas fórmulas tradicionales, pero nunca su recuerdo; esto permite hablar de una estética posmoderna que parodia recursos convencionales de construcción ficcional.

A continuación, otros ejemplos que ponen en tensión las convenciones narrativas, pero no tematizan de manera evidente las estructuras de la ficción. Aunque no son

metaficcionales es importante mencionarlos por su intensificación en el silencio y su manera de retar la narrativa. El primer caso es “El fantasma” de Guillermo Samperio (252). Este texto únicamente establece el título y después no hay palabra alguna, todo está en blanco, ni siquiera se puede citar propiamente porque la trama es inexistente. ¿Se trata de un mal chiste para el lector conservador? Tal vez sí. Pero no es la primera vez que nos enfrentamos al recurso de la página en blanco. En la novela representativa de la metaficción, *Tristram Shandy*, aparece un texto breve que podría considerarse un microrrelato:

CAPÍTULO TREINTA Y OCHO

Para haceros una idea, –id a buscar una pluma y un tintero– aquí tenéis papel de sobra. –Sentaos, señor, y pintadla –tan parecida como os sea posible a vuestra amante– tan distinta de vuestra esposa como os lo permita vuestra conciencia –a mí me da lo mismo– dibujadla enteramente a vuestro antojo.

(Sterne 353).

En seguida, la página 354 está totalmente en blanco para permitir el dibujo mencionado. Y éste no es el único caso de la novela, también aparece una página en negro, a la que el narrador denomina como emblema de su obra; además, señala: “el mundo ha sido incapaz de discernir las numerosas opiniones, transacciones y verdades que yacen místicamente ocultas bajo el tupido velo de la página en negro” (Sterne 180).

Esta novela de 1759 y de más de 600 páginas ya revertía las convenciones y expectativas de un lector conservador. Sin embargo, en esa obra hay más elementos narrativos de los cuales asirse. El texto de Samperio no es original, pero demuestra nítidamente la intensificación de la elipsis. Este ejemplo radical no puede sostenerse de la narración, no puede considerarse un microrrelato, pero sí se sostiene de la tradición del contar: del lector que quizá ya ha visto otros juegos con las páginas en blanco, pero sobre todo del recuerdo de historias o cuentos de fantasmas. El signo del concepto “fantasma”

está representado gráficamente con ese espacio; su huella es el texto ausente, pero presente virtualmente en la memoria. En este sentido, el texto es meramente evocador de una tradición literaria y cultural. El recurso formal es el tema y el discurso, pues lo visible (y único) de esta brevedad está en el *modo* de expresar una idea, el *qué* es lo de menos, ya se ha hablado mucho de fantasmas.

Además de este ejemplo debatible son destacables otros tantos: el de Juan Pedro Aparicio titulado “Luis XIV” y el texto tan sólo dice “Yo” (en *Por favor, sea breve II* 222). Aquí la narración está ausente, pero sugerida, pues se sustenta en el relato histórico de ese personaje nombrado en el título, a quien se le adjudica la famosa frase “El Estado soy yo”. Por su parte, Sergio Golwarz, en su libro *Infundios ejemplares*, presenta su microrrelato titulado “Dios” y el texto vuelve a decir “Dios” (91). Marcial Fernández tiene otro ejemplo titulado: “Alzheimer” (193) y nuevamente el texto está ausente (como en el caso de Samperio). O Armando Alanís: “Epitafio” y el relato tan sólo dice “Volveré” (18). O Guillermo Cabrera Infante, en “Una cara que es toda” y el contenido únicamente dice: “Ojo” (274); refiriendo, tal vez, a los cíclopes. Luisa Valenzuela presenta un título bastante amplio: “El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mandolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde”; pero el relato en sí tan sólo consta de dos palabras: “Qué bueno” (*Juego de villanos* 26); aquí la autora juega con las costumbres lectoras para invertir las posiciones de texto-paratexto y dejar al primero casi vacío, completamente dependiente del segundo.

Todos estos ejemplos apelan a la tradición del contar para romper con ella. Es decir, su función paródica les exige dar elementos mínimos de esa tradición narrativa, para que el puente virtual entre la convención y el texto actual se mantenga. No es posible ignorarlos, pues señalan que el concepto de narración no siempre se construye de manera tradicional,

pero indican también que esas convenciones narrativas quedan como base para parodiarlas y fracturarlas. El discurso es la fractura del mismo.

Además conviene señalar que todos estos casos están insertos en un libro narrativo. Se encuentran entre otros cuentos que sí presentan la progresión gradual del personaje. Incluso “El fantasma” es el número 39 de una serie de más de 50 relatos de diversos tamaños. En consecuencia, como obra, apuntan a un blanco meramente narrativo. De manera autónoma, es cierto que estos ejemplos son minificciones literarias, pero están “colgados” de los relatos insertos en la memoria colectiva, de otras formas discursivas que buscan expresarse a partir de la ficción mínima. Quizá no tienen una tensión climática que anuncia un desenlace, como dicta la narrativa convencional, pero están en tensión permanente con su pasado.

Por otro lado, en cuanto al estatuto de género o subgénero del microrrelato, David Roas afirma que éste “no es un género autónomo diferente del cuento, sino una de las vías por las que dicho género ha evolucionado desde el último tercio del siglo XIX” (“Sobre la esquiva naturaleza” 38). El especialista, analiza cada una de las características que se le imponen al microrrelato, como son: hibridez genérica, fragmentación o hiperbrevedad, para demostrar que éstas también aparecen en el cuento, y por ende, no son intrínsecas al llamado género posmoderno.

Sin embargo, David Roas habla de *evolución*, si bien no de género, sí de un cambio en las maneras de narrar: “ya hace mucho que [el cuento] rechazó el patrón principio-medio-desenlace, que dejó sus finales abiertos, que rompió la coherencia argumental, que se abrió a múltiples juegos de lenguaje” (“Sobre la esquiva naturaleza” 39). Desde nuestra perspectiva, existe un momento en que la intensificación de la elipsis es tal que la distancia

entre un cuento y un microrrelato sí es notoria; cuando más intenso y determinante sea el peso del silencio, es cuando más cerca nos encontramos de este último.

La elipsis, o la omisión de un punto de unión entre dos ideas, es el recurso más importante que tiene el microrrelato para indicar el cambio en las estructuras narrativas. Kenneth Goldsmith utiliza la figura de *slide-bar* del Photoshop para mostrar la transparencia del lenguaje en el periodismo y la literatura;²² imagen útil para ilustrar que la intensidad en la elipsis marca la diferencia entre un formato tradicional de cuento y un microrrelato posmoderno. No obstante, la posmodernidad no es una cuestión gradual de silencios, sino de tensión con la tradición y en algunas ocasiones esto se aprecia mejor en lo no dicho. La elipsis es la que afina o diluye los límites entre la narración y el silencio; entendiendo este último término como un campo virtual donde lo narrado y lo ausente terminan por concretarse. Si la elipsis está bien planteada, el relato pervive, incluso si tan sólo consta de un título.

Considerar al microrrelato como subgénero del cuento, sería como ver al cuento subordinado a la novela; esto no es así; existe un cambio radical entre uno y otro. Al respecto, Lauro Zavala cita a Charles Baxter:

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.

(Zavala, *Cartografías del cuento* 90)

²² “Slide the bar far to the right and your image is 100 percent opaque; all the way to the left renders it barely visible, a ghost of its former self” (Goldsmith 44).

En la defensa por el estatuto de género, Irene Andres-Suárez advierte que en el límite de la expresión narrativa al microrrelato le “corresponde el eslabón más breve en la cadena de la narratividad, que, de tener tres formas (novela, novela corta y cuento), pasa a tener cuatro (novela, novela corta, cuento y microrrelato)” (*El microrrelato español* 9); entendido este último como el cuarto género narrativo.

A su vez, Alberto Vital propone incluir la minificción en *géneros-umbral*: “aquellos que de tan breves, solo se componen de umbrales: un título, un *incipit* y un *excipit*, por ejemplo” (Vital, *Quince hipótesis sobre géneros* 27). Esta postura basada en las teorías de Gérard Genette soluciona diversos conflictos entre distintas posturas teóricas y reafirma el carácter posmoderno del microrrelato, donde los elementos marginales, como los paratextos, también pueden ser centrales. Ahora el umbral es la sala de estar, espacio suficiente para consolidarse como género.

De cualquier forma, Tzvetan Todorov ya advertía que “ocuparse de los géneros puede parecer en nuestro días un pasatiempo ocioso y anacrónico” (“El origen de los géneros” 31). Quizá más adelante se sabrá a ciencia cierta si el microrrelato es un género o subgénero del cuento, pero ninguna de las dos opciones la demerita o le da más estatuto como objeto de estudio. Por ahora asumimos el riesgo de aceptarlo como género por dos razones. Primero: como ya se dijo, la intensificación de la elipsis, así como la ruptura de convenciones narrativas, implican un cambio, se ha cruzado una línea divisoria. Segundo: las antologías y estudios críticos al respecto son muestra de un proceso de consolidación que ayudan a convertir al microrrelato en una convención genérica.

En cuanto al número de palabras o renglones que debe tener un texto para ser considerado como breve, el conteo es un desgaste obsoleto; la brevedad es un molde útil

que contiene un discurso, pero no es una cualidad literaria, y sería un error considerar que entre menos caracteres, mejor.

Al respecto, Perucho se pregunta: “¿Desde cuándo los estudios literarios tienen como propósito primordial conocer la cantidad de palabras utilizadas en, digamos, una crónica?” (Perucho 15). Sin embargo, esta duda podría ser respondida por Alberto Vital, quien hace énfasis en que “el tamaño estricto propicia la poesía, del mismo modo que los géneros o subgéneros poéticos más rigurosos en términos formales, como la décima, la octava real y el soneto, exigen que el autor concentre en muy pocas líneas el máximo posible de significación” (Vital, *Quince hipótesis sobre géneros* 16).

Resumiendo ambas ideas, la brevedad no es una cualidad estética del microrrelato, pero sí una exigencia para el autor que no busca amplias extensiones. En la frase popular de Baltazar Gracián: “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, afortunadamente no se delimita el número de palabras ni mucho menos el de caracteres, porque ese número específico no es necesario para hablar de calidad. Una buena “medida” radica en la contundencia que puede lograr el texto.

Sin embargo, las antologías anglosajonas de *short short fiction*, incorporan textos de tres o cinco páginas y en ningún momento de un párrafo.²³ Entonces, aunque no es necesario contar las palabras, sí es menester plantear un marco flexible. Para fines de esta tesis y partiendo del corpus seleccionado, se toman en cuenta los textos que van de una sola línea hasta aquellos que alcanzan la cuartilla, para que, como indica Zavala, puedan ser leídos de un vistazo. Aprovechando la corta extensión, los ejemplos serán citados por completo con el objetivo de facilitar su comprensión.

²³ “Así Howe y Howe (1982) reúnen relatos cuya dimensión oscila entre una página y media y siete; en 1986, Shapard y Thomas recogen cuentos de una a cinco páginas...” (Roas, “Sobre la esquividad natural” 28).

A continuación se revisan casos específicos donde los juegos con la tradición dan lugar a claros momentos paradójicos de convivencia entre las dicotomías; así, por ejemplo, la figura del escritor se aleja del lugar central para dejarlo en manos del mismo texto literario, como se observa en el segundo capítulo.

CAPÍTULO II

LA TEMATIZACIÓN DE LA ESCRITURA

Cada día trabajaba en mis libros.
Pero durante el sueño alguien
robaba mis cuartillas. Yo las
buscaba inútilmente horas y horas.
Por fin decidí comerlas a medida
que las iba escribiendo.

(Antonio Fernández Molina,
La mano de la hormiga)

La atención de este capítulo se concentra en aquellos microrrelatos donde el personaje principal es un escritor y problematiza los procesos o dificultades de su creación escritural. No se hablará del autor como persona real, sino como tema y personaje. Los tres ejes (la escritura, el texto y la lectura) propuestos en esta tesis están unidos e intercalados, no son temas aislados y muchas veces comparten características; sobre todo en este caso, pues el escritor también es, irremediamente, un lector. Manfred Pfister ya advertía que “las mismas [formulaciones] pueden definir en igual medida al autor, al texto y al lector y que, por ende, en el marco de la teoría postestructuralista esa distinción elemental se vuelve caduca o es deconstruida conscientemente, los tres, autor, texto y lector, devienen ‘un campo infinito para el juego escritural’” (Pfister 38).

Ahora bien, ¿todo texto que utiliza el tema de la escritura y del autor, es metaficcional? Como ya se dijo, la metaficción está conformada de recursos formales y temáticos y una tensión, en ocasiones irónica, entre ficción y realidad. Únicamente en la develación de estos elementos podrá hablarse de metaficción.

Un ejemplo de un microrrelato no metaficcional, a pesar de su personaje autor, es “Literatura” del mexicano Julio Torri,²⁴ donde el protagonista es escritor, pero el texto

²⁴ “Literatura”: “El novelista, en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas. No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur; turbulentos y misteriosos; no había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros, pero tenía que decir ahora cómo son los piratas; oía gorgojear a los jilgueros de

nunca pone en tensión las fronteras de la ficción y la realidad: el mundo ficcional no se interrumpe por comentarios sobre la construcción interna de la narración.

Sin embargo, la razón de este apartado se debe a la continua intención en los textos breves por utilizar la figura del autor y, además, evidenciar la cualidad de artificio del texto. En estos casos sobresale una constante: la escritura toma el poder y el control, dejando al autor enmarañado en su propia obra.

Respecto a los recursos formales dentro del tópico escritural es posible identificar la repetición de tres de ellos: la estructura de enclave o *mise en abyme*, la intertextualidad y los rasgos autoficcionales que se aprecian en el metacomentario. No significa que estos elementos requieran siempre de un protagonista-escritor, pero sí son útiles para conformar la atmósfera de escritura, indispensable para que el personaje y el mismo texto develen los elementos ficcionales.

La figura del escritor que pone en duda su quehacer o que se deja llevar por el mismo oficio creativo, no solamente aparece en los microrrelatos, sino en gran variedad de obras narrativas. Por mencionar un ejemplo, en la novela *La hora de la estrella*, de la brasileña Clarice Lispector, la narradora plantea preguntas constantes sobre su propia obra, duda sobre el escribir, pero sin suspender la escritura; situación equivalente con el vivir donde nada es certero:

Escribo en este instante con cierto pudor previo por estar invadiéndoles a ustedes con una narración tan exterior y explícita. De la que entre tanto hasta podrá, quién sabe, manar sangre palpitante de tan viva de vida, y después coagularse en cubos de gelatina trémula. ¿Un día será esta historia mi

su mujer, y poblaba en esos instantes de albatros y grandes aves marinas los cielos sombríos y empavorecidos. La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje; y la miseria que amenazaba su hogar, el mar bravío. Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural” (Torri 120).

coágulo? Qué sé yo. Si hay veracidad en ella –y está claro que la historia es verdadera aunque sea inventada–, que cada uno la reconozca en sí mismo.

(Lispector 14)

En cuanto a la poesía, las dudas del yo poético sobre la escritura han sido planteadas por un sinnúmero de autores. Un ejemplo clave es “Escritura” de Octavio Paz:

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
¿A quién escribe el que escribe por mí,
orilla hecha de labios y de sueño,
quieta colina, golfo,
hombro para olvidar al mundo para siempre?
Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde.
Con un ardor helado
contempla lo que escribo.
Todo lo quema, fuego justiciero.
Pero este juez también es víctima
y al condenarme, se condena:
no escribe a nadie, a nadie llama
a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo.

(*Libertad bajo palabra* 69)

La razón de presentar este ejemplo poético no es gratuito; uno de los microrrelatos más representativos por exponer los embrollos de la escritura es “El grafógrafo” de Salvador Elizondo, dedicado, precisamente, a Octavio Paz. En esta brevedad narrativa dirigida al poeta y ensayista mexicano se observa el asunto de la auto-contemplación en el momento de escribir, siguiendo la misma línea del poema citado.

EL GRAFÓGRAFO

A Octavio Paz

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría

escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

(Elizondo 97)

Aunque no es el momento de desentrañar la relación entre ambos autores, sí es posible observar una afirmación del texto elizondiano frente a la postura que plantea Paz en su poema. En los dos casos hay un yo duplicado, reflejado, necesario para la propia contemplación de la escritura. Y esta actitud autofágica no hace más que transmitir el enredo del autor con su propia obra. En “El grafógrafo”, la figura del uróboros llega a ser más nítida, pues la repetición de las palabras construye fonéticamente esa atmósfera enredada de la que parece no haber salida, tan solo la propia contemplación. Ésta, a su vez, se duplica si se toma en cuenta que el texto fue escrito por una figura escritural que reflexionaba sobre su escritura a partir, quizá, de la escritura de otro escritor. En este embrollo es útil recordar las imágenes del artista M. C. Escher, donde no hay inicio ni final, sólo escaleras y caminos que vuelven a encontrarse.

Ahora bien, ¿cómo puede el escritor mirarse escribiendo? Elizondo escribe en “El grafógrafo” sobre procesos mentales, como el recuerdo o la imaginación, momentos-espejo donde es posible mirarse a uno mismo. Pero otro proceso mental e igualmente útil para enredarse y reflejarse es el sueño. El cual es un recurso temático en algunos microrrelatos que, conjugado con recursos formales, genera textos conscientes de su cualidad de artificio.

2.1 ESCRITURA ABISMADA A TRAVÉS DE UNA ATMÓSFERA ONÍRICA

En la imaginación y en el recuerdo acontece la propia mirada, como lo señala Elizondo en “El grafógrafo”. Ahora bien, ¿qué ocurre si el personaje-escritor se sueña? El espacio onírico resulta ser un argumento y escenario ideal para la metaficción, ahí se genera una tensión similar a la de realidad-ficción que pone en duda la verosimilitud de los acontecimientos. El sueño no es un recurso formal sino temático pero, aliado con ciertas estructuras, puede generar textos autoconscientes, pues implica una forma de mirarse a uno mismo. Y si además el personaje-escritor es el que sueña, develará datos sobre su conciencia escritural.

Sobre el tema onírico, José María Merino le dedica un apartado a la relación que guarda el sueño con la literatura metaficcional: “En el fondo, la metaficción pretende hacer pensar que realidad e invención son la misma cosa; a veces jugando con el tema del soñador soñado, que está en el meollo del juego de subsidiaridades de lo metaliterario” (“Los límites de la ficción” 86). También explica cómo, en la antigüedad, el sueño era otra realidad siempre presente e importante en la vida, una realidad que incluso llegaba a imaginarse como envolviendo las demás realidades. Merino concluye planteando la siguiente hipótesis:

Acaso la extrañeza de la metaficción no sea sólo el juego solipsista que algunos creen, y lleve una propuesta simbólica sobre la propia realidad, que viene a decir que no hay una sola perspectiva de las cosas, que todo puede relativizarse, que el peor sueño también es susceptible de poder ser contemplado, o leído, desde el plano de la vigilia y del despertar.

(“Los límites de la ficción” 91)

Además del parecido que tengan los sueños con los mecanismos metaficcionales, debemos preguntarnos lo que la narración de éstos implica. Comúnmente, un protagonista que narra su sueño logra empalmar dos niveles en uno: el de lo soñado y la narración del sueño, así

como la posibilidad de mirarse él mismo. Después, la situación puede duplicarse si el sueño contiene otra escena dentro de la misma. Esto automáticamente produce un mecanismo de enclave.

En *El relato espejular*, Lucien Dällenbach, retomando a André Gide, se refiere al procedimiento heráldico donde un escudo encierra una figura dentro de otra figura. Esta imagen, a su vez, sirve de metáfora para hablar de ciertos casos literarios que guardan similitud con la misma obra que los contiene, produciendo el fenómeno de *mise en abyme*. El asunto se ha estudiado en obras de larga extensión, como por ejemplo *Hamlet*. Dällenbach advierte que “no hay en la historia de la literatura ninguna duplicación exterior más famosa que la ‘obra dentro de la obra’ que se representa en *Hamlet*” (19).

Ahora la pregunta es, ¿cómo ocurre el proceso de enclave o abismación en el microrrelato? Por medio de la repetición de la misma escena, la cual, tratándose de casos metaficcionales, consta de acciones de escritura y lectura. Pero la situación no es simple; la repetición necesita una razón de ser y como se verá a continuación, el sueño la justifica y sostiene.

Para comprender, nada mejor que el ejemplo de un experto en estos temas como es Jorge Luis Borges:

UN SUEÑO

En un desierto lugar del Irán hay no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.

(Borges 71)

Entre paréntesis, de manera sutil, el narrador da la clave de la composición estructural de las acciones: la forma del círculo; ésta, junto con la repetición de imágenes que producen el

mismo efecto de los espejos encontrados cara a cara, construyen un reflejo infinito. La forma de representación abismada y circular provoca mirar el relato con detenimiento, pues presenta el modo de ser de la *mise en abyme*, recurso cercano, mas no imprescindible de la metaficción. Además, la tematización de la escritura en primera persona y el poder del narrador de observarse escribiendo de manera duplicada, permiten señalar este texto como autoconsciente de sí mismo. Borges tiene una fascinación por crear historias que inician en un sueño y terminan en otro; aquí una escena conlleva a otra *repetidamente*, aunque lo escrito es imposible de descifrar por sus mismos autores.

Cuando Dällenbach se concentra en aclarar las contrariedades críticas sobre la *mise en abyme*, advierte sobre ella:

Lo que la distingue es el hecho de atribuir a un personaje del relato la actividad propia del narrador que se ocupa de éste [...] Resulta indispensable, para que haya retroacción, que exista analogía entre la situación del personaje y la del narrador o –por expresarlo de otro modo–, entre el contenido temático del relato-marco y del relato intercalado.

(Dällenbach 24)

Contrario a lo que podría pensarse, una obra como *Las mil y una noches* no está construida con esta estructura, pues Sherezada no guarda relación con los actantes de sus historias. En cambio, en el relato de Borges, la analogía entre los personajes y el narrador resulta visible por la misma trama.

Dällenbach distingue tres formas de ser de la *mise en abyme*: de la enunciación, de lo enunciado y del código. Éstas, a su vez, son resumidas por Helena Beristáin de la siguiente forma:

De lo enunciado: el relato dentro del relato, donde un narrador-autor crea a un narrador-personaje en quien delega la tarea de narrar otra historia [...] De la enunciación: cuando el relato interno da cuenta de la historia de dar cuenta de él; es decir, cuando la enunciación vehicula una historia que consiste en la

aventura de narrar esa misma historia [...] Del código: cuando el texto resultante ofrece el secreto, la receta, la idea de texto que rige su construcción; revela el principio generador de su invención, por lo cual es de naturaleza metatextual.

(Beristáin 2)

Gracias a las aclaraciones de Beristáin, se propone el siguiente esquema para comprender los tres tipos de la *mise en abyme*:



Sobre estas divisiones, Yanna Hadatty advierte que “en su mayor parte, no encontramos abismaciones de un solo tipo, sino combinadas” (67). En el relato “Un sueño” hay una dominante que pertenece al primer tipo, al del enunciado, pues hay un escritor que lanza la estafeta a otro escritor que a su vez la pasa a otro. La historia que da cuenta de otra historia no tiene fin, y aunque la aventura es expés, se repite para dar cuenta de sí misma. También puede tratarse del segundo tipo: la enunciación, pues lo hombres están hablando de ellos mismos, por ello la circularidad. Y finalmente, se observa el tercer tipo, el del código, visible en la descripción de un espacio circular dentro de la torre y la narración también cíclica que siempre trata sobre alguien más en un círculo, sin puerta ni ventana; es decir, sin salida.

A diferencia de muchos microrrelatos con pocos personajes, aquí aparecen estrictamente cuatro hombres realizando una acción. Sin embargo, cuesta trabajo ponerles rostros diferentes, sus acciones son idénticas y el mismo protagonista habla de su similitud.

En este ejemplo podría parecer que los personajes no tienen importancia, porque carecen de nombre y porque se les dedica un espacio sumamente breve para describirlos o hablar de ellos. Como consecuencia de la brevedad, “en narraciones de una o media página, el escritor no dispone ni de tiempo ni de espacio para caracterizar a los personajes, estos pocas veces tienen nombre propio y apenas están perfilados” (Andrés-Suárez, “El microrrelato: caracterización” 168).

Los personajes sin forma fija no carecen de importancia, pero sí permiten que la atención se dirija hacia otros aspectos relacionados con la forma: en este caso sería la repetición de frases para construir un texto circular; mientras que el desarrollo o progresión de los actantes pasa a un último plano. Construcción similar a la de “El grafógrafo” que ubica mini-escenas de la escritura una dentro de la otra. En el relato de Borges la estructura de enclave acontece por medio de imágenes cortas, pero también repetitivas, lo que permite una idea de infinito o bien, de circularidad. La escritura de la que habla el narrador puede ser críptica pero da luz a otros mundos, a otras celdas circulares con un nuevo escritor indescifrable que iluminará a otro.

Con una influencia sutil de Borges y Elizondo, Julio Ortega escribe un microrrelato también abismado por la conexión de varios mundos y no podía faltar el del sueño, pues éste sigue siendo el nivel de representación donde el mismo personaje se observa:

LIBRO NOCTURNO

Escribo un libro de relatos al mismo tiempo que los leo: los leo en el proceso mismo de escribirlos. Tienen el formato de breves noticias periodísticas, y me entero así de los eventos de la ciudad en el instante mismo en que ocurren, gracias a que soy quien los anota como si se debieran a las palabras. Pero me doy cuenta de que se trata de noticias sin memoria: hechos de la vida diaria de una gente inexistente, en un registro ficticio, por un autor que desaparece en el momento en que el lenguaje es soñado por otro.

Del libro prolijo sólo me queda esta nota, la noticia de su hojarasca.

(Ortega, en *Por favor sea breve* 99)

Como ya se había mencionado, el autor juega un papel de lector que acontece en el mismo momento de la escritura. Y la metaficción, tan gustosa de hablar de su proceso de construcción, suele expresar este carácter dual de autor y receptor. En el caso anterior del microrrelato de Borges, la recepción lectora está vedada al personaje-escritor debido a la imposibilidad de desciframiento, pero aun así el narrador comprende la situación. Ahora, con el texto de Julio Ortega, el protagonista es tan ajeno a su escritura que se sorprende a sí mismo leyendo lo que escribe. Y al afirmar: “el lenguaje es soñado por otro”, el protagonista ya no tiene historia a la cual asirse, por lo que él mismo, como autor, también desaparece. En ambos ejemplos hay un sentimiento de confusión y agobio, acorde con el espacio onírico.

Dentro del mismo contexto ficcional se aprecia una postura sobre “la muerte del autor”, entendida ésta como lo imprescindible de la figura creadora. Esto es visible en la desaparición del narrador a partir de un lenguaje ajeno. El borramiento de la imagen autoral es un asunto recurrente en un contexto metaficcional y aquí será retomado al final de este capítulo, pero por ahora basta mencionar que el asunto es escenificado por este microrrelato a través de la representación onírica, pues así la desaparición del ente escritor es justificada, pero al mismo tiempo es una perspectiva crítica sobre lo innecesario de esa figura.

Los datos oníricos en este ejemplo son fugaces de manera coherente con el formato breve: el título ayuda a construir la ineludible atmósfera nocturna y las acciones se desvanecen cuando otro autor tiene el mismo sueño. A éste ya no hay tiempo de conocerlo, pero queda implícito en la idea de repetición: quien vuelva a soñar el lenguaje tendrá el mismo destino frustrante. Así de inasible resultan la escritura, la lectura y el registro ficticio; el mundo onírico sólo ayuda a construir la imposibilidad de asirse a algo concreto. Por ello, la mención de la hojarasca con la que finaliza esta narración puede indicar la

constancia de lo vivido; pero también significa, según la Real Academia, cosa inútil y de poca sustancia, especialmente en palabras y promesas; y esto es lo único que puede conservar el personaje-escritor de la misma escritura donde él ha sido testigo y creador, pues el lenguaje adquiere su propia autonomía.

¿Cómo pueden dar cuenta estos textos del poder de la escritura, así como de lo inasible de la misma? El proceso concienzudo, por el que cualquier escritor debe pasar para construir su obra, ahora es inexistente; en cambio, sufre sorpresas que le restan figura de autoridad o lo anulan cuando alguien más lo sueña. Son los personajes-escritores, sin jerarquía, con pesadillas o manipulados por su mismo mundo escritural, los que le entregan la emancipación a la escritura y se rinden frente a ella. Esta consideración se sostiene en éstos y en los próximos ejemplos, donde es constante un dejo de enaltecimiento al mismo fenómeno creativo; la narración en sí misma se encarga de entregarle el dominio y despoja de responsabilidad e injerencia a su creador.

En el próximo microrrelato, la escritura continua en una posición abismada gracias al sueño, pero en esta ocasión se hace referencia, además, a personajes-escritores relacionados con la tradición literaria:

LA CUCARACHA SOÑADORA

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

(Monterroso, *La oveja negra* 49)

En este ejemplo la intertextualidad es aliada de la estructura de enclave y aunque esta forma literaria ha sido vista en grandes obras como *Las mil y una noches*, aquí no necesita de grandes relatos, basta con la referencia onomástica de personajes que ya han ‘vivido’ en otras historias, así como el pretexto de los sueños dentro de otros sueños para conformar

esa estructura de cajas chinas. Además, la atmósfera confusa y borrosa del sueño acepta la convivencia de tres personajes distintos, la capacidad de mirarse, su amalgamiento y cambio de roles.

Ahora la figura del escritor coincide con un autor real como Franz Kafka que a pesar de representar una tradición literaria también es devaluado, sobre todo por la imagen que conlleva esa protagonista-cucaracha con la que se le equipara. Augusto Monterroso juega con los elementos concretos de *La Metamorfosis*, como es el insecto, pero también con la connotación negativa del animal. El contraste entre la literatura anterior y el microrrelato actual se consolida en una ironía, pues conviven dos aspectos ajenos entre sí. En palabras de Ballart, se trata de una ironía de contraste entre el texto y otros textos, por lo tanto, una situación paródica que revierte el hipotexto de manera lúdica.

Para finalizar el tópico del sueño, un último ejemplo de Augusto Monterroso, donde la auto-contemplación del propio narrador es efímera, pero demuestra un conocimiento sobre la tradición literaria. Dentro de este sueño, el protagonista no se observa escribiendo como en los casos anteriores; por lo tanto, no existe la repetición de la escritura en el formato de enclave, pero el momento onírico muestra otro tipo de recursos:

MANUSCRITO ENCONTRADO JUNTO A UN CRÁNEO EN LAS AFUERAS DE SAN
BLAS, S.B., DURANTE LAS EXCAVACIONES REALIZADAS EN LOS AÑOS SETENTA
EN BUSCA DEL LLAMADO COFRE, O FILÓN
Algunas noches, agitado, sueño la pesadilla de que Cervantes es mejor
escritor que yo; pero llega la mañana y despierto.
(Monterroso, *La letra e* 187)

En escasas líneas, aunque quizá demasiadas para un título, existen muchos significados e incluso historias contenidas. Para empezar, este microrrelato está compilado en el libro *La letra e* (1987) con otros encabezados parecidos como “Epitafio encontrado en el cementerio Monte Parnaso de San Blas, S.B.”; en ese relato también se desarrolla el tema de la muerte,

pero de siete escritores conocidos; entre ellos vuelve a aparecer Cervantes y algunos otros que, a diferencia de éste, sí están sepultados en el cementerio de Montparnasse.

Ahora bien, ¿por qué se repite la mención a San Blas y al autor del *Quijote*? En 1979, ocho años antes de la publicación de *La letra e*, Augusto Monterroso publicó *Lo demás es silencio*, con Eduardo Torres como protagonista-escritor, quien habitó en San Blas y era experto en Shakespeare y Cervantes. Por lo tanto, incluir en otra obra la localidad y la alusión cervantina logra referir al mismo personaje y crear un vínculo intertextual.

En el caso del microrrelato citado, el agobio del personaje-escritor, quien refiere al mismo Eduardo Torres, se manifiesta con una pesadilla para construir una atmósfera misteriosa en cuanto a excavaciones y restos óseos se refiere, sobre todo porque el cuerpo de Cervantes implica una problemática respecto a su ubicación; entonces, la mención de su nombre es coherente con el encabezado enigmático. Dentro del misterio y búsqueda de respuestas que arroja el título, no sólo hay recurrencia al tema de la muerte, a datos históricos y a personajes de otras obras, sino también al elemento del apócrifo que inviste al minitexto de objeto concreto y supuestamente fidedigno.

Sobre los elementos apócrifos en la metaficción, Merino señala: “el apócrifo se muestra en principio como si fuese verdadero, formando parte de la realidad. Muchos aceptamos ese juego con regocijo” (“Los límites de la ficción” 86). Los lectores de esta brevedad accedemos a una reliquia de los años setenta, como si ésta contuviera información relevante y confidencial. Lo que sucede es que formamos parte de una tradición literaria y podemos dejarnos llevar por la fórmula del título, compuesta de una ubicación geográfica y temporal que le daría un efecto de realidad a todo el texto. El resultado, por lo tanto, no

deja de ser contradictorio e irónico, pues contrapone la solemnidad del título con la confesión banal y a la vez íntima de un autor agobiado por ser mejor que otro.

Un personaje soñándose no es sinónimo de la autoconciencia textual, pero en este ejemplo, además, convive la tematización de la escritura y la duplicación de un actante-escritor. Coincide una voz autoficcional desnudando su propia autoridad degradada, vulnerable en ese sueño que representa el oficio de escribir frente a la tradición literaria.

Tanto Cervantes como Franz Kafka representan un pasado sobre el cual se construyen nuevos textos y se reinventan las imágenes usualmente icónicas de los mismos. Lo que entra en juego es el lugar común o figura típica que simbolizan esos autores ya canonizados por la tradición, quienes no dejan de producir un resultado irónico cuando su equivalente en la balanza está desprovisto de autoridad y renombre.

En concreto, el tema del sueño permite que el protagonista-escritor se mire a sí mismo escribiendo o se vincule con autores canonizados. El ambiente onírico provoca una atmósfera confusa que extrae la imagen del escritor de su pedestal convencional: la autoridad. A continuación se verá en específico el recurso de la intertextualidad, por medio de la reescritura de obras clásicas para denotar otros contrastes y posiciones de la figura autoral.

2.2 REESCRITURA DE OBRAS CANÓNICAS

La intertextualidad, entendida como la incorporación de un primer texto en otro, es un recurso formal constante en la literatura metaficcional así como en los microrrelatos. Resulta un ingrediente útil en la narrativa breve porque permite la economía de sentido: al partir de obras idealmente conocidas, los preámbulos y explicaciones son innecesarios; basta con nombrar un elemento representativo de una historia del pasado para que la nueva historia cobre la significación necesaria para sostenerse. Aunque existen obras intertextuales de larga extensión, como *Ulises* de James Joyce, el fenómeno es provechoso para comprimir información, rescatar los símbolos de una historia y hacerlos viajar en el canal virtual y siempre presente entre el relato anterior y el actual.

Para Gérard Genette la intertextualidad es entendida como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10). El mismo teórico advierte que la forma más explícita de intertextualidad es la cita, la menor el plagio, y la forma menos literal es la alusión. De las tres, esta última es más común en los textos ficcionales, como ocurre en el microrrelato.

Asimismo, Genette también se refiere a la hipertextualidad, la cual define como “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), en el que se injerta de una manera que no es la de comentario. Puede ser que B no hable de A, pero no podría existir sin A” (*Palimpsestos* 14). Tanto la intertextualidad como la hipertextualidad son tipos de transtextualidad, por lo que tienen entrelazamientos recíprocos y, por ello, ambos son útiles para comprender la relación de un texto con otro.

En el presente estudio, únicamente se toman en cuenta los microrrelatos cuya intertextualidad sirve de herramienta para crear una metaficción. Es decir, aquellos ejemplos donde el fenómeno resulta evidente. No basta la intertextualidad para que la narración sea metaficcional; es necesario, además, que se develen los procesos ficcionales o literarios.

¿Por qué es común la intertextualidad en textos metaficcionales, sean breves o no? Revelar la conciencia de ser ficción muchas veces implica conocer la propia tradición literaria. Entonces, un texto que remite a otro reafirma su cualidad ficcional, pues acepta que proviene de distintos textos y que ellos mismos también son artificio. Sin embargo, si la tematización no es literaria entonces no hay razones para decir que cierto intertexto es metaficcional.

Dentro de los temas vistos en este apartado, la intertextualidad resulta ventajosa no sólo por ahorrar espacio o marcar la conciencia de un texto sobre su propia tradición, sino también porque el personaje-escritor se construye como tal, pues con un hipotexto de base se configura, en cierta medida, el conocimiento sobre el campo literario y los contextos de la escritura. Además, en los próximos ejemplos, la incorporación de otras historias permite que se sigan construyendo obstáculos para que al personaje-escritor le sea imposible tomar el control de su propia obra, como ocurre en este ejemplo del mexicano Jaime Muñoz Vargas:

LAS MIL Y UNA TARDES

Ayer por la tarde escribí un cuento con un argumento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia. Trata de un cuentista que ayer por la tarde escribe un cuento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia: trata de un cuentista que ayer por la tarde escribe un cuento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia: trata de un cuentista que ayer por la tarde escribe un cuento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia...

(Muñoz, en *La otra mirada* 305)

Con el hipotexto de *Las mil y una noches*, el autor no solamente se apropia del título de una obra milenaria, sino también de la estructura sin escapatoria, donde cada escena forma parte de otra. De nueva cuenta se aprecia la forma del enclave, pero en este caso la duplicación de historias acontece en dos niveles: en la intertextualidad que incorpora una obra milenaria en un microrrelato, y dentro de la misma diégesis, en la que el personaje escribe una historia para reduplicarse al infinito. Además, esta forma repetitiva del escribir recuerda también “El grafógrafo” de Elizondo, por ser un microrrelato iniciático en la repetición abismada de la escritura.²⁵

Como se mencionó anteriormente, la estructura de abismación propuesta por Dällenbach no es un fenómeno de *Las mil y una noches*, pues en esa obra no hay una analogía entre la narradora y algún personaje escritor; pero en el caso de este microrrelato la equivalencia del narrador, con el ente ficcional que ha creado, parece estar calcada una y otra vez. Por lo tanto, aquí es posible hablar de la abismación a nivel de la enunciación y a nivel del código. El primero se debe a la estructura circular y autofágica; mientras que el segundo a la apropiación intertextual, tanto en el título, como en el texto, ya que en ambas partes se explica el secreto de construcción: la duplicación.

La intertextualidad en formatos breves requiere una discriminación de información hasta encontrar la pieza clave para construir un nuevo texto; en este caso, basta con el título. En muchos microrrelatos éste tiene una función de instructivo al indicar cómo debe ser leído el texto que encabeza. En “Las mil y una tardes”, además de hacer una referencia

²⁵ El mexicano Andrés Acosta presenta un microrrelato que dialoga visiblemente con “El grafógrafo”. Se titula “El creyente”: “Creo. Creo que creo. Creo que creo que sé que creo, mas no qué cosa creo. Casi desde el principio me veo a mí mismo creyendo. También puedo recordar cuando no creía: turista de la fe. Todo es: creer o no creer. Me descubro en el acto de creer que antes creía, a pesar de que creía que no creía, o creer que ya no creo precisamente porque afirmo que creo. Creo que nunca creeré que creo, nunca creeré como creía cuando pensaba que no creía que era capaz de creer. Si hubiera creído que llegaría al punto de creer que no creer es también una manera de creer, entonces habría perdido menos tiempo deseando creer y hubiera creído que no necesitaba creer. De ahora en adelante creeré que creía que creo y que siempre he creído...” (265).

intertextual, también desviste a *Las mil y una noches* de los valores canónicos que ha recibido a lo largo del tiempo y la consagran como una obra ejemplar, pues aquello que es enaltecido es también disminuido para provocar su apropiación; entonces, se genera un cambio de sentido del título antiguo al tiempo que su base se conserva. Esto propicia la convivencia de la enormidad junto a la brevedad, de una obra monumental frente a un protagonista derrotado, cuya escritura se le escapa hasta enmarañarlo.

Este microrrelato no tiene una trama significativa, pues carece de clímax y conflicto. Sin embargo, su valor radica en la cualidad irónica: la imagen del escritor y su escritura son fracasados, pero en vez de ocultarse se develan con el fin de señalar los procesos creativos en su condición más humana, es decir, en su posibilidad de derrota constante como obra literaria. Esto provoca un contraste visible con su hipotexto, el cual no sólo ha sido canonizado, sino que sus tramas son ejemplos representativos de la narración. De esta manera conviven las diferencias y se diluyen las fronteras de las dicotomías.

Aunado a lo anterior, el microrrelato también se sostiene por un metacomentario que lo define. El discurso del narrador va encaminado a mostrar el material que lo construye y de paso dejar un comentario auto-anulante por su misma negatividad: se trata del cuento más malo y simple de la historia, según su propio creador; es una mención que reprueba lo mismo que va escribiendo. Como en los ejemplos anteriores, la escritura también parece independizarse y adquiere una libertad incómoda para su compositor, por ello la acotación pesimista.

Este comentario negativo que recorre el relato implica una metatextualidad que Beristáin define como una poética: “mediante el metatexto, tanto el autor, como el lector o el crítico del texto definen su actividad y los rasgos o las propiedades que el texto debe

tener [...] La poética vigente para un autor en un momento dado [...] es el metatexto de su novela o su poema” (327).²⁶

El microrrelato de Jaime Muñoz Vargas es tan breve y repetitivo que aloja una mini-poética: un cuento simple es malo. O más bien, sugiere una invectiva que va más allá de lo narrado y atiende a la desvalorización, tanto de obras consagradas como de la figura de autoridad que idealmente simboliza un escritor. Por esta razón, esta brevedad narrativa es meramente crítica frente a la literatura del pasado y del presente.

Otro microrrelato que también retoma el intertexto de *Las mil y una noches* es “Caja china” de la autora colombiana Nana Rodríguez:

CAJA CHINA

El escritor engolosinado con el tratado de estructuras narrativas, se enamoró de la llamada caja china. El cuento inicial le resultó tan infinito que nunca pudo hallarle el final. Se hundió en un abismo narrativo que lo persigue sin cesar.

El único alivio son sus encuentros fortuitos con Sherezada que se lo come a cuentos, hasta que de nuevo la aurora los sorprende...

(Rodríguez 41)

En la mayoría de los textos intertextuales el punto de unión entre una y otra historia es algún elemento de la narración, como Sherezada, personaje que comparten el hipotexto y el hipertexto; pero aquí, además, se recupera una pieza de carácter estructural: las cajas chinas como bisagra entre *Las mil y una noches* y el texto presente.

En el ejemplo previo a éste, “Las mil y una tardes”, la caja china es la culpable de una estructura infinita, así se observó también en el microrrelato de Borges, la repetición de escenas genera esa composición de una caja en otra, como las matrioshkas rusas. Y en este

²⁶ El primero en hablar de metatextualidad es Gérard Genette al considerarla un modo de transtextualidad; es decir, un tipo de relación de un texto con otros. Sin embargo, él la define como un comentario crítico que hace un texto sobre otro sin citarlo (*Palimpsestos* 13). Entender la metatextualidad como una poética, en los términos que propone Beristáin, da mayor luz sobre los textos que comentan sobre sí mismos y no necesariamente sobre otros.

último ejemplo de Nana Rodríguez la caja china también es la culpable de que el personaje-autor quede enmarañado hasta hundirse en un abismo narrativo. El final del enredo, como en los casos anteriores, vuelve a ser inalcanzable. Sin embargo, la diferencia es que ahora la estructura es narrada, mas no visible; aunque el título lo indique, no se aprecia ese mecanismo de una historia en otra, pues tan sólo es descrito.

Por otra parte, la figura del escritor, además de ser tipificada es devaluada debido a su falta de control en la disposición narrativa y por su cualidad humana con deseos e imperfecciones. La situación se intensifica en la frase “se lo come a cuentos” donde es visible una polisemia que apela a la idea de “comerse a besos” o bien, a una saturación de cuentos uno dentro del otro; por lo tanto, su mención es un acierto por manifestar tanto el tipo de conexión entre los personajes como la situación estructural que parecería personificarse hasta hundir al protagonista.

Ambos microrrelatos que retoman esta obra milenaria, uno desde México otro desde Colombia, se concentran en el aspecto estructural del mismo hipotexto antiguo para presentar nuevas maneras de mirar el pasado literario. Si, por el contrario, rescataran alguna otra vertiente como el pasaje de “Simbad el marino” que también forma parte de *Las mil y una noches*, no sería posible hablar de una metaficción evidente, tan sólo de intertextualidad. Sin embargo, el rescate de la estructura narrativa, la configuración del personaje-escritor, el diálogo con el intertexto, dan pie para considerar estos ejemplos como metaficcionales, pues hay una autoconciencia sobre la estructura de la ficción.

Respecto a la brevedad, como consecuencia de ésta, el texto se permite las generalizaciones y una trama únicamente sugerida sobre el hundimiento en el “abismo narrativo”. Estos elementos son posibles de justificar en un relato corto: la referencia fugaz a un aspecto teórico también marca la relación intertextual e inviste al microrrelato como

punto de diálogo entre obras literarias y referencias teóricas; en estas comunicaciones simultáneas la brevedad narrativa se expande en el sentido de que acumula mayores significados.

Ahora, conviene pasar a un nuevo intertexto, distinto de *Las mil y una noches*, pero con una reescritura también relevante por las referencias que lo sostienen. Pertenece a la escritora chilena Lilian Elphick y se encuentra en un libro totalmente intertextual: *Bellas de sangre contraria*, que recupera personajes femeninos de historias míticas, como es el caso de Penélope:

PENÉLOPE III

Urdo la historia más triste del mundo, en donde el ovillo de lana es el protagonista principal y la oveja, su antagonista. Ulises es personaje secundario en la malla narrativa, un navegante que terminó tierra adentro, balando desesperado su derrota.

(Elphick, *Bellas* 15)

En esta ocasión, el protagonista-escritor tiene nombre y por venir prestado de un intertexto tan importante como *La Odisea*, nos resulta familiar a los lectores. Penélope, la gran tejedora, urde los hilos de una manera contraria a la historia que a ella misma le da vida. Como consecuencia, la derivación etimológica y metafórica de la palabra *texto* como *tejido* se representa de manera objetual y los hilos, junto con su procedencia ovejuna, se convierten en las estrellas protagónicas: en esta ocasión no sólo se tematizan los elementos internos, sino que son los actores principales.

Dentro de la inversión de papeles que propone este microrrelato y contrariamente a lo esperado, el protagonista del hipotexto *La Odisea* queda en un segundo lugar y no sólo eso, sino también sufre una desmitificación que lo deja balando; es decir, ejecutando la acción de la dadora de hilos: la oveja antagonista.

Este fenómeno de desmitificación acontece gracias a la referencia nominal. En la onomástica literaria, se trata de aquellos nombres que en sí mismos ya tienen una significación relacionada con lo sagrado o con un personaje ejemplar y heroico que implica respeto; además ya han sido repetidos en la historia del contar, ya sea oral o escrita. Estos nombres no existirían sin antes haber pasado por un relato. El personaje de Ulises no solamente ha sido un héroe para los clásicos griegos, a lo largo de la historia ha permanecido como tal, lo que lo solidifica como mito. Sin embargo, este microrrelato lo trae a cuento con nuevos argumentos, restándole sus propiedades anteriores. El procedimiento de devaluación funciona gracias al reconocimiento que genera la intertextualidad en los lectores, pues allí conviven virtualmente el antes y el después de un héroe identificado por su nombre.²⁷

En los ejemplos ya vistos, quien pierde valor es el personaje-autor; ahora, la escritora-tejedora, Penélope, también sufre una derrota, pues desarticula esa gran historia de la que ella misma proviene y, aunque no queda en el completo fracaso como Ulises, tampoco parece ser dueña del nuevo resultado narrativo al que ella define como “la historia más triste del mundo”. Una vez más, la figura del escritor padece un destino impuesto por una escritura poderosa que impone sus propios caminos.

²⁷ Ver: Vizcaíno, Laura Elisa. “El nombre como economía de sentido”. *Ritmo. Imaginación y crítica*, (Colegio de Ciencias y Humanidades), núm. 27 (2015), pp. 48-62. <http://www.redmini.net/pdf/Ritmo27texto.pdf>

2.3 RASGOS AUTOFICCIONALES Y METACOMENTARIO

Los últimos ejemplos que se revisarán en este capítulo ya no parten de momentos oníricos ni de la intertextualidad; aun así continúa un efecto de perplejidad del protagonista-autor respecto a su escritura, concretamente, respecto a lo que él mismo ha narrado. Ahora el contexto apela a la intimidad cotidiana de protagonistas-escritores y al rompimiento de esa misma cotidianidad con sus propios comentarios. En consecuencia, se debe hablar aquí de autoficción.

La autoficción no es necesaria para la metafiction ni viceversa pero, al momento de aliarse, construyen el espacio idóneo para que el texto se refiera a sí mismo, pues si el protagonista es un escritor, al develarse también puede mostrar mecanismos ficcionales.

Distintos microrrelatos sugieren ser estudiados a partir de la autoficción, sobre todo si el personaje-escritor invita a relacionarlo con el autor real. “El grafógrafo” de Elizondo, por ejemplo, al hablar de una situación de escritura desde una perspectiva homodiegética, podría referirse a sus propias experiencias. Sin embargo, la situación no es tan sencilla; teóricamente la autoficción presenta muchos debates sobre lo que es y también gusta de poner en tensión los pilares de la ficción y de la realidad, pues camina en el límite entre la autobiografía y la ficcionalidad.

Para Manuel Alberca, la autoficción depende de una identificación nominal entre protagonista y autor, es decir, una coincidencia de nombres: “en la autoficción, la relación entre personaje, narrador y autor se comprueba inequívocamente por la misma nominación [...] Sin embargo, esta relación resulta contradictoria con el estatuto narrativo ficticio otorgado al relato” (Alberca 148).

En el microrrelato pocas veces se incluye el nombre del personaje y, en todo caso, es poco común que sea el del autor real, pues a este último no le interesa el papel protagónico. Sin embargo, Philippe Lejeune únicamente ubica la importancia nominal en la autobiografía, por su sello de identidad con el autor. Mientras tanto, en un texto ficcional, cuando coinciden nombre del personaje con nombre del autor, “se excluye la posibilidad de ficción” (Lejeune 68).

Ahora bien, en el microrrelato no solamente se fragmenta el discurso, sino también los aspectos formales; por lo tanto, puede hablarse de rasgos o momentos autoficcionales, pero pocas veces de la autoficción plenamente dicha, debido a la falta de tiempo para la identificación completa entre personaje y autor. Asimismo, existen guiños (como un protagonista-autor) que únicamente se emplean para parodiar el género; por esto, las señales de la autoficción en textos posmodernos, más que apelar a la ficcionalización del autor, buscan alterar las convenciones de esta clase de escritura.

Otro caso que se revisará en este apartado es la atmósfera de lo absurdo y la confusión del personaje. Esto es diferente a lo que acontece en un ambiente onírico, pues los sueños justifican la confusión y el estado consciente o en vela borra cualquier incertidumbre sobre lo que realmente sucedió. En cambio, en los próximos ejemplos, la duda llega para permanecer y cuesta trabajo saber si lo escrito aconteció o no.

Sobre lo absurdo, Víctor Bravo señala que “la presencia de una causa o de un efecto insólitos (que rompa cualquier parámetro de presuposiciones) asumida como ‘normal’, se convierte en una experiencia del absurdo” (98). Lo insólito y la autoficción generan un contraste y por ello son retomados al mismo tiempo. Es decir, los rasgos autoficcionales sugieren una idea de realidad al simular elementos de la confesión o autobiografía, pero cuando el mismo texto anula –de manera absurda– la posibilidad de lo recientemente dicho

o muestra una confusión sobre lo acontecido, parece que los hechos se vuelven en contra de sí mismos y el “yo” que escribe se fractura.

Al hablar de la autoficción en la narrativa actual, Ana Casas identifica un simulacro del yo y explica cómo en este fenómeno ficcional se “proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento” (33). Un microrrelato que precisamente rompe con la autobiografía a través de una parodia, pertenece al escritor mexicano Agustín Monsreal y se encuentra en su libro *Los pigmeos vuelven a casa*. Éste ejemplo es de los pocos donde el nombre del autor real coincide con el protagonista, por lo que siguiendo a Lejeune, contrasta la idea de ficción.

SOBRE MONSREAL
(APUNTE ANECDÓTICO)

Según los datos que han llegado hasta nosotros, nació hacia el 25 de septiembre de 1941; otras fuentes no menos fidedignas afirman que fue el 24 de septiembre, y otras más sostienen basadas en el testimonio de una prima hermana suya, muertecita de amor por él, que en verdad ni siquiera nació, que es sólo un invento de la familia y lo que pasa es que él se creyó el cuento y pues ahí anda y todo el mundo reconoce en él a un hombre de profundo y noble talento para imitar el canto de los colibríes.

(Monsreal 133)

Los datos fehacientes de este microrrelato, el nombre y la fecha de nacimiento corroborada con la verdadera, se evidencian para ponerse en duda. Lo relevante es que el lector no tiene ninguna referencia concreta; en sí no hay historia o fábula ni mucho menos progresión del personaje, tan solo el juego con la indeterminación y el título irónico de un apunte anecdótico sin más anécdota que la confusión. Sumado a esto, el final es poético, lo que no contribuye al objetivo que se planteó en un inicio: la recopilación de información sobre Monsreal.

En la novela *Tristram Shandy* el narrador también anuncia el relato de su propio nacimiento, pero la enorme obra dilata ese momento; mientras tanto, acontecen otro tipo de

intrigas y juegos con el lector. El ejemplo de Monsreal es más radical porque todo el texto es la negación de los datos verídicos y reales hasta afectar también la voz autoral. Y cuando el lector entiende el juego, esa imagen de autoridad ya no vuelve a ser confiable. El protagonista ficcional adquiere la vestimenta de autor de manera directa; no está desdibujado como otros actantes de microrrelatos que suelen ser tipificados para ahorrar espacio. Aquí hay una identificación entre el Monsreal verdadero y el ficcional; sin embargo, una vez que se produce esta unión, las situaciones se encargan de contradecir la veracidad impuesta con datos imposibles o paradójicos. En conjunto se trata de un vaivén entre lo posible e imposible.

Un ejemplo más donde se observa la auto-anulación es “Zafarrancho de naufragio” de Ana María Shua. Aquí la narradora habla en primera persona desde una voz en femenino, de donde se desprende una mínima identidad con la autora real, pero en ningún momento se aprecia la identificación nominal:

ZAFARRANCHO DE NAUFRAGIO

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

(Shua, *Casa de geishas* 214)

La autoficción ha sido estudiada a partir de la novela donde hay tiempo de nombrar a los personajes, identificarlos con el autor por sus mismas acciones, y donde los paratextos, como los títulos, prólogos o epílogos, dan más pistas sobre el género que enmarcan. Evidentemente, esto no ocurre en la brevedad, únicamente bajo microscopio se encuentran

esos detalles; como la frase “yo misma” que utiliza Shua en su relato y que refiere fugazmente con ella.

Por otro lado, el “zafarrancho” es definido por la Real Academia como una preparación o limpieza para lo que vendrá después; entonces, su significado se relaciona con el de simulacro, en el sentido de tomar medidas frente al desastre, pero también como ficción, artificio y fingimiento. Y se relaciona inmediatamente con el “zafarrancho de combate” que implicaría la preparación para un ataque o acción de guerra.

Parecería que este relato dialoga con las teorías planteadas por Jean Baudrillard sobre simulacro, ya que “la simulación vuelve a cuestionar la existencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario” (Baudrillard 8). Sin embargo, el teórico francés utiliza el concepto para hablar de la ausencia del referente y presenta el ejemplo de Disneylandia como “modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas” (Baudrillard 25). El microrrelato de Shua no llega a estos niveles; al contrario, se trata de una manifestación crítica que juega con la teoría, a fin de cuestionar los referentes de ficción y verosimilitud.

En “Zafarrancho de naufragio” el simulacro opera en dos sentidos: es tema, pero también se personifica: “El simulacro lo invade todo, se apodera de las acciones”, hasta de la misma autora, ella también es víctima. Se trata nuevamente de un enredo donde el escritor es presa de su ficción, a tal grado que su creación se anula. En “incluso yo misma finjo escribir”, se marca la paradoja de lo narrado que refuta lo visiblemente escrito.

Este microrrelato tiene la intención de transgredir la idea de veracidad y atacarla; no hay coherencia en las acciones ni siquiera en la escritura que ejerce la narradora. Sin embargo, un texto que ataca la verosimilitud es un buen ejemplo de los mundos ficcionales imposibles, propuestos por Doležel y revisados en el primer capítulo; en éstos, la existencia

ficcional no puede autenticarse. De igual manera, en el microrrelato de Shua, la misma protagonista valida las convenciones de la ficción breve para en seguida negarlas y negarse ella misma.

Sobre este tipo de contrastes, Francisca Noguerol menciona que “en ocasiones el microrrelato recurre al principio de contradicción y a la paradoja. Cuando un texto presenta algo como verdadero y luego lo contradice, debemos pensar que el autor nos ha hecho una ineludible invitación irónica” (54). La ironía acompaña la paradoja para enfrentarnos con la dualidad de significados que se contradicen. Y aunque parezca haber un sinsentido, éste no se queda ahí, pues su existencia permite un cuestionamiento a esas “convenciones de la ficción breve”: qué tanto funcionan y qué tanto están ahí para quebrantarlas.

En el estudio de la ironía, Víctor Bravo rescata el concepto de la paradoja y la define como la convivencia de dos sentidos en uno, se presenta a sí misma como “la posibilidad de la destrucción del sentido en el interior del lenguaje” (Bravo 94). Un microrrelato como “Zafarrancho de naufragio” expande los límites de la representación del mundo real, llegando hasta la contradicción: ¿cómo representar el simulacro y la ficción?, con acciones simuladas que sí ocurren, pero a la vez no. A pesar de todo, el texto conserva una coherencia propia. A veces es más útil la transgresión de la verosimilitud que la verosimilitud convencional para tematizar los límites de la ficción, pues así se genera un espacio de tensión donde las cualidades ficcionales se intensifican.

En el siguiente ejemplo, hay otros rasgos autoficcionales, pues el narrador habla un poco más sobre su contexto. Guillermo Samperio incluye ciertos datos referenciales con los que el protagonista toma, quizá no el rostro, pero sí la sombra o ilusión del autor real:

SIRENAS TAJANTES

Mientras escribía un relato en mi nueva computadora, escuché de pronto un sonido de guitarras a mi espalda; al principio no le di importancia, pero al

poco rato recordé que no tenía radio ni aparato alguno en funciones. Pensé en un guitarrista callejero, pero la música era tan vívida dentro de la casa, que dispuse asomarme a la sala. Allí encontré una pecera enorme que nadie había traído y dentro de ella dos sirenas entonando canciones de Heitor Villa-Lobos; me miraron, me sonrieron y yo me acerqué a ellas con ganas de enamorarme de cualquiera, o de las dos. Cuando toqué el vidrio con la intención de meterme al agua y hacer el amor con las sirenas, la pecera reventó como un gran globo de Cantoya y, para acabarla de amolar, desaparecieron las mujeres de cola de pescado. Regresé confundido a mi computadora y escribí esta constancia de la posibilidad imaginativa de la electrónica ante la contundencia de lo fantástico.

(Samperio 263)

Aquí sólo existe un breve rasgo autoficcional al inicio y al final, cuando el narrador se describe frente a su computadora escribiendo; tampoco hay identificaciones nominales, únicamente está el elemento electrónico y musical que podría acercar a Guillermo Samperio con el protagonista de este relato, pues los hace coincidir en la misma época. De cualquier forma, las pequeñas simulaciones autobiográficas son las que permiten observar un personaje-escritor confundido, despojado de símbolos de autoridad.

Ahora bien, la extrañeza de los acontecimientos no sería posible si la escenografía no configurara un espacio de familiaridad para el narrador; los elementos confirman una cotidianidad que después es interrumpida por un fenómeno insólito. El género fantástico, por sí mismo, se cultiva en un ambiente familiar para después transgredirlo y dejar a los personajes en la indeterminación de lo sobrenatural y lo posible.²⁸

Ese mundo natural y cotidiano que después se complica, permite que el protagonista-autor pierda poder o autoridad: ya no se trata de una figura de dominación, ahora está más cerca de los lectores y en nuestras manos sólo queda un personaje

²⁸ “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos [...] o bien el acontecimiento sucedió realmente [...] Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural”. (Todorov, “Definición de lo fantástico” 48).

confundido. Quizá no se embrolla con su propia escritura, como sí ocurre con los ejemplos anteriores, pero el ambiente donde escribe se ve envuelto en raros sucesos que derivan en la confusión.

Otro rasgo cercano a la autoficción y que permite el fenómeno metaficcional es el comentario interno (o metatextualidad para Beristáin). Ana Casas lo denomina “metadiscurso” y lo distingue como una digresión ensayística con cualidades autoficcionales. Así como en el ejemplo de Shua la narradora comenta sobre las convenciones de la ficción breve, en este microrrelato también se distingue un comentario architextual del mismo protagonista, haciendo referencia al género fantástico para sustentar los sucesos extraños y manifestar una conciencia sobre la tradición teórico-literaria.

El comentario del narrador sobre el texto que escribe demuestra una manera “simple” de tomar un hecho extraño; esta forma casi indiferente recae en una especie de ironía basada en la simplificación. Pierre Schoentjes la incluye como una de las razones para que un texto sea irónico, pues resta complejidad a aquello que sí la tiene (146).

Aunque aquí no se anula lo anteriormente dicho, como en el ejemplo de Shua, los sucesos insólitos contrastan con la reacción simple del narrador-autor que no busca explicar lo acontecido; de tal manera que el lector también se queda con dos posibilidades de acontecimientos: o todo fue producto de la imaginación del autor o realmente aconteció dentro del relato. Gracias a la brevedad del texto, la duda tiene un amplio espacio para permanecer. Incluso el género fantástico es constante en la narrativa breve, pues un espacio corto justifica la no explicación y las amplias indeterminaciones.

Por último, un microrrelato de José María Merino donde los acontecimientos afectan al narrador hasta el punto de que ya no puede saber si el escritor es él o los fantasmas:

PÁGINA PRIMERA

Para intentar descubrirlos debo despertarme en medio de la noche. Me levanto, recorro despacio el pasillo. Nunca enciendo las lámparas, llevo en la mano una linterna pequeña. Su resplandor escaso, subrepticio, me ayuda a encontrarlos a veces. Con el tiempo he comprendido que viven en lo oscuro como nosotros en la luz. Una noche vislumbré la figura de un hombre sentado al fondo del salón, leyendo el periódico. Otra vez la linterna me permitió atisbar el cuerpo huidizo de una mujer en el recibidor. Otra noche, al pasar ante mi cuarto de trabajo, me pareció que había un bulto sentado delante del ordenador. El tiempo pasa y ya no puedo recordar si alguno de esos habitantes de la casa en la noche ha escrito en mi ordenador los textos que ahora considero míos.

(Merino, *Cuentos del libro de la noche* 9)

Aunque el protagonista nunca habla de fantasmas, tan sólo de habitantes, los acontecimientos vuelven a ser extraños para él y lo ubican en un plano de incertidumbre hasta que su misma autoría también se torna inestable. El narrador anula su poderío en la frase final y con esto arroja la posibilidad de que todo haya sido escrito por alguien más. La confusión que provocan los elementos insólitos en el autor-narrador diluye la figura de potestad, pero esta situación no tiene la intención de desequilibrar a los lectores, tan sólo de demostrar lo innecesario de esas figuras autorales. La duda, donde confluyen dos posibilidades en una, también puede ser un recurso útil para estos textos que gustan de transgredir la imagen de autoridad.

Los elementos metaficcionales en este microrrelato son pocos; tan sólo se trata de un personaje que se asume como escritor, pero no revela los códigos ficcionales ni de su propio texto ni de la ficción en general. La mención de escribir por parte del protagonista es el único indicador que nos acerca sutilmente a la conciencia ficcional.

Sin embargo, en éste y en los tres microrrelatos anteriores la duplicación se observa en la identificación narrador-protagonista-escritor (y quizá autor real), así como en los metacomentarios: donde el personaje reflexiona sobre lo absurdo y confuso de los acontecimientos en relación con su escritura. Mientras que Ana María Shua justifica el

desconcierto del autor con el simulacro, Agustín Monsreal niega el nacimiento del autor y los últimos dos ejemplos recurren al género fantástico, a la aparición de sirenas o fantasmas, para mostrar la confusión y tensar lo posible con lo imposible.

Estos elementos desconcertantes para los personajes caben perfectamente en un formato breve porque su objetivo es la ambigüedad. Los elementos fantásticos, por su parte, son recurrentes en el microrrelato, porque la incertidumbre y espacios de indeterminación se justifican: las dudas de lo que realmente ocurrió no necesitan respuesta, el misterio puede ser silencioso, lo que permite extensiones cortas. Tanto el microrrelato como el absurdo y el fantástico radican en el silencio, en la omisión de elementos que nos dejan a los lectores con la mente llena de enigmas.

2.4 IMPLICACIONES DE LA TEMATIZACIÓN DE LA ESCRITURA.

DIÁLOGO CON LA POSMODERNIDAD

En este capítulo dedicado a la tematización de la escritura fue posible observar el fenómeno de duplicación interna que señala Gil González como requisito de la metaficción (detallado en el apartado 1.2.) Es decir, además del tema principal sobre el ejercicio creativo y el autor, los doce microrrelatos utilizados aquí recurren a ciertos elementos de duplicación, donde se escenifica la representación de la representación.

Así ocurrió en los ejemplos cuyos narradores-escritores se contemplan escribiendo, como “El grafógrafo” de Elizondo y aquellos que a través del sueño ven sus reflejos, y su mismo oficio se escenifica repetitivamente en ese espacio onírico. Esto ocurre en “Un sueño” de Borges, “Libro nocturno” de Ortega, “La cucaracha soñadora” y “Manuscrito encontrado en las afueras de San Blas” de Monterroso. En estos relatos cada personaje termina agobiado por su sueño, por la imposibilidad de desciframiento, por la desaparición de su figura o sufre la pesadilla de ser suplantado por otro. Como sea, son protagonistas derrotados y la figura de autoridad destruida.

También se observó la duplicación por medio de la alusión a un primer texto dentro de otro texto, como “Las mil y una tardes” de Muñoz Vargas, “Caja china” de Nana Rodríguez y “Penélope III” de Elphick. Cada uno de estos casos utiliza obras canónicas, insertas en la memoria colectiva, para parodiarlas o desmitificar a los héroes ejemplares. Lo más representativo del hipotexto es utilizado con el fin de derrotar a los protagonistas y si éstos forman parte de la historia anterior, de cualquier manera pasan por el mismo castigo.

Por último se rescataron los microrrelatos que con una voz autoficcional auto-anulan, contradicen o dejan en duda lo recién representado. En ellos la duplicación es

percibida con un breve metacomentario sobre lo dicho, el cual destruye o cuestiona el mismo relato. Esto ocurre en “Sobre Monsreal” de Agustín Monsreal, “Zafarrancho de naufragio” de Shua, “Sirenas tajantes” de Samperio y “Página primera” de Merino. Gracias al comentario que destruye lo narrado, los protagonistas-autores salen perdiendo una vez más; lo insólito o absurdo afecta su escritura. Asimismo, en este grupo de textos la certidumbre de los lectores también se ve afectada, pues lo leído es contradicho por los mismos personajes.

En todos los ejemplos de este capítulo la tematización de la escritura derrota la figura del autor y la misma escritura acontece por sí misma, como si ella manipulara a su creador. Esta consideración conlleva a hablar de dos aspectos: por un lado, la muerte del autor y por otro, los rasgos satíricos en los protagonistas-autores.

La muerte del autor se encuentra relacionada con la pérdida de metarrelatos, principal aportación de Jean-Francois Lyotard para entender la posmodernidad. A pesar del prefijo *meta*, el teórico francés no se refiere para nada a la metaficción; él explica: “por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria” (31). Algunas de estas ideas son las de libertad o socialismo, que además tienen la cualidad de apelar a un futuro o ser “Ideas a realizar”. Estos metarrelatos, al no cumplirse, se deslegitimizan.

La contribución de Roland Barthes al identificar la importancia del lector por encima del autor y cómo éste muere para dar paso al receptor, es otra forma distinta de restar legitimidad a las figuras de autoridad. Sin embargo, el especialista también señala que la muerte del autor siempre ha sido así, porque “la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (“La

muerte del autor”). Desde el momento en que comienza a contarse una historia “el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (“La muerte del autor”).

Aunque la muerte acontece de entrada en cualquier momento creativo, resulta más visible en la modernidad porque es el momento cuando la figura del autor se asocia a un individuo.²⁹ En concreto, existen dos aspectos que evidencian el borramiento del autor; Barthes señala la contribución del surrealismo para desacralizar la imagen del autor, y la teoría del distanciamiento propuesta por Bertolt Brecht, donde el autor se va achicando poco a poco. Entonces, la muerte del autor es evidente cuando la escritura puede fluir sin un orden impuesto o cuando la participación del receptor, que parecía pasar desapercibida, ahora recibe todos los reflectores.

La literatura metaficcional es experta en llevar a escena y representar el proceso de esta muerte. Asimismo, en los ejemplos vistos aquí, el desplazamiento de la figura del autor acontece en dos niveles distintos. Por un lado, el protagonista-escritor queda atrapado, perdido o confundido; y por el otro, los textos no tienen intenciones legitimadoras, al contrario, son microrrelatos con tantos espacios de indeterminación que todo parece indicar un apremio porque el lector reciba la estafeta de autoridad y sea quien concluya las historias.

Además, existen esos microrrelatos auto-anulantes, incluidos en el apartado 2.3, que se deslegitimizan a sí mismos al negar la propia narración o poner en duda el origen de lo recientemente escrito. En cada caso, lo que entra en juego es la legitimación de los textos: cuentan algo, pero lo dudan o niegan, porque el lector no necesita ser llevado de la mano

²⁹ “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor” (Barthes, “La muerte del autor”).

hacia un fin específico de la narración, sino entender que la única figura de autoridad que queda por definir y concluir los hechos es él.

La autoconciencia de textos metaficticiales implica conocer la posición central de la escritura y ubicar al autor en el margen. Esto no quiere decir que los autores reales de metaficción conozcan la teoría de la “muerte del autor” y quieran representarla; más bien, es una cuestión intrínseca y por ello ha sido visible en los microrrelatos de este capítulo, pues si el objetivo de la metaficción es develar los andamiajes de la ficción, el blanco principal es la escritura, y el personaje-autor tan solo es un vehículo para conseguirlo; además, estará supeditado y padecerá las disposiciones de su propia obra. La autoconciencia es útil para afectar el estatuto de autor.

Como consecuencia de la muerte del autor y de la pérdida de metarrelatos, lo que resta es el acto de enunciación. Angélica Tornero explica que en la modernidad surge la figura del autor, pero en las vanguardias ésta es cuestionada. “La pregunta por el autor se convirtió en motivo de ironía. No más el autor, sino el texto. El lenguaje era ya la única estructura a considerar. La idea de obra quedó cuestionada, para dar lugar a la noción de texto” (90). La conciencia textual, desde nuestra perspectiva, es una de las principales razones por la que la metaficción se abre espacio en la literatura posmoderna y, por supuesto, en los microrrelatos: la construcción formal ocupa el primer plano, no más el sujeto.

Por otro lado, dentro de los microrrelatos vistos en este capítulo, la tipificación del personaje-escritor se configura de manera satírica, entendiendo la sátira como “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” 178). Sin embargo, esto no se refiere a la función reformadora que se adjudicaba a la sátira anteriormente, pues se

opondría a la perspectiva posmoderna que no busca adoctrinar. Más bien, se aprecia un rasgo satírico en la derrota de los actantes. Como señala George Peale, “la primera intención de la sátira es criticar y abrir nuevas perspectivas con qué ver la condición humana, pero sin evocar necesariamente una decisión o una actuación dinámica” (200).

Poner en aprietos a los escritores hasta enredarlos o dejarlos confundidos respecto a su escritura es una forma de ridiculizarlos; su escarnio no se debe a un mal comportamiento que deba corregirse, sino a la figura que tipifican. Como implicación de la brevedad, la tipificación del actante: “sintetiza lo individual y lo colectivo, dado que encarna en sí mismo toda una categoría de personajes del universo ficcional construida a partir de unos determinados rasgos comunes” (Álamo 214).

El conjunto de personajes-escritores vistos aquí sintetiza una tradición y una idea de la figura del autor; estos elementos son los que pasan por la sátira para ser señalados y cuestionados. Como ya se ha dicho, en el microrrelato no hay tiempo de moldear al personaje, por ello encontramos actantes tipo, casi siempre sin nombre y de los que los lectores no nos sentimos identificados; apenas están esbozados, no necesitan ser protagonistas: la tematización de la escritura toma su lugar.

El microrrelato en sí tampoco es legitimador. En primer lugar es fragmentado; después, no busca originalidad ni asentamientos fundacionales, pues a veces parte de la idea que se tiene de otras obras ya canónicas como *Las mil y una noches* y *La Odisea* para parodiarlas. O bien, parodia algunos rasgos genéricos como los de la autoficción o el fantástico. Por lo tanto, estos textos no solamente indican corta extensión, sino también el derrocamiento de narraciones inaugurales y la borradura del personaje.³⁰

³⁰ Aunque Angélica Tornero habla de la borradura del personaje en las novelas posmodernas, la disolución de la identidad del personaje es visible en microrrelatos, pues el tiempo y el espacio también es fragmentado.

Una vez identificada la constante del personaje-autor sin soberanía sobre su propia obra, conviene observar la problematización del objeto creado. En el próximo capítulo se aprecia el segundo componente de la comunicación literaria del que dependen autor y lector para existir. Se trata de la tematización del texto donde sobresalen aquellos elementos que lo construyen, tan básicos y cotidianos que usualmente no se les presta atención, como son las palabras, los signos ortográficos y los tipográficos; estos salen tras bambalinas para ocupar un lugar sobre el escenario.

CAPÍTULO III

LA TEMATIZACIÓN DEL TEXTO

PALABRAS LIMINARES

Los del Movimiento Pro Palabras Liminares, debemos tratar de lograr por todos los medios nuestros objetivos. ¡Ni una palabra que deje de ser liminar! ¡Todas las palabras como una sola en la lucha por el poder liminar! ¡Palabra o muerte! ¡Liminaremos!

(Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o*)

En este capítulo se estudiarán los microrrelatos que hacen del texto un objeto, es decir, aquellos donde los elementos de la expresión escrita adquieren materialidad. En concreto se detalla la tematización de las palabras, de los géneros literarios y de los signos ortográficos. Como ocurre en el epígrafe de Cabrera Infante, las unidades mínimas del texto significan y provocan acciones por ellas mismas.

La cualidad objetual de los elementos ocurre a través del recurso de la prosopopeya, la cual señala cierto signo del texto, lo enciende y lo anima, sin que éste deje de ser un objeto; al contrario, su esencia material es más visible que nunca. Además de esta figura siempre presente en los siguientes ejemplos, se observará también el recurso del metacomentario: el mismo texto-objeto menciona sus cualidades o se refiere al género que lo engloba, indicando una perspectiva crítica. De igual manera, el efecto performativo de las palabras, en cuanto a su capacidad de realizar acciones, se hace evidente en algunos de los próximos casos; mientras que la metalepsis contribuye al poder transgresor de los signos, los cuales atraviesan el puente de la ficción y diluyen sus propios límites.

Asumir el lenguaje y el texto como objetos se debe a ciertas aportaciones que en su momento han destacado el carácter material de la palabra. En primer lugar, Roland Barthes distingue entre lenguaje-objeto y meta-lenguaje. El primero es “la materia misma que está sometida a la investigación lógica; [mientras que] el meta-lenguaje es el lenguaje,

forzosamente artificial, en el que se lleva a cabo esta investigación” (Barthes, *Ensayos críticos* 139). El teórico francés también explica cómo, anteriormente,

La literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra, hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamiento de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura.

(Barthes, *Ensayos críticos* 139)

Al hablar de la conciencia literaria, Barthes se refiere al carácter objetual del lenguaje como una unidad capaz de mirarse. Por tanto, la literatura autoconsciente se sale de sí misma para “señalarse con el dedo” y en ese momento adquiere materialidad. Si además el recurso de la prosopopeya personifica una palabra o todo el texto, se evidencia nítidamente la cualidad material de los signos.

En segundo lugar y en relación con lo anterior, es posible concebir, metafóricamente, el signo como un cuerpo en escena. Antonin Artaud en *El teatro y su doble* invita a recordar ese lenguaje físico, material y sólido que puede emplearse en vez de la enunciación, refiriéndose entonces a la corporalidad: “poesía en el espacio capaz de crear materiales, equivalentes a las imágenes verbales” (41). La corporalidad de un texto literario está relacionada con el modo de ocupar el espacio de la hoja en blanco; de manera metafórica sería el espacio en el escenario.

Este tipo de representación que es viable en el teatro, también lo es en la poesía. Y el mismo Artaud la rescata por su cualidad de crear el objeto o de adquirir un cuerpo: “esa poesía que alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena” (Artaud 42).

En tercer lugar, el fenómeno de la poesía concreta, ocurrido en la segunda época de las vanguardias, es un buen ejemplo de cómo un texto literario materializa sus elementos; es decir, los expone como unidades independientes. Augusto de Campos, uno de los fundadores de esa forma poética de inicios de los años 50, se refiere al espacio como un elemento de composición. Asimismo, rechaza el trato de las palabras como meros vehículos sin vida, sin personalidad y sin historia. En cambio invita a ver la palabra en sí misma, como un objeto dinámico.³¹

Por su parte, Hugo Verani subraya el rompimiento del lenguaje con las convenciones literarias al rescatar las cualidades de la poesía de vanguardia, la cual:

Desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical [...] dando primicia al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.

(Verani 17)

Aunque en esta tesis se trabaja con otro tipo de textos, las perspectivas sobre la poesía expuestas por Artaud, Augusto de Campos, Hugo Verani y, sobre todo, los casos literarios a los que ellos se refieren, son miradas sobre el lenguaje y señalan también una tautología, la constante en la literatura autoconsciente. En los próximos ejemplos, la palabra, el signo o el texto se asumen como tales para significarse a sí mismos.

Una última consideración, a la que lleva la reflexión sobre el lenguaje-objeto, es la aportación de John L. Austin expuesta en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*. Cuando el autor evalúa el modo de concebir el lenguaje, advierte lo siguiente: “durante mucho

³¹ “Concrete poetry begins by assuming a total responsibility before language: accepting the premise of the historical idiom as the indispensable nucleus of communication, it refuses to absorb words as mere indifferent vehicles, without life, without personality without history -tabu- tombs in which convention insist on burying the idea [...] the concrete poet sees the word in itself -a magnetic field of possibilities- like a dynamic object, a live cell, a complete organism, with psycho-physico-chemical proprieties, touch antennae circulation heart: live” (Campos, “Concrete poetry: a manifiesto”).

tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un enunciado sólo puede ser ‘describir’ algún estado de cosas, o ‘enunciar algún hecho, con verdad o falsedad’ (Austin 41). Sin embargo, destaca y además propone el término performativo o realizativo para aquellos actos de habla que no describen ni constatan sino que, al momento de decirse, hacen. Los ejemplos más sencillos son las frases “te juro”, “apuesto”, “te bautizo”.

Más adelante, cuando Roland Barthes explica sobre la muerte del autor se expresa de la escritura literaria como un acto performativo: “ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’” (Barthes, “La muerte del autor”); es decir, no es el autor quien se lleva las palmas, a éste ni siquiera se le dirige la mirada; la responsabilidad la guarda el texto que realiza y produce.

De igual forma, en el *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, Alberto Vital explica cómo los especialistas (Austin y Searle) no “estuvieron en condiciones de percibir que hay una actividad verbal realizativa de principio a fin; esa actividad es la literatura” (Vital, “Introducción” 21), entre otras razones porque “no requiere sino de palabras para existir y para causar una amplísima gama de efectos, de repercusiones, de perlocuciones” (Vital, “Introducción” 24).

Aunado a lo anterior, en los microrrelatos autoconscientes que utilizan la prosopopeya del texto es posible distinguir una *exageración* en el modo de representar; pues estos casos no sólo performan por estar hechos de ficción, sino también porque las palabras o signos entran al juego ficcional develando lo que son y produciendo acciones. Se trata de la representación, casi “dramatizada”, de la performatividad, de la tautología, ya que los signos personificados asumen de manera evidente el poder de realizar y crear. Ahora, es necesario preguntarse cómo influye la tematización de los componentes textuales

y el empleo de los recursos para conformar la brevedad; esto se pretende responder a continuación.

3.1 LA PERSONIFICACIÓN DE LAS PALABRAS

El formato corto del microrrelato implica una concentración específica sobre los elementos que lo construyen. Aunque toda obra literaria presta atención a cada uno de sus componentes, en los géneros breves se intensifica el cuidado, pues no hay oportunidad de aclaraciones; el mensaje ha de ser directo por única vez o se pierde. En ocasiones también es necesario explotar las posibilidades de significación de un solo aspecto con el fin de economizar información. Por ejemplo, el título puede tener dos sentidos simultáneos: una función paratextual, y a la vez formar parte de la diégesis. En cuanto a las palabras, así como comunican un mensaje, llegan a provocar acciones por medio de la prosopopeya; es el “dos en uno” al que debe recurrir la brevedad: la duplicidad de funciones para evitar digresiones.

La prosopopeya, como menciona Helena Beristáin, se refiere a la humanización de las cosas: “en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (Beristáin 312). Si el objeto a humanizarse es la palabra, se activa una función tautológica y por tanto repetitiva: la palabra, antes del significado que guarde, primero es palabra por sí misma.

Esta conciencia de los signos como unidades lingüísticas se aprecia en distintos microrrelatos de la autora sonoreense, Dina Grijalva, quien utiliza muchas formas de combinar el lenguaje, no sólo en un microrrelato sino en gran parte de su obra literaria; entonces, juega con los léxicos por medio de repeticiones fonéticas o acciona las palabras para que provoquen consecuencias por sus mismos significados. Así ocurre en el siguiente texto donde el minicuento se asemeja a un bebé:

INSTINTO MATERNO

Cuando dio a luz a su minicuento lo vio tan pequeñito, desnudo y desvalido que empezó a cubrirlo con las más bellas, ornamentadas y suaves palabras.

Primero lo cubrió de la suavidad de la seda, agregó algunas palabras que dieran calor al pequeño: frazada, cobertor, manta. Lo envolvió en cachemira: suave, sedosa y muy liviana. Para no irritar su tersa piel lo cubrió de algodón, alpaca, moarés. Por la necesidad de flexibilidad agregó licras. Desechó dril, popelina y mezclilla por poco elegantes. Agregó luego palabras adorno: chifón, crepé, damasco, organdí, satín, terciopelo, chalís. Finalmente lo cubrió con ipora, por ser similar al goretex, la clásica tela impermeable que permite la respiración. Pronto perdió el glamour, el estilo y la gracia; desechó las cascadas de volantes de gasa con los que terminaría de cubrirlo. Agregó textiles térmicos y telas para altas temperaturas. Ya acelerada lo cubrió de texturas retardantes del fuego e incluso de telas ignífugas. El pobre no resistió esa avalancha de palabras-telas y murió asfixiado.

(Grijalva 51)

Las palabras que presenta este microrrelato son *cosas* que pesan por su significado, sonido, pero antes que nada, por el mero hecho de ser palabras y aunque por su rareza parecerían ejemplos del lenguaje glíglico inventado por Julio Cortázar o del creacionismo de Vicente Huidobro, tan solo son léxicos que pertenecen al campo semántico de las telas con un significado preciso. Es por su uso poco común, su fonética y por la relación que guardan entre ellas que sobresalen por encima de vocablos frecuentes.

Asimismo, el efecto de la prosopopeya que ha de humanizar, no ocurre por casualidad, sino como consecuencia de todas las características del propio objeto: las mismas cualidades físicas de las telas les dan vida o animan y, la primera característica del minicuento: la brevedad, es lo que genera la semejanza con un bebé.

Sobre la prosopopeya, Beristáin también señala su pertenencia a la figura de la metáfora, pues hay “una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (Beristáin 311). Como ocurre en este ejemplo, cada tipo de tela representa las vicisitudes de la escritura: tanto el cuidado en el lenguaje que debe haber para construir una obra, como la exageración de ornamentos en la que puede caer el autor hasta arruinar su

propio texto. Igualmente la madre-protagonista alude a la figura del escritor con aciertos y errores.

A través de similitudes, metáforas y prosopopeyas, “Instinto materno” critica el exceso de léxicos que sirven para adornar un microrrelato, pero que pueden llegar a asfixiarlo. En sí, plantea el trabajo creativo y su posible fracaso si se exagera en cierto uso de ornamentos. Debido a la brevedad que el género implica, el exceso de palabras es un peligro para el “sano desarrollo” del texto. Por ello el relato manifiesta una perspectiva didáctica sobre la manera de escribir. Si bien no señala lo que se debe hacer, muestra las consecuencias de lo que no se debe hacer.

La poética frente a la literatura que plantea “Instinto materno” radica en otorgarle su justo valor a las palabras e investirles de un papel protagónico. Esto va de la mano con las posturas planteadas en el capítulo anterior, donde la escritura reacciona sobre sus personajes-escritores, asumiendo un rol de poder sobre ellos. Ahora, las palabras representan lo que son para manifestar, a su vez, la potestad de las mismas.

Esta confianza y exaltación de la palabra remite a textos bíblicos, donde el simple nombramiento de las cosas implica su creación. Aquí sería muy arriesgado hablar de los rasgos de metalenguaje contenidos en el *Génesis* y, más aún, explicar la Creación como una prosopopeya, donde la palabra cobra vida. En cambio, debemos recordar el acto performativo propuesto por Austin, donde ciertas frases son acciones irreductibles a cualquier otro tipo de acción.

Para observar esta cualidad primigenia de las palabras, visible en el mito de la Creación, conviene conocer dos microrrelatos que incluso toman la Biblia como intertexto. El primero de ellos es de la argentina Luisa Valenzuela, donde la frase bíblica: “¡Hágase la luz!”, presenta un fallo:

INICIO

Para Paqui Noguero

En el silencio absoluto tronó la voz estremecedora:

-¡Hágase la luz!

Las partículas de oscuridad, flotando en el infinito espacio, percibieron una vibración y se miraron entre sí, azoradas. Aún no existía la palabra luz, ni la palabra hágase, ni siquiera el concepto palabra. Y la noche perduró inmovida.

-¡HÁGASE LA LUZ! –volvió a ordenar la voz, ya más perentoria.

Sin resultado alguno.

Entonces, en la opacidad reinante, Aquél de las palabras recién estrenadas hubo de concentrar su esencia hasta producir algo como un protuberante punto condensado que al ser oprimido hizo clic. Y cundió la claridad como un destello. Y se pudo oír la queja de ese Alguien:

-¡Ufa! ¡Tengo que hacerlo todo Yo!

(Valenzuela, *Juego de villanos* 79)

El efecto performativo de las palabras propuesto desde el *Génesis*, donde el nombramiento de las cosas aseguraba su aparición, se plantea desde una nueva perspectiva: ¿cómo puede haber creación a través de la palabra sin que exista el concepto palabra? Este cuestionamiento lúdico que reta un mito fundacional, subraya la importancia del vocablo y del lenguaje en sí mismo. La *idea* de lenguaje es primordial para que éste exista y después genere acciones.

Es destacable la personificación no sólo de las palabras, sino también de las partículas de oscuridad, éstas se representan de manera inocente y su ignorancia es la causante del conflicto. Aquí la prosopopeya es lúdica por invertir el uso y significado común de los objetos. Lo cual, a su vez, provoca la inversión de la historia bíblica, cuya solemnidad se reduce a la imagen de partículas azoradas. Gracias a la parodia, el pasaje bíblico de la Creación es reinventado y contradicho; por ello, la narración se sostiene en la transgresión de un mito creacional y en un objetivo crítico: cuestionar el origen del lenguaje.

La palabra siempre provoca el desarrollo de la diégesis en su relación con los demás signos, pero en estos ejemplos influye en la trama por la principal razón de ser palabra y, en segundo lugar, por su significado. En el siguiente microrrelato del autor argentino Isidoro Blaisten, también se observa un intertexto bíblico. Pero ahora se privilegia el signo lingüístico en su condición más simple: el sustantivo; mientras que el narrador advierte y anhela ese poder anterior que tenían los vocablos:

EL PRINCIPIO ES MEJOR³²

En el principio fue el sustantivo. No había verbos. Nadie decía: “Voy a la casa”. Decía simplemente: “casa” y la casa venía a él. Nadie decía: “te amo”. Decía simplemente: “amor” y uno simplemente amaba.
En el principio fue mejor.

(Blaisten, en *La otra mirada* 254)

Nuevamente la parodia acciona de manera lúdica el breve relato, pues contrapone un texto solemne, como es el Evangelio de Juan con un minitexto que ahora propone el papel estelar del sustantivo. Al mismo tiempo, Blaisten juega con las concepciones supuestamente arcaicas de gramática, como si el hipotexto bíblico hubiera problematizado el asunto de los verbos desde el punto de vista de la lingüística. Gracias a esto, el microrrelato propone la realización de acciones a través de la simple mención de una palabra, ni siquiera es necesaria la composición de una frase. Sin embargo, más que presentar una autoconciencia metaficcional sobre el texto, Blaisten crea una reflexión lingüística sobre el efecto performativo de las palabras: la sola pronunciación o escritura conlleva a resultados definitivos siguiendo una tradición planteada en los mitos creacionales.

Además de la intertextualidad bíblica, el mismo texto parodia un tipo de discurso analítico-gramatical; por lo que ocurre una transgresión al mismo metalenguaje: se altera su uso convencional para hablar de una situación humana como es el tema del amor a partir de

³² Este microrrelato se publica por primera vez en: Blaisten, Isidoro. *El mago*. Buenos Aires: Emecé, 1977.

la reinención del pasaje bíblico. La seriedad de este último y de los asuntos metalingüísticos son destruidos por un resultado inverso, tan sólo permanece una postura a favor de una consideración sentimental, al tiempo que las palabras reafirman su poder primigenio: realizar lo que representan.

Para finalizar este apartado, nuevamente un microrrelato de Luisa Valenzuela, autora que también ha dedicado parte de su obra a los juegos lexicales; por ejemplo, el tautograma: palabras que empiezan con la misma letra hasta formar una historia;³³ por su trabajo con los vocablos, vale la pena retomar más de un microrrelato de ella.

En el próximo caso, ya no se parodian textos bíblicos, pero la prosopopeya sigue ayudando a las palabras a actuar.

CANON DELICTI

Para David Lagmanovich

En el congreso de microrrelatistas el ardiente debate continuó hasta altas horas, pero al final venció la sensatez y las diferencias se zanjaron. Nos fuimos a dormir tranquilos sin siquiera sospechar que en el secreto de la noche el Canon penetraría al Corpus. Ahora ya ni pegar un ojo podemos por temor a que el fruto de esa unión desbarate todo nuestro arduo andamiaje crítico.

(Valenzuela, *Juego de villanos* 112)

Por medio de la prosopopeya sobresalen conceptos abstractos de la canonicidad literaria para hablar de sí mismos; esto resulta una manifestación lúdica por distintos motivos. En primer lugar, la metáfora de la penetración del Canon en el Corpus se plantea de manera literal, aunque no se pierde su significación alegórica; sobre todo porque “corpus” refiere al cuerpo, pero también al conjunto de textos que sostiene un estudio crítico. Este doble

³³ “Palabras parcas”: “Abelardo Arsaín, astuto abogado argentino, asesino agudo, apuesto, ágil aerobista acicalado. Atento. Amable. Amigo asiduo, afectuoso, acechante. Ambicioso. Amante ardiente, arrecho. Autoritario. Abrazos asfixiantes, ansiosos, asustados. Aluvión apagado, artefacto ablandado, apocado. Agravado. Altamente agresivo, al acecho. Abelardo Arsaín. Arma al alcance, arremete artero, ataca arrabiado, asesina. Atrapado. Absuelto: autodefensa. ¡Ay!” (Valenzuela, *Brevs* 17). Más allá del título, la tematización no atiende al lenguaje ni a la literatura, pero su forma de construcción evidencia que la materia es el lenguaje, las palabras y las letras.

significado es útil para un texto tan breve que recurre a la polisemia, en vez de la descripción o el aumento de información.

En segundo lugar, hay una metalepsis o contaminación de niveles ficcionales. Lauro Zavala define este fenómeno “como una yuxtaposición o tematización de los planos de referencia de una ficción (narrativa o figurativa), producida por varios posibles mecanismos de cruce de fronteras semióticas” (“El extraño caso de la metalepsis” 50). En el ejemplo de Valenzuela, el cruce se observa cuando los términos conceptuales, Canon y Corpus, entran al mundo de los personajes por medio de la prosopopeya y actúan como ellos.

El fenómeno inusitado contrasta con la voz autoficcional que simula narrar un acontecimiento verídico de la vida académica y arroja datos concretos como “congreso de microrrelatistas”; por lo tanto, convive la veracidad con lo inusual para criticar a ese personaje colectivo que serían los investigadores de microrrelato. Los cuales, de manera satírica, quedan ridiculizados, su escarnio es la posible destrucción de sus bases teóricas. Nuevamente los personajes son vencidos por asuntos intrínsecos a la literatura; siempre es ésta la que adquiere el poder.

Por último, como se mencionó anteriormente, lo lúdico está relacionado con un intercambio de roles o posiciones. Y, en la prosopopeya, la humanización de los objetos ya presenta una diferencia, es decir, un juego: en los cuatro ejemplos vistos aquí, el funcionamiento convencional que tienen las palabras no se anula, pero convive con otro rol, el de humanizarse y generar acciones. La personificación no es el funcionamiento habitual de los signos lexicales y esta diferencia los resalta de manera lúdica.

La sugerencia de juego se desenvuelve cómodamente en estos microrrelatos y no porque sean cortos –la brevedad no siempre es sinónimo de juego–, más bien, el formato breve convive positivamente con la prosopopeya de las palabras, pues esta posibilidad

lúdica de caracterización no requiere precisamente de narraciones extensas; tan solo de acciones sugeridas que planteen a las palabras en acción y, por tanto, asumiendo un poder. Pero sobre todo, en estos cuatro ejemplos, las palabras tematizadas y su personificación propician el formato de la brevedad porque ellas son el material en común más básico con el lector, son los elementos mejor conocidos por el autor y su receptor; entonces, pueden caracterizar lo que son y por ende no necesitan de preámbulos ni presentaciones, sino que ahorran espacio mientras refieren al lenguaje y la ficción.

3.2 EL TÓPICO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Existen también otro tipo de microrrelatos que tematizan el género al que pertenecen. En casos así el texto completo se personifica, asume una voz y desde allí puede hablar sobre el grupo literario en el que se encasilla. Esto permite observar nuevas perspectivas sobre el microrrelato, pues en concreto son miradas desde adentro; algunas son lúdicas, pero nunca olvidan el carácter crítico, siempre visible en la literatura consciente de lo que es y, por tanto, de sus clasificaciones genéricas.

En esta línea, el escritor y teórico argentino David Lagmanovich conforma un volumen titulado *Memorias de un microrrelato*, donde precisamente narra la vida de un texto perteneciente al género breve. Al inicio del libro, el autor advierte en una nota que se trata de una *entidad verbal*, “que vive a un tiempo en dos mundos: el verdadero, es decir el de la literatura, y aquél que los distraídos insisten en llamar mundo real [...] Los escritores siempre hablaron; ahora ha llegado el momento de ceder la palabra a los escritos” (Lagmanovich, *Memorias* 8). Aunque esta introducción se presenta de forma lúdica, simulando las introducciones convencionales, resulta útil la propuesta de texto como entidad verbal, pues reafirma la idea de una unidad en sí misma, así como las cosas y los objetos, cuya ubicación en el espacio desencadena nuevas perspectivas.

Desde el título, *Memorias de un microrrelato*, la entidad verbal se asume como parte de un género literario y cumple con las características de la brevedad y la narración. Lo que va narrando página tras página es también una forma de concebir y entender el género. El primer texto, por ejemplo, habla de cómo nace:

NACIMIENTO

Nací a una nueva vida cuando era sólo una frase acurrucada en el fondo de un poema. Un hombre que había reparado en mí me repetía con cariño, en

esos momentos que preceden al sueño de los humanos. Comenzó también a jugar conmigo: a veces me quitaba algunos de mis ornamentos, y otras me escondía bajo una guirnalda de palabras. Un día me anotó en una libreta que llevaba consigo y me otorgó un título, como el que ahora pongo a estas líneas. A partir de ese momento fui un ser distinto, y no me extrañó que un día me colocara, con mucho cuidado, en medio de otros textos recién escritos. Los días en que era apenas un fragmento de poema habían quedado para siempre atrás.

(Lagmanovich, *Memorias* 11)

Con esta voz en primera persona el microrrelato adquiere materialidad y expone las cualidades esenciales que para él, como texto, son necesarias en la construcción literaria. Es destacable la mención del poema desde el cual nace; pues más allá del juego ficcional donde un microrrelato narra su propia vida, se plantea una poética o perspectiva sobre el mismo género y su relación con la poesía. Nacer de un poema le da un estatuto privilegiado al microrrelato en general y a este texto en particular, ya que implica provenir de otro género excesivamente cuidadoso con el lenguaje, las imágenes y la fonética.

Por otro lado, aquí es posible observar una parodia al género autobiográfico y a las “memorias” pues el texto se permite a sí mismo narrar su historia de vida, con la diferencia lúdica de que la voz proviene de un objeto. Se trata de ver al texto en la interpretación de otro rol, un rol humanizado que le da licencia para hablar de sí mismo y de géneros literarios.

En la última página de *Memorias de un microrrelato* se plantea una posición casi ensayística sobre el recurso de la intertextualidad que, como se ha visto anteriormente, es común para este género:

TRAMPAS

A los nuevos microrrelatos que lleguen a estas páginas, les recomiendo que se cuiden de las trampas de la intertextualidad. Más de una vez mi autor me obligó a repetir, con variaciones que sólo a él le parecían importantes, los pasos de textos famosos. Mirando a los lectores desde mi posición privilegiada, me di cuenta de que esos ejercicios terminaban casi siempre en el aburrimiento. Puedo no ser famoso, pero sí evito el fácil recurso de la

parodia, dejo vía libre a algo mucho más importante que el prestigio ajeno: el florecimiento de la imaginación.

(Lagmanovich, *Memorias 77*)

Debido a la condensación, este microrrelato engloba muchas ideas necesarias para la teoría del género breve y de la literatura en general; por ello, colinda estrechamente con el ensayo, pues a pesar de su condición de artificio, no deja de presentar una mirada crítica respecto al mal uso de la intertextualidad, la importancia de la recepción lectora y la activación de la memoria, así como un juicio certero hacia buena parte de la tradición microrrelatista.

Este texto ficcional como entidad verbal provoca acciones, comenta y es el exponente idóneo para plantear una postura crítica sobre la literatura, pues su mirada proviene desde el interior. Y así como puede ser un especialista para hablar de las fronteras con la poesía, también sabe reconocer su “posición privilegiada” con respecto al lector; de esta manera demuestra cercanía y conocimiento sobre los procesos de ese receptor ideal y, desde ahí, es confiable su voz ensayística.

Siguiendo la veta del tipo de discurso que comenta y ficcionaliza, un microrrelato de Ana María Shua expresa de forma lúdica una perspectiva más sobre el género.

ENANISMO

Como bien lo saben los empresarios circenses, el tamaño no es un destino sino una elección. Cualquier persona adulta puede convertirse en un enano siguiendo una serie de instrucciones sencillas que exigen, eso sí, una alta concentración. Por ejemplo, este minúsculo hombrecillo que ven ustedes aquí fue hasta hace dos meses un robusto mocetón de un metro ochenta y dos centímetros de altura y noventa kilos de peso.

Por ejemplo, este microrrelato que está leyendo fue, hasta ayer mismo, una novela de seiscientos veintiocho páginas.

(Shua, *Fenómenos de circo 22*)

En este caso no se observa exactamente una prosopopeya, pues el relato no adquiere cualidades humanas, incluso no asume su propia voz, pero el metacomentario sobre la

extensión es el que se encarga de humanizarlo hasta igualarlo a un “minúsculo hombrecillo”.

Dentro de las alusiones al circo, la más importante es la relación con la novela, allí el microrrelato manifiesta una mirada crítica en cuanto a la elección de un texto largo o corto y apela a un proceso de escritura-corrección donde la enormidad puede reducirse a la brevedad. En el ejemplo “Nacimiento” de Lagmanovich se relacionó el género con el poema para subrayar el cuidado del lenguaje, pero aquí queda implicada la correspondencia con la novela para mostrar los dos extremos de una tradición narrativa y sus posibilidades de extensión. El formato breve es eficaz para el metacomentario, pues no se trata exactamente de ensayos con hipótesis, desarrollo y conclusiones; sino de ideas concretas que, así como un adagio o aforismo, expresan fugazmente un toque de conocimiento.

Mientras algunos teóricos dilucidan sobre los aspectos del género breve, autores como Shua y Lagmanovich exponen su perspectiva a través de la misma ficción. En el caso de “Enanismo”, además, contrasta visiblemente el comentario crítico sobre la elección del tamaño de una obra con el campo semántico del circo, pero en la posibilidad de unión de dos puntos ajenos se evidencia un texto lúdico que simula una cara circense con un objetivo contrario, el de exponer las decisiones en el proceso de escritura.

Como parte de estos contrastes, el relato provoca un fugaz extrañamiento al apelar directamente a un lector y mencionarle el presente de su lectura: “el microrrelato que está leyendo”. Este recurso, conocido como narratario, se desarrolla a detalle en el último capítulo, pero por ahora importa destacar esa llamada a un otro que diluye los límites entre mundos ficcionales y elimina la cuarta pared que separa al receptor de la obra; sobre estos recursos se encuentra el carácter autoconsciente de un texto conocedor de su sustancia ficcional.

Del escritor y también teórico del microrrelato, David Roas, se puede apreciar un ejemplo que expone cuestiones sobre la teoría literaria en general.

HOMO CRISIS
(CUENTO DERRIDIANO)

Dios ha muerto. Marx ha muerto. Nietzsche ha muerto. Y yo ya no sé quién soy. He tratado de traducirme pero me he dado cuenta de que no conozco la lengua en la que estoy escrito y no puedo ir más allá de la portada. Intento leerme en el espejo, pero desconfío de la imagen invertida que me ofrece. Pienso en mis amigos, pero su traducción es, evidentemente, una lectura interesada, manipulada. Leo mis palabras pero ya no sé descodificarlas. Quizá no soy más que una versión (o una perversión) de mí mismo. Necesito una buena deconstrucción... Aunque tras eso solo queda el vacío.

(Roas, *Horrores cotidianos* 74)

El título “Homo crisis” refiere al ser humano, pero el texto arroja indicios de que el actante protagonista es un objeto, tal vez un libro, pues hay una portada, palabras, tipos de traducción, etcétera. Entonces, se conforma una propuesta lúdica ante la posibilidad de un libro con crisis existenciales. En este ejemplo no hay metacomentarios críticos sobre el género del microrrelato, pero la prosopopeya permite una parodia crítica y reverencial sobre un aspecto importante en la teoría literaria y filosófica, como son las aportaciones de Jacques Derrida.

Para encontrar el carácter paródico del texto se debe prestar atención a las indicaciones entre paréntesis que no pueden pasar desapercibidas en textos tan cortos, donde cada elemento tiene una dimensión doblemente significativa. En este caso, “cuento derridiano”, ubica al lector en una atmósfera específica. Pero la prosopopeya de un libro en búsqueda de una solución a su crisis apela a un cambio de roles donde el objeto se humaniza. Esta transformación lúdica le resta seriedad a las aportaciones filosóficas que el microrrelato recuerda de manera resumida.

Debido a la brevedad, elementos básicos como la descodificación y la desconfianza en los significados sólo necesitan ser mencionados para contextualizar y resumir el amplio

tema filosófico; pero estos pierden su valor solemne, pues quien los problematiza es el objeto-texto; un ente verbal jugando a intercambiar los roles y personificarse. La prosopopeya puede ser útil para degradar conceptos teóricos con una larga tradición; ahora el relato asume su propia voz para mostrarse perdido, entre posturas nietzscheanas, marxistas y derridianas. Sin embargo, aunque la solemnidad se destruye, los conceptos permanecen y brevemente se homenajean.

Las consideraciones sobre un género como el microrrelato o sobre un tipo de cuento específico, se consiguen desde una posición interna para justificar la posibilidad de hablar sobre lo que el relato “vive”. Sin embargo, cada metacomentario o perspectiva no busca imponer una ley o doctrina literaria, tan sólo una perspectiva para señalar un aspecto sobre la tradición a la que pertenece.

Estos ejemplos, al tematizar el género, se ubican a sí mismos en el cajón donde idealmente les corresponde estar, reflejando una conciencia sobre su época y los conceptos teóricos o clasificatorios alrededor de ellos. A la vez, critican la rigidez de ese cajón al proponer otros caminos para mirar el microrrelato, la poesía, la intertextualidad o la filosofía de Derrida. Al aceptar su ser ficcional también se revelan ante la tradición de clasificación.

Para cerrar este apartado conviene resaltar un microrrelato ejemplar respecto a la tematización del género literario, donde además se hace obvia esa forma convencional de encajonar cada situación dentro de un género.

EL RESPETO POR LOS GÉNEROS

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el

misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito.

(Shua, *Casa de geishas* 151)

Cuatro géneros literarios se manifiestan como posibilidad narrativa sin llegar a concretar ninguno de ellos. Este es un buen ejemplo de cómo el microrrelato no necesita una progresión gradual de personajes para expresarse. La tematización de elementos teóricos y estructurales son los que se encargan de llevar la situación a un lugar fuera de lo convencional, incluso, absurdo. Esto se debe, a su vez, al recurso de la metalepsis, con el que se pueden cruzar distintos planos ficcionales que usualmente no deberían coincidir.

El fenómeno metaléptico se observa con un protagonista consciente de su mundo ficcional y de otros mundos ajenos a él como el de los editores. Idealmente estas atmósferas no deberían tocarse, al hacerlo, producen una escena irónica que rompe con un parámetro de presuposiciones. La ironía está intrínsecamente relacionada con la metalepsis por la yuxtaposición de campos totalmente distintos; los cuales, en su momento de unión, generan un contraste. Estos choques y fracturas construyen un texto consciente de su tradición literaria y de los paradigmas convencionales que lo construyen; resulta un relato lúdico que combina aspectos ajenos entre sí, pero finalmente coherentes.

En la tematización del género literario la autoconciencia ocurre desde una voz interna que se asume como texto; esto fue visible en los ejemplos de Lagmanovich y Roas. O bien un narrador extradiegético, como son los casos de Shua, donde una mirada abarcadora reta las expectativas del lector, demostrando que la formalidad teórica y la conciencia genérica pueden revertirse lúdicamente para desencajonar paradigmas establecidos sobre cómo deben ser los tipos de textos literarios.

A continuación, otra forma de transgredir las convenciones de la representación. Ya no se trata de la tematización teórica, sino ortográfica. Por lo que nos desplazamos a otro espacio de lo que es el texto literario y que muchas veces consideramos intocable. Sin embargo también puede ser traslúcido y revertido.

3.3 EL MOVIMIENTO DE SIGNOS ORTOGRÁFICOS

La concentración en los signos ortográficos y el juego con su tipografía demuestra cómo cada elemento del texto puede explotarse para encontrar nuevas formas de representación. Como se ha mencionado, desde la época de las vanguardias es posible observar textos dedicados a atender la escritura gráfica de las palabras o las mismas letras, demostrando una conciencia sobre los materiales más básicos y esenciales para estructurar una ficción. Aunque continúa la “tradicción de la ruptura”, los próximos ejemplos no dejan de plantear variaciones para que los signos se apoderen del escenario.

En la tematización del signo ortográfico éste se mueve o se ausenta, de manera que hay un cambio visual y fonético que evidencia su utilidad habitual para invertirla, así como un nuevo rol a desarrollar. Como ejemplo del trabajo con la brevedad y el juego con los signos, nuevamente Ana María Shua:

HUYAMOS
¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aqu’!
(Shua, en *Por favor, sea breve II* 219)

El modo convencional de narrar, donde los personajes llevarían a cabo las acciones, deja el espacio libre al juego gráfico. En este intercambio de posiciones se encuentra el verdadero relato que va más allá de contar una historia, su acierto está en incluir la materialidad de los signos como la verdadera protagonista.³⁴ Aquí es posible distinguir un rasgo de la metalepsis, parece sutil, pero gracias a la contaminación de planos, los personajes cazadores salen ficcionalmente de su mundo para intervenir el plano gráfico del relato.

³⁴ Luisa Valenzuela presenta un relato de dos páginas que sigue la misma línea del juego tipográfico, sin embargo, por su extensión, no lo consideramos aquí. Se titula “M’apretjan” y la narradora en primera persona se ve orillada a escribir de manera apretada, pues el tren donde se encuentra se llena de gente y no quiere que alcancen a leer lo que escribe. “l hnbr, csi ncima mío. No le veo la cara. Mi smbrer rjo, el ala me lo tapa, al hnbr. Q/ no lea sts plbrs. El hnbr. s’ me acerca. M’ echa el smbr para’ tras. Es alto, l’hnbr. S’ acerca ms, dmsiado. Ya su brguet casi tenado mi boc. Aprita ¿Lo mrdo, lo mpjo?” (Valenzuela, *Juego de villanos* 67).

En el artículo ya citado de Lauro Zavala se reconoce, dentro del fenómeno metaléptico, a la hiperlepsis, la cual se distingue como una yuxtaposición de contextos y está presente en otras disciplinas además de la narrativa: “en la pintura, la fotografía y el diseño gráfico podemos reconocer con claridad el mecanismo de disolución del enmarcamiento, pues en estos casos el marco está definido por la frontera física de la representación” (Zavala, “El extraño caso de la metalepsis” 50). Como ocurre en este ejemplo, ambos mundos (gráfico y ficcional) se yuxtaponen y contribuyen a la mínima narración.

Sin embargo, esta situación no solamente es narrada, sino también “dramatizada”. En los actos performativos lo que se anuncia se realiza; aquí los juegos tipográficos ilustran y actúan al mismo tiempo. Además, colaboran con la intención de la brevedad: este tipo de representación que ocurre en el instante único de la lectura no requiere más detalles ni información, pues el fugaz desarrollo es el acontecimiento de la ilustración gráfica. La tipografía es el punto de contacto con el lector real de la literatura escrita, por lo que intervenir este espacio a favor de la narración es arriesgar la coherencia interna de la ficción que idealmente debería permanecer intacta, pero de este modo, los límites con la realidad son devastados por completo y las ruinas se conservan.

Un experto en detonar la autorreferencialidad de los textos, palabras y signos es Guillermo Cabrera Infante; nos referimos específicamente a su libro *Exorcismos de esti(l)o* de 1976; el cual, con un paréntesis en el título, ya apela al movimiento del signo ortográfico. En otras obras del autor, como *Tres Tristes Tigres* de 1965, también se aprecia un trabajo con las palabras, los léxicos y expresiones cubanas, así como otro tipo de críticas sociales. Pero la atención exclusiva en su libro *Exorcismos* se debe a que es una obra de

absurdo” (Bravo 98). Esta falta de coherencia ayuda en la construcción de una ironía, donde se oponen la formalidad de una dedicatoria con aspectos distantes de la misma, más bien, cercanos a un signo ortográfico que no suele ser el protagonista, pero que aquí se revierte para ocupar un primer plano.

El recurso de la prosopopeya sigue haciendo de las suyas: con algunos adjetivos, como “alegres” y “salvadoras”, el signo sobresale para personificarse y, finalmente, un rasgo tipográfico lo ilustra. Dentro del juego, los lectores somos capaces de observar a las nuevas comas recién venidas al mundo, suspensivas porque todavía nadie las utiliza y porque adquieren la cualidad tipográfica de los puntos suspensivos. Estos últimos no necesitan mención, pero su analogía con las comas ayuda a observar los signos de puntuación como objetos, antes que elementos funcionales para la comunicación escrita.

Sin embargo, ni siquiera los puntos suspensivos se escriben de una manera tan repetitiva. La repetición gráfica de las comas, además de invertir el uso común de las mismas, también declara una libertad de representación y un apremio por aprovechar los elementos gráficos con los que se cuenta.

Parecería que en un texto tan lúdico como éste no hay una poética, pero la postura frente a la tradición literaria o hacia el simple recurso de la dedicatoria, manifiesta que hay otras posibilidades de representación. Se trata de una perspectiva crítica en contra de las formalidades de la dedicatoria y en contra de las convenciones ortográficas, en concreto, de la escritura. Aquí no hay una sátira al escritor formal, pero sí un replanteamiento sobre las formas soberbias o arcaicas de utilizar los paratextos. Aunque las vanguardias ya utilizaban los recursos tipográficos y su alteración, (incluso en *Tristram Shandy* del siglo XVIII ya se observan movimientos del signo ortográfico), no deja de llamar la atención esa forma ilustrativa para resaltar lo más elemental de un texto escrito: sus signos.

En un juego parecido e igual de ingenioso, el argentino Jorge Timossi expone la importancia de los paréntesis:

PARÉNTESIS

[El escritor era tan respetuoso con sus lectores que todo lo que escribía lo ponía entre paréntesis para que ellos pudieran elegir (libremente) entre leerlo o no, incorporar el texto completo o tomarlo como una (simple) intercalación, o bien quedarse sólo con los paréntesis que a veces (como se sabe) son mucho más útiles en la vida que en la literatura.]

(Timossi, en *Por favor, sea breve* 132).

El recurso del metacomentario vuelve a hacer de las suyas, sobre todo en la última frase. La conclusión de que los paréntesis son más útiles en la vida que en la literatura funciona como una autocrítica y contradice la razón de ser del texto por estar en su totalidad entre paréntesis. Es una manera de desacreditar el discurso planteado y degradarlo, pero paradójicamente también elogia este tipo de signos que sostienen todo el relato.³⁶

El uso exagerado del signo ortográfico se justifica con la breve historia de un escritor, provocando una semejanza entre ese protagonista y el mismo autor que ha puesto este relato entre paréntesis. Entonces, de manera simulada, la narración es ajena a lo que acontece visualmente en el texto para demostrarle al lector lo contrario: una conciencia en sus propios elementos de composición. Más que un respeto por el leyente, hay una provocación hacia éste, quien debe cuestionar lo sutil sobre lo representativo; de aquí se deriva la reflexión respecto a los paréntesis en la vida, los cuales indican las pausas en la cotidianidad, así como los contrastes entre lo significativo y lo irrelevante.

³⁶ El poeta norteamericano E. E. Cummings, quien publicó a inicios del siglo XX, escribió poemas alterando el uso común de los signos ortográficos. Uno de ellos se titula “[i carry your heart with me(i carry it in)]”, donde cada estrofa hace uso del paréntesis de manera distinta. El último párrafo, incluso, guarda un secreto dentro de este signo para manifestar su idea de ocultamiento: “here is the deepest secret nobody knows / (here is the root of the root and the bud of the bud / and the sky of the sky of a tree called life; which grows / higher than soul can hope or mind can hide) / and this is the wonder that's keeping the stars apart” (92). Esta referencia demuestra cómo los microrrelatos no buscan originalidad, pues provienen de una larga tradición que sí buscó innovación en su momento, pero ahora es posible su variación.

A pesar del personaje-escritor incorporado en este ejemplo, la verdadera estrella es el signo ortográfico y la manera de presentarlo. Todo el relato dentro de corchetes demuestra un apremio por un aspecto formal y sus derivaciones; porque más que un despliegue de acciones o secuencias se trata de la descripción de un fenómeno, el cual ilustra y tematiza a la vez.

La atención sobre la forma representada visualmente genera una idea de “plasticidad” en este tipo de relatos que emplean la tipografía como elemento primordial. Para esto es útil recordar la postura de Paul Klee frente al arte moderno, la cual entrega una prioridad esencial a la estructura y también hacia la escritura: “Cuando escribo la palabra vino con tinta, ésta no posee el rol principal, pero permite la fijación durable de la idea de vino. La tinta contribuye así a asegurarnos el vino en permanencia. Escribir y dibujar son idénticos en su fondo” (Klee 58). La relación entre la escritura y el dibujo se dan la mano en este tipo de microrrelatos, donde lo mismo que se narra se hace visible, gracias al empleo de la tipografía.

A su vez, cuando Hans-Georg Gadamer habla sobre lo lúdico en el arte, resalta la importancia de la forma sobre el fondo, porque a la forma hay que dibujarla, construirla, ser-activo-con (74). Qué mejor manera de apremiar la forma que resaltando la composición gráfica para asumirla también como tema. Estos ejemplos, además, no pueden ser apreciados de manera oral pues, como menciona Klee, la tinta contribuye en la construcción. La parte artesanal de la escritura necesita ser visible para tematizarse.

Este tipo de microrrelatos dedicados a los signos ortográficos tienen la ventaja de poderse ilustrar a sí mismos, lo cual privilegia la brevedad: el lector tiene un recurso visual y puede prescindir de explicaciones. La relación entre tema y elemento tipográfico, da pie a espacios de indeterminación que serán llenados al comprender esa correspondencia; por

esto es posible la parquedad de la información, pues la disposición gráfica sostiene aquello que se omite.

Por último y para finalizar el protagonismo de los signos, un microrrelato de Luisa Valenzuela que expresa otra forma de encender y mover al signo ortográfico, pero ahora sin el elemento de la ilustración, tan sólo de la narración.

SERIE TITO II

Cuando la coma del célebre microrrelato despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. Temeraria, a pesar de eso la coma avanzó hacia la tan ansiada libertad pero a los pocos pasos dio de bruces con una barrera infranqueable: el punto final.

(Valenzuela, *Juego de villanos* 110)

En los microrrelatos que conforman este capítulo el recurso de la intertextualidad ha sido escaso, ya que se sostienen de motivos visuales para asumirse como objetos y materializarse; sin embargo, aquí funciona la referencia a otro relato para crear un amplio espacio de indeterminación, posible de llenar en su relación con “El dinosaurio” de Tito Monterroso. Ese famoso texto, efectivamente, entre sus siete palabras conserva una coma. Pero ahora, en esta nueva versión, la tematización del plano ortográfico permite que el signo se asuma como objeto y en seguida se anime.

La brevedad provoca este tipo de juegos con elementos simples; pues la historia de una coma no necesita más desarrollo; el texto adquiere intensidad en el modo de manipular el signo e invertir su rol para convertirlo en protagonista. Aunque aquí no se aprecie la ilustración tipográfica como en los ejemplos anteriores, el hipotexto aludido sí contiene esos elementos de la coma y el punto final; de este modo, el apremio por la forma continua, ahora se encuentra en el texto ausente.

Como se mencionó al inicio de este apartado, el movimiento de los signos, ya sea de manera gráfica o narrada, recuerda la utilidad de los mismos, pero no porque se necesite

reivindicarlos, sino para cuestionar las formas de representar, así como las temáticas a utilizar. ¿Qué importancia tiene hablar sobre las comas, los paréntesis y los acentos? Presentar un texto breve que hable sobre signos ortográficos y que manipule su tipografía dialoga, como ya lo hacían las vanguardias, con la idea convencional de texto literario, al tiempo que derroca de manera crítica los relatos con discursos de autoridad; por esta razón, a continuación se retoma el diálogo con la posmodernidad.

3.4 IMPLICACIONES DE LA TEMATIZACIÓN DEL TEXTO. DIÁLOGO CON LA POSMODERNIDAD

Los componentes de un texto literario son demasiados, sin importar si el discurso que los tematiza es largo o breve. En este capítulo se ha hablado únicamente de tres elementos, las palabras, los géneros literarios y los signos ortográficos, pues estos son más recurrentes en los microrrelatos metaficcionales. Ahora bien, ¿por qué es posible la tematización de estos elementos en la brevedad? Lo destacable en los ejemplos presentados aquí es el modo de encender el signo, de animarlo. Para esto, la prosopopeya interfiere como recurso meramente elíptico, ya que el proceso de humanización de un ente verbal no se construye en el texto, sino en la mente lectora, así se genera la economía de información.

Las palabras ya han sido vistas como unidades independientes y generadoras de acciones desde el inicio de los tiempos, como se mencionó con dos ejemplos de intertextualidad bíblica: “Inicio” de Valenzuela y “El principio es mejor” de Blaisten. Además, distintos estudios teóricos, entre ellos, *Cómo hacer cosas con palabras*, de John L. Austin, explicaron el carácter performativo de estos signos lingüísticos; el cuál se observó en “Instinto materno” de Grijalva y “Canon delicti” de Valenzuela.

La aportación de estos cuatro microrrelatos está en el modo de representar: de manera paródica se hace una reverencia a la cualidad creacional de las palabras, a la vez que se plantean sus posibilidades lúdicas, los vocablos actúan de manera precisa y también alegórica. Así el texto puede asfixiarse o el canon penetrar al corpus. Es decir, hay un juego con ambos sentidos: tanto la palabra que performa como aquella que significa. Estos dos modos de ser permanecen en silencio para que el lector se ocupe de su descubrimiento.

Por su parte, la tematización de los géneros literarios en el microrrelato es posible por la característica híbrida de estos textos narrativos que pueden colindar con la poesía, como se menciona en el ejemplo “Nacimiento” de Lagmanovich; también pueden contrastar visiblemente con la novela, como ocurre en “Enanismo” de Shua; acercarse al cuento, como en “Homo crisis (cuento derridiano)” de Roas; hablar ensayísticamente sobre la intertextualidad en el género, como en “Trampas” de Lagmanovich; y su brevedad puede exentar al texto de una secuencia narrativa para que, en su lugar, se presente una digresión ensayística de distintos modos literarios, como ocurre en “El respeto por los géneros” de Shua.

Estos ejemplos que tematizan el género literario demuestran la problemática genérica y de clasificación a la que se enfrentan constantemente o, más bien, a la que los lectores los sometemos. El microrrelato, por su hibridez genérica, adquiere la posibilidad de hablar de otros géneros literarios, pues está inmiscuido en esa problemática de límites fronterizos y, si su esencia es metaficcional, de manera coherente abordará temas teóricos. La hibridez ya significa una condensación de información, un agrupamiento de lo más representativo de dos o más géneros, pero cuyas relaciones no necesitan ser expresadas sino silenciadas.

En el caso de la tematización de los signos ortográficos, éstos no solo son elementos en común con el lector, sino que su aspecto visual y la disposición en el espacio permiten juegos y silencios. Así se observó en “Huyamos” de Shua, “Dédicace” de Cabrera Infante, “Paréntesis” de Timossi y en “Serie Tito II” de Luisa Valenzuela. El aspecto lúdico en estos ejemplos se debe a la transformación o movimiento del signo convencional hacia otra forma distinta de representación, no necesariamente innovadora u original, pero sí transgresora de formas establecidas de narración. Por ello, no es posible su transmisión oral

(tan sólo en el de Valenzuela), pues ese espacio de indeterminación entre la representación gráfica y lo dicho, sólo puede ser llenado en el momento de la lectura.

En cuanto al aspecto del silencio, estos microrrelatos tienen la astucia de tratar con el objeto plástico y material que tiene el lector en sus manos; de todos los elementos en común, éste es el más evidente o el puente más directo con el receptor. Lo interesante está en que el discurso calla para que la disposición gráfica hable de sí misma.

Ahora bien, ¿cuál es la implicación de una mirada posmoderna? Cuando la palabra, los géneros o los signos se animan sobre el escenario (gracias al recurso de la prosopopeya) es posible hablar de un cambio en los modos de representación; esta diferencia, sin embargo, no es sinónimo de originalidad. El recurso de la personificación del relato también fue una constante en la narrativa de las vanguardias, sobre todo en los textos metaficcionales. Hadatty menciona cómo, en esa época, “es frecuente el caso de la animación del texto, que, desde la prosopopeya, habla por voz propia” (62). La misma línea vanguardista se repite con los juegos tipográficos que modifican su uso convencional para tematizarse a sí mismos y evidenciar su inserción en la página en blanco.

Estas formas de representación hacen referencia a una *crisis*, como lo han asentado Ana Barrenechea y Yanna Hadatty. La cual consiste, primeramente, en que la creación ficcional funciona como modelización de la realidad, y no de la copia mimética. Así se mencionó en el primer capítulo, al contrastar los debates platónicos y aristotélicos sobre la ficción: la obra no duplica sino que construye. Además,

Se han disuelto los componentes tradicionales: escenario, personajes, acciones. También son cada vez más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en las entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente,

existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la escritura.

(Barrenechea 378)

A esto hay que agregar una exageración en el modo de *ejecutar* la ficción. Los microrrelatos metaficcionales que ubican el texto en el escenario, además de construir la ficción, la ejecutan de manera performativa e ilustrativa. Gracias a la prosopopeya del texto, no sólo no se copia la realidad platónicamente sino que además se cuestiona el modo a través de un apremio por la forma y a que ésta funciona como tema doblemente.

Sin embargo, detrás de estos microrrelatos con diferentes formas de representación, no hay una intención de innovación, como ocurría a inicios del siglo XX, pues los recursos ya fueron utilizados; ahora, más bien, se repiten. Es la repetición lúdica la que inserta estos microrrelatos en la posmodernidad.

Al respecto, Rosalind Krauss presenta un artículo titulado “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, donde propone que “la originalidad vanguardista debe entenderse literalmente como un origen, un comienzo desde cero, un nacimiento” (18). Sin embargo, “el origen moderno se hace añicos en una repetición interminable” (29). Los microrrelatos presentados aquí no buscan atacar las formas de representación decimonónicas, sino jugar con ellas, pero este juego tampoco es una copia idéntica, tan solo, siguiendo a Krauss, la repetición de la originalidad.

Ahora bien, aunque los autores de textos breves recurren a prácticas anteriores, no dejan de proponer otras maneras de señalar, por ejemplo, el peso de las comas, los paréntesis y los acentos. Es decir, también es posible observar una *variación*. El recurso de la prosopopeya o los juegos tipográficos no son nuevos y los textos que los utilizan no buscan novedad, pero esas reglas de juego generan variaciones. Al entender la

posmodernidad como continuidad de la modernidad, no es posible asumir una repetición estancada, pues precisamente asumimos la idea de continuación.

La relación entre lo que se cuenta y su modo de representación y cómo éste forma parte del mismo discurso, indica un gusto por la problematización, característica visible de la posmodernidad. Al respecto, García Canclini afirma: “concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para construirse” (23). En el capítulo anterior y en el siguiente, es fácil distinguir el tema de la escritura o la lectura, sobre todo por sus personajes acordes; pero ahora, el tópico atiende a los mismos elementos de composición. Lo que se problematiza es la tematización de los elementos formales por medio de su representación. Entonces, el carácter tautológico que se ha venido mencionando es más visible que nunca: los textos hablan sobre los textos moviendo sus propios signos, reacomodándolos y de esta manera, evidenciándolos.

Por último, en el capítulo anterior se observó al protagonista-escritor sin cualidad de héroe, con errores o conflictos cotidianos. Ahora, en esta ocasión, gracias a la prosopopeya, el texto adquiere ciertas cualidades humanas, pero no se convierte en anti-héroe, pues esta categoría protagónica es innecesaria; lo relevante es la forma como el texto se anima y los elementos estructurales intercambian su papel, juegan a ser otra cosa sin olvidar su cualidad inherente. Incluso la misma teoría de géneros, como se vio en el apartado 3.2, transgrede las formas de autoridad que implican los encasillamientos literarios. En consecuencia, estos microrrelatos continúan otorgándole un poder a la escritura: sus signos y sus palabras intervienen en la narración, disminuyendo la figura del autor.

Una vez apreciados los microrrelatos que hacen del texto un objeto es momento de poner la mirada en esa figura que toma la estafeta para concluir la obra: el lector. “El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen sino en su destino [...] El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, “La muerte del autor”).

CAPÍTULO IV

LA TEMATIZACIÓN DE LA LECTURA

EL MAL LECTOR

Leía sin propósito, con la actitud humana normal para los conceptos y para las imágenes, sin comprender completamente los primeros ni dejar de comprender enteramente las segundas. Entendía mal. Entendía a veces. Desentendía casi siempre. Era un lector común.

(Carlos Díaz Dufoo Jr., *Epigramas*)

En este cuarto capítulo se completa el ciclo de la comunicación al atender el momento de la lectura. Aquí sobresale el personaje-lector que, así como la figura del escritor, se encuentra atrapado por el texto literario o bien, es señalado por un narrador en segunda persona que lo interpela directamente. En cada caso, la importancia de la recepción lectora para que la obra se concrete es el tópico central y por tanto se hace evidente.

La autoconciencia del texto incluye la develación de su propio lector: una obra metaficcional no sólo es consciente de su ser artificio, sino también de su recibimiento. Por su parte, el actante que lee intensifica la importancia de la concreción y representa el acontecer de la lectura de manera duplicada, pues se trata de lectores leyendo acerca de lectores; es una construcción abismada o reflejada doblemente donde el receptor real *podría* sentirse aludido.

En caso de haber una semejanza con el personaje-lector, el reflejo ocurre únicamente entre las acciones, porque estos actantes sólo son vehículos de experiencias de lectura; además, como ya se ha dicho, debido a la brevedad están tipificados o a veces tan sólo esbozados. No hay tiempo ni necesidad de profundizar en sus detalles, por lo que es difícil encontrar una identificación con ellos.

Al respecto, Antonio Garrido destaca una tipología sobre los personajes planos y estáticos, los cuales “están poco elaborados –no pasan de un simple esbozo o caricatura–, y

son por eso mismo fácilmente reconocibles y recordables para el lector” (93). Sin embargo, en los microrrelatos, este reconocimiento no implica una identificación, sino que sirve para ubicar el tópico específico de la historia. Dentro de la narrativa breve, las cualidades del personaje no cambian y muy probablemente sean una sola cualidad, pero ésta basta para ilustrar el universo temático al que corresponde. En el caso de los personajes-lectores, su oficio coincide con el de los receptores reales, habrá puntos de identificación básica, pero como consecuencia del tema de la lectura, no por la redondez en los protagonistas.

Como advierte Domingo Ródenas de Moya sobre el género del microrrelato, “la rapidez de la lectura impide, en general, que se establezca una conexión empática entre el mundo posible representado y el lector. Digamos que el grado de accesibilidad del mundo posible del minicuento es muy bajo, lo que obliga (y en cierto modo espolea) a una lectura más objetiva, externa, laboriosa y crítica” (“Consideraciones” 190). La falta de empatía con los personajes de microrrelatos deja el camino libre para una exclusiva concentración en la forma de edificar la situación planteada. Aunque aquí Ródenas de Moya no se refiere a la metaficción, subraya la cualidad crítica de los pequeños relatos; si estos, además, son autoconscientes, la mirada se ubica no en la complejidad de los personajes, sino en el modo de construcción que descubre a la ficción en el verdadero centro del escenario.

Por otro lado, el fenómeno metaficcional junto al tema de la lectura no es de extrañarse. Los estudios sobre fenomenología y estética de la recepción han dedicado su trabajo al lector y sus procesos, destacando que “la consideración de una obra literaria no solo tiene que atender al dato de la forma del texto, sino, en la misma medida, a los actos de su comprensión” (Iser, *El acto de leer* 44); es decir, colocan la atención en la lectura para poder definir una obra literaria.

En concreto, tematizar la lectura significa evidenciar cómo se traduce la ficción literaria para el espectador o cómo ella cobra vida en aquel que la percibe. De los textos que utilizan al lector como tema y personaje es posible rescatar una poética o tratado sobre el modo de recepción; lo cual también señala una perspectiva sobre la ficción. Los próximos ejemplos coinciden en exagerar la lectura como un fenómeno que afecta directamente a los personajes; por ello, resulta un grave error minimizar el ejercicio de la recepción como un mero acto cómodo: esta acción trasciende el sofá placentero para *marcar* la vida de su lector.

Por otro lado, cuando otros recursos formales se suman a la temática literaria, los lectores conocemos de cerca el modo de construcción de la ficción: los microrrelatos que tematizan la lectura con un personaje-lector tienden a mezclar planos ficcionales y/o hablarle directamente a su receptor; en ocasiones, también, a invitarle explícitamente a una participación. Entonces es recurrente el fenómeno de la metalepsis, así como la inclusión del narratario o algunos casos específicos donde se utiliza el formato de ejercicios e instrucciones. Esto no significa que todos los textos con personajes-lectores funcionen de esta forma, pues también hay casos en los que la tematización es más que suficiente. La constante en cada caso es la repercusión de la ficción en la vida del personaje-receptor para desestabilizarlo y, como consecuencia, recordarle al lector real su papel frente al texto.

4.1 PERSONAJES-LECTORES Y LA METALEPSIS

Cuando el tema es la lectura influyendo en la vida del lector existe la posibilidad de recordar el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, donde una ficción que contiene otra ficción, tiende sus puentes a través de la lectura de un personaje. Lo interesante ocurre cuando el puente es cruzado también por los personajes del libro que leía el protagonista. Este flujo entre mundos ficcionales, supuestamente intocables pero que llegan a intercalarse, refiere al fenómeno de la metalepsis mencionado en el capítulo anterior; conviene profundizar en él por su relevancia en los próximos casos.

Gérard Genette entiende este fenómeno como “toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática. Como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes” (*Palimpsestos* 470). En otro momento, también la define como “una frontera movediza, pero sagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (*Figuras III* 291).

La metalepsis es un recurso estrechamente relacionado con la metaficción, pues diluye los límites entre ficción y realidad. Aunque no toda metaficción es metaléptica, toda metalepsis sí es metaficcional puesto que el choque de universos ocasiona un develamiento de las estructuras internas de la obra. ¿Cuáles son estos mundos que se empalman? Se trata de aquel que simboliza ficción con aquel que representa realidad. En “Continuidad de los parques”, el primer mundo incluye a los personajes dentro de una obra que está siendo leída y, el segundo, al protagonista-lector. No se trata de campos reales o falsos, ambos son ficcionales, pero juegan roles distintos que habitualmente no deberían yuxtaponerse.

Un concepto útil para comprender la metalepsis es el de *contaminación*, sólo así se logra la sensación de que algo ajeno toca las puertas de otro mundo; como presenta el colombiano Luis Fayad en el siguiente microrrelato con influencia cortazariana:

UN PERSONAJE EN APUROS

Las aventuras del personaje concentraban la atención de Leoncio en las páginas de la novela. El personaje huía de varios hombres armados que lo perseguían por callejuelas oscuras, saltando tapias, introduciéndose entre matorrales salvadores. Leoncio se aferraba al libro, excitado, haciendo suya la angustia del personaje. Los hombres acortaban a cada instante la distancia, con un tremendo esfuerzo, pues el personaje demostraba ser hábil, pero lograron por fin cercarlo contra una pared para concluir su propósito.

Leoncio no pudo reprimir su ansiedad.

-¡Deténganse! -gritó.

La escena quedó inmóvil. El personaje miró a Leoncio y le dijo:

-Es la primera vez que alguien interviene, pero mejor cálese: así la cuestión no funciona.

(Fayad, en *La minificción en Colombia* 57)

En “Continuidad de los parques” la relación de los personajes con el lector-protagonista queda abierta a interpretación. Pero en este microrrelato la correspondencia de los primeros con el segundo sí se estrecha en un diálogo. Este caso metaléptico puede ser comprendido como una caja china intervenida; es decir, se trata de una ficción dentro de otra ficción, visible en cualquier otra estructura de enclave; sin embargo, la caja se abre para romperla y traicionar la cualidad de artificio que debería permanecer escondida. Aquí, por tanto, Leoncio está en un primer nivel y quien lo calla está en un segundo nivel ficcional; parecería que estos mundos son paralelos y no pueden tocarse, pero podemos ver que son perpendiculares y en algún punto llegan a unirse.

El tipo de metalepsis, la hiperlepsis, ayuda a comprender este texto como la disolución de un marco intervenido. La intervención se debe aquí a una cuestión espacio-temporal que se define “por el contexto de la historia narrada” (Zavala, “El extraño caso de la metalepsis” 50). El tiempo y espacio de los personajes leídos y del protagonista no

deberían coincidir, pero como los límites son disueltos por la misma ficción, la contaminación ocurre.

A su vez, esta transgresión afecta al personaje-lector (en este caso sí tiene un nombre propio, pues proviene de una serie de relatos con este mismo actante y la repetición onomástica ayuda a identificarlo) quien finalmente recibe un regaño por entrometido. Entonces, se identifica un rasgo satírico donde la pasión por la lectura lleva al protagonista a intervenir un mundo prohibido; en consecuencia hay un escarnio. La tematización de la lectura acontece como una emoción del receptor, cuyos resultados lo trastocan. Nuevamente sobresale el poder de la literatura y la ficción que inquietan tanto a sus autores como lectores.

A continuación, un ejemplo más del autor peruano Julio Ortega, donde no sólo la lectura influye en la vida, sino que el fenómeno es útil para describir los caprichos de las casualidades:

NOVELA DEL YO FORTUITO

Al abrir el libro, leo que soy yo quien espera que la luz cambie para poder cruzar la esquina cuando un coche se detiene frente a mí. En el lugar del chofer una mujer de ojos árabes sonrío en silencio. Satisfecha del azar, aguarda a ser reconocida y ya río de mi sorpresa. Pero en el mismo instante que la reconozco, en ese proceso absorto de una emoción feliz, por fin la saludo como si en verdad me reconociera a mí mismo. Y cuando de inmediato me despido, riendo ambos en el juego de lo fortuito, sé que esos segundos que saboreo pertenecen a la novela del asombro. Esa promesa se precipita, como una torre de arena que sucumbe. Ella va camino al aeropuerto, yo en cambio al despacho, y nos despedimos como quien duda en qué página debe seguir leyendo.

(Ortega, en *Por favor, sea breve* 72)

En este caso, como en el anterior, la experiencia de lectura es llevada al extremo y el protagonista-lector se involucra tanto que padece esa contaminación de universos. Satíricamente, él es el culpable de que los mundos se trastocuen, por la sencilla razón de ser un lector. La implicación de estas brevedades metaficcionales es incorporar la vida a la

lectura y viceversa; contribuyendo así a una poética sobre la lectura: lo que se lee y cómo se lee es lo que se vive y cómo se vive. José María Merino advierte, quizá desde su perspectiva como escritor, que la metaficción demuestra cómo la realidad es parte de la ficción y no al contrario.³⁷ Así, este personaje-lector intercala los planos de lo leído con su propia vida, hasta concluir con un símil donde la experiencia cotidiana es igual de confusa y, tal vez, igual de asombrosa que la de una lectura.

El quebrantamiento de fronteras también se da por una confusión espacio-temporal donde el personaje-lector coincide de manera “fortuita” con un ser de ficción. Y aunque las indicaciones de la metalepsis únicamente están al inicio y al final, donde el protagonista se asume como lector, los universos ajenos están en contacto y por ello se unen en una atmósfera de extrañamiento: el protagonista no sabe en qué página seguir leyendo ni cómo describir lo ocurrido, al igual que en el anterior microrrelato donde los personajes advierten una intervención inusual.

El extrañamiento ocurre tanto en lectores reales como en personajes-lectores y se debe a que los bordes de la ficcionalidad se aprecian en su momento de tensión, en un instante de choque con otro mundo posible, del que actantes receptores somos testigos. Ahora bien, si la metalepsis encuentra un espacio idóneo en el microrrelato se debe a que la contaminación entre dos mundos requiere de un lapso fugaz. Y es esa porción única de “choque” el que reflejan estos textos. Aunque existen novelas con varios periodos metalépticos, en la brevedad resulta suficiente el momento del extrañamiento, la no explicación, pues hay un silencio que termina por llenar la confusión de un contacto usualmente prohibido.

³⁷ “Esa relación entre el autor y la obra es la sustancia del enfoque metaliterario. Y pretender que no es la ficción la que está dentro de la realidad, sino la realidad la que está dentro de la ficción” (Merino, “Los límites de la ficción” 88).

Para finalizar este apartado, un microrrelato del español Rubén Abella, donde la lectura inconclusa tiene repercusiones frustrantes para el protagonista:

FICCIONES

Alguien se sentó junto a él en el autobús y abrió una novela.

En sus páginas pudo leer cómo un hombre en gabardina se acercaba a una mujer en una esquina de luz macilenta. No llegó a saber qué le dijo, pues tuvo que levantarse a toda prisa para no pasarse de la parada.

Caminó un trecho por la acera desierta, envuelto en el eco nocturno de sus propios pasos. En la esquina de las calles Bravo Murillo y Naranjo vislumbró a una mujer que esperaba bajo una farola enferma. Se acercó a ella con las manos hundidas en los bolsillos de la gabardina. Quiso hablarle, pero no le salieron las palabras. Ella lo miró con tristeza y dijo:

-Deberías haberte bajado en la siguiente, cariño.

(Abella, en *Velas al viento* 253)

Dentro de los tres ejemplos de este apartado, la novela es el objeto a leer: ningún personaje está leyendo un microrrelato. El género extenso permite la construcción de una atmósfera de intromisión en la experiencia de recepción, como sinónimo de un evento más largo que puede interrumpirse, provocar emociones y frustraciones. La novela atiende a un lugar común del tiempo de la lectura, donde cabe una experiencia de la misma y va acorde con estos protagonistas tipificados.

Asimismo, cada uno de los casos exagera los momentos que conciernen a la ficción dentro de la vida de los personajes. Como en el ejemplo de Abella, una lectura incompleta impide que el protagonista mantenga un diálogo en la cotidianidad: el suspenso de lo leído deja en suspenso la propia existencia. El personaje-lector, entonces, descubre que su conducta en la ficción es la misma que en la supuesta realidad.

Ahora bien, ¿qué ocurre con nuestra lectura? El fenómeno se encuentra potencializado al cuadrado: leemos sobre otros lectores, por lo que la acción la observamos en escena al mismo tiempo que la realizamos. Sobre el tema de la identificación, Hans Robert Jauss le dedica un espacio importante y describe cómo en la *catharsis* se “designa la

experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (43 El subrayado es mío). En los casos de estos microrrelatos las experiencias de lectura, como acciones, son las que buscan reflejarse sobre el receptor real.

Esto no significa que Jauss ignore la identificación “con las pasiones de los personajes del drama” (48) o bien, con héroes trágicos; sin embargo, advierte: “El espectador liberado por ‘el placer en los objetos trágicos’ puede, más allá de la mera identificación, hacerse cargo de lo ejemplar de la acción, pero también captar la enajenación de esa identificación, darse cuenta de ella y neutralizarla estéticamente tras quedarse en un asombro ingenuo por los hechos del ‘héroe’” (78).

En estos microrrelatos, donde la instantaneidad y tipificación de los personajes imposibilita una identificación emocional con ellos, es posible enfocarse únicamente en la base de las acciones: experiencias de lectura que arrojan una perspectiva crítica sobre las mismas. Cuando Jauss describe la identificación de tipo irónico, subraya la posibilidad de una reflexión crítica:

Identificación *irónica*: el espectador o el lector que se resiste a la esperada identificación con lo representado es rescatado de la inmediatez de su comportamiento estético, con el fin de posibilitar la reflexión de la conciencia receptora y liberarla para actuar personalmente.

(Jauss 85)

Este tipo de identificación es el necesario para comprender la relación del personaje-lector con el lector ideal en textos tan breves, donde la tipificación del protagonista impide una identificación admirativa. Asimismo, estos héroes-exprés son realmente antihéroes envueltos en el conflicto de su lectura. Pero la identificación irónica asume un héroe

desaparecido o antihéroe y, según Jauss, permite una reflexión crítica mucho más evidente que en los otros cuatro tipos de identificación.³⁸

El recurso de la metalepsis *critica* formas de ficción convencionales por medio de su desestabilización, pues la intercalación de planos ficcionales plantea una propuesta sobre la posibilidad de irrumpir en un orden establecido e indicar que no siempre será el habitual. Ahora bien, la metalepsis en estos microrrelatos despoja al protagonista-lector de heroicidad, pero también lo carga de responsabilidad.

Por esta razón, hay un rasgo satírico en los protagonistas; aunque no cometen errores merecedores de un castigo, su relación con la lectura está hiperbolizada y por ello padecen un resultado frustrante; su ridiculización es fugaz y no tiene un fin de crear la reforma, pero permite que el protagonista deje el lugar central y ubique en el mismo a la lectura de ficciones. Michael Boyd señala que en el realismo del siglo XIX los lectores y autores están borrados, pero en la metaficción estas figuras deben estar presentes para ser desmitificadas.³⁹ Como ocurre en estos ejemplos, la frustración de los protagonistas es remarcada para que el proceso de lectura adquiera la justa atención. En los siguientes dos apartados, incluso, las implicaciones de lo leído son la única posibilidad de finalización de los relatos, como se observa en seguida.

³⁸ Los otros cuatro tipos de identificación estética son: asociativa, admirativa, cathártica y simpatética. (Jauss 87).

³⁹ “A corollary to the idea that the reflexive novel tries to isolate and examine the act of writing is the notion that the act of reading requires special consideration. Effaced readers, like effaced writers are a product of realism, and their roles must be demystified if we are to come to an understanding of the nature of fiction” (Boyd 173).

4.2 NARRADOR Y NARRATARIO

Cuando el narrador se refiere directamente al lector pone una luz sobre él dejándolo al descubierto. Para esto hace uso de la segunda persona, nombrando así un *tú* que define la dirección del texto. De este modo, el *tú* y el *lector* nos revelan un *otro* que somos nosotros mismos. El recurso que hace alusión al lector dentro del texto se le llama narratario; “esto puede ser algo tan esporádico como el conocido apóstrofe que hallamos en la novela victoriana: ‘Querido lector’. [...] Pero un narratario, sea cual sea, es siempre un recurso retórico, un modo de controlar y de complicar las reacciones del lector real que permanece fuera del texto” (Lodge 135, 136).

Quien habló por primera vez sobre el tema fue Gérard Genette; en sus definiciones aclara que al igual que el narrador “el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético” (*Figuras III* 312). Entonces, si el narrador se encuentra fuera de la diégesis su narratario también es externo. En cuanto a la identificación, ésta es imposible con un narrador y narratario intradiegticos: “Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios, de igual modo que esos narradores intradiegticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia” (*Figuras III* 313).

Sin embargo, el narratario extradiegético “se confunde con el lector virtual, con el cual puede identificarse cada lector real [...] Cuanto más transparente es la instancia receptora, más silenciosa resulta su evocación en el relato, más fácil sin duda, o, mejor dicho más irresistible la identificación o sustitución, de cada lector real en esa instancia virtual” (*Figuras III* 313). La mención de Genette sobre la identificación se plantea casi a

modo de confesión, pero de cualquier manera es rescatable lo *irresistible* de ese reconocimiento como parte del momento de recepción.

Esta forma directa que utiliza el narrador para dirigirse hacia el lector no es un recurso novedoso; se utiliza también en obras de siglos pasados. “El abuelo de todas las novelas metafictivas fue *Tristram Shandy*, cuyos diálogos entre el narrador y sus imaginarios lectores son sólo una de las muchas maneras en las que Sterne señala con el dedo ese foso entre el arte y la vida que el realismo convencional intenta, por el contrario, disimular” (Lodge 325). Sin embargo, dentro de textos breves, los apelativos al lector son una única llamada para guiar al receptor dentro de los rincones internos de la pequeña estructura. Aunque no da tiempo de apelaciones constantes como en *Tristram Shandy*, basta ese único señalamiento para que los lectores nos sintamos involucrados. Una llamada que nos devela lo más evidente, pero casi siempre disfrazado: la comunicación del texto con el lector.

Muchos elementos de la narratología son estudiados en novelas, pocas veces en cuento y casi nunca en microrrelatos y, aunque los conceptos son útiles, no son del todo suficientes para el género de la brevedad. Como se aprecia en los próximos ejemplos, la llamada al narratario es *todo* el texto, entonces no se aprecia la reacción de ese personaje-lector. Aunque el narrador sea extradiegético, la participación del narratario no siempre llega a descubrirse; lo importante es el modo de apelación, éste nos dirá lo que se espera del receptor al tiempo que se configura al narrador. En conjunto, y a pesar de su brevedad, se rescata una propuesta sobre la lectura.

Cuando Gerald Prince afirma que el lector real no debe ser confundido con el narratario, advierte también que si llegan a parecerse se debe a una excepción y no a la

regla.⁴⁰ En este tipo de microrrelatos la pregunta sería, ¿qué ocurre si ni siquiera conocemos al narratario? Gracias a las señales del narrador es posible esbozar ese personaje-receptor en la imaginación. A veces, la señal más evidente, como destaca Prince, es el pronombre o forma verbal en segunda persona.⁴¹ Por ejemplo, en “Vida ordinaria”, del venezolano Luis Britto García, conviven distintas brevedades independientes⁴² y en el tercer párrafo se aprecia ese *tú* que, más que un reflejo, nos llega como eco de la apelación:

3

Sientes que ya has leído esta página; aunque es la primera vez que la contemplas, sientes que ya has recorrido esta línea en un mundo anterior, lateral o lleno de claves crípticas como ésta. Ya has descifrado estas letras, has cerrado antes el círculo que también en esa imaginaria primera lectura te remitió a otra imaginaria prelectura, y ésta a otra, y es inútil que aproximes el dedo para pasar la página, también ese intento de cancelación sientes que lo has probado, todos los actos sucesivos, todos los intentos de olvidarlos.

(Britto, *Anda Nada* 128)

La apelación abierta busca enmarañar a su lector en una especie de *déjà vu* que retrata la lectura como un estado de desciframiento para abrir archivos internos sobre lecturas pasadas. En esta tematización de la lectura se reconoce el proceso de la memoria que permite el recuerdo de otros textos para actualizar su presente lector.

El narrador entrometido que busca adivinar los métodos mentales del receptor, resalta los lugares comunes de la lectura y los distribuye de manera laberíntica. En sí, está hiperbolizando los procesos de recepción para otorgarles un nivel agobiante, pues parece indicar que no hay escapatoria al acto de leer. Esta intromisión conlleva hablar también de la metalepsis, porque el narrador es conocedor del lector, ajeno a su mundo, pero aun así

⁴⁰ “Le lecteur d’une fiction en prose ou en vers et le narratario dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L’un est réel, l’autre fictif; et s’il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c’est là l’exception et non la règle” (Prince 180).

⁴¹ “Il faudra retenir tous les passages dans lesquels un narratario est désigné par les pronoms et les formes verbales de la deuxième personne” (Prince 184).

⁴² El texto “Vida ordinaria” ubicado en el libro *Anda Nada* de Luis Britto García se divide en párrafos y cada uno está numerado, por esto carecen de título. Sin embargo, son independientes, pues apelan a temas distintos entre ellos.

juega a adivinar sus métodos de percepción. Entonces ocurre lo que menciona Genette sobre el fenómeno metaléptico, el cual consiste en “introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” (*Figuras III* 289). El recurso de la metalepsis y el narratario están totalmente relacionados en este ejemplo.

Asimismo, la voz “profética” que asume el narrador al adivinar las vivencias de su lector, configuran un ambiente lúdico que consiste en el cumplimiento de sus palabras. Y el juego no se trata nada más de adivinar las sensaciones del receptor, sino también de debilitar el encubrimiento ficcional y, sobre todo, las convenciones de la narración; pues el narrador, haciendo referencias internas al texto, asume su papel de ficción para fracturarlo, para acortar la distancia con su lector. Por esto, Wayne Booth subraya, respecto al narrador de *Tristram Shandy*, su posibilidad de hacer explícita la técnica que en la ficción “normal” queda atrás de la escena.⁴³ Cuando lo escondido se devela, las convenciones de la narración vienen a nuestra memoria lectora para indicarnos su ruptura.

Aunque el lector real no es lo mismo que el narratario, la temática de la lectura coincide directamente con nuestra actividad. Y si volvemos a leer el texto de Britto, cada uno de los avisos hechos por el narrador se cumplen y la sensación de *déjà vu* se hace efectiva. “Es solamente a medida que leo, que yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor” (Booth, *La retórica de la ficción* 129).⁴⁴ Los lectores formamos parte del juego, nos hacemos conscientes de nuestro papel cuando el mismo texto se hace consciente del suyo y, sobre todo, cuando se tematiza la misma acción que los receptores ejercemos.

⁴³ “But the crucial task is to determine the history and uses of the narrator who, like Tristram, not only makes explicit for the reader the technical decisions which in ‘normal’ fiction are carried on completely behind the scenes, but also portrays the activity of constructive response which successful readers must always make to the offering of any author” (Booth, “The self-conscious narrator” 165).

⁴⁴ También citado en Iser, *El acto de leer* 67.

Cuando Prince distingue los distintos tipos de narratarios comenta que hay un *narratario ausente* ubicado en las narraciones que parecen no dirigirse a nadie. Sin embargo, no sería el caso de éste y los siguientes ejemplos, pues las narraciones tienen toda la intención de dirigirse a alguien. Más bien se trata del *narratario mencionado*; para ejemplificar este tipo, Prince retoma la novela corta *Un corazón simple*, de Gustave Flaubert, donde los narratarios no tienen nombre y en ocasiones no siempre son importantes, aun así es fácil hacer su retrato y saber lo que piensa el narrador de ellos en algunos pasajes.⁴⁵ Aunque en el microrrelato ni siquiera hay pasajes, sino una exclusiva situación, la apelación a un *tú* es directa y hace explícita la figura del receptor.

Las llamadas al narratario pueden ocupar párrafos extensos, incluso capítulos, pero también suelen ubicarse en una frase. Lo cierto es que estas apelaciones son fáciles de “recortar” y ubicar como fragmentos; por tanto, algunos microrrelatos aprovechan esa oportunidad para construirse contundentemente por una exclusiva participación del narrador. Si el objetivo del texto es la apelación al lector, la brevedad es un vehículo útil, pues genera un momento de tensión suficiente para una única llamada.

En el siguiente microrrelato, de la chilena Lilian Elphick, no sólo se aprecia la mención directa hacia un receptor, sino que el modo tiende al lenguaje poético:

ABISMOS HABITUALES IV

Cuando escribo he dejado de poseerme,
yo misma soy un colador,
tengo la cabeza perforada.
Margarite Duras

⁴⁵ “Comme le narrataire d’*Un cœur simple*, ces narrataires n’ont pas de nom et leur rôle dans le récit n’est pas toujours très important. Cependant, grâce aux passages qui les désignent de façon explicite, il est plus facile de faire leur portrait et de savoir ce que pensent d’eux leur narrateur” (Prince 187).

En “Introducción al estudio del narratario”, el Profesor Hugo Carrasco resume y comenta en español el artículo de Gerald Prince “Introduction à l’étude du narrataire” aquí citado. Puede consultarse en la página: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=434

Refúgiate aquí, en el hueco oscuro de mis ojos. Sé mi otra mirada: la que nunca vio a la mano lanzando poemas de amor al despeñadero de las causas perdidas. Lee en mis párpados todas aquellas palabras que escribí al revés, para asegurar el placer solitario del espejismo. Quiero arrastrarte, lector silencioso, a mi guarida, y lamer cada una de mis historias en tus costras, en las heridas que nadie acicaló, en tu costumbre de dejar que el tiempo ruede cama abajo.

(Elphick, en *Velas al viento* 158)

Nuevamente la hibridez genérica nos permite observar cómo se borran ciertos límites entre la narrativa y algún otro género, como en este caso ocurre con la poesía; así se comprimen metáforas y narración consiguiendo textos cortos. En el caso de este ejemplo las imágenes apuntan hacia una correspondencia entre autor y lector, pero esa relación virtual que ocurre en cualquier proceso de lectura, aquí queda sugerida de manera estrecha, íntima y sutilmente erótica, pues gracias a las menciones del cuerpo se manifiesta una intención de cercanía. De por sí, el efecto del narratorio implica la proximidad con el lector, donde nunca se pierde de vista su participación, pero en esta ocasión se intensifica, además, en la imagen de refugio y contacto.

En toda obra literaria la figura del lector se va construyendo a lo largo del texto y, por tanto, también se consolida la perspectiva que tiene el autor sobre su receptor ideal:

La ficción del lector queda marcada en el texto a través de un determinado repertorio de señales. Éste, sin embargo, no se encuentra ni aislado ni es independiente de otras perspectivas situadas en el texto, que en la novela se suministran a través del narrador, los personajes, así como a través de la acción. En consecuencia la ficción del lector es sólo una de las perspectivas del texto que queda fusionada con las otras, en una relación de interacciones.

(Iser, *El acto de leer* 63)

El lector que se configura en el microrrelato de Elphick es un lector *necesario* a quien se le implora una mirada de reconocimiento, otorgándole la importancia que efectivamente le corresponde, pues sólo en él se concreta la comunicación literaria. En el ejemplo de Luis Britto García, así como en los siguientes, no se le resta importancia al lector; al contrario,

en cada caso se trata de textos dedicados a esa figura lectora. Pero, como única ocasión, en este texto de Elphick la importancia se intensifica con un tratamiento de afecto y se descarta por completo el agobio hacia el personaje-lector; únicamente, se le invita a participar (a leer).

Finalmente, la lectura queda asumida como un fenómeno de contigüidad entre ese lector silencioso y el mismo texto. Pero también se configura un personaje-escritor por dos razones: el epígrafe que tematiza la escritura, nuevamente como el poder que manda sobre el que escribe y no al revés; y por los recursos poéticos utilizados en el texto: la imagen de las costras y las heridas en el lector, donde queda señalada la huella de la escritura y de manera causal de la lectura. En “lamer cada una de mis historias en tus costras” se plantea una perspectiva del fenómeno de la recepción como una marca que permanece; si el autor quiere ir a ella, necesita encontrarse con el receptor. Incluso este microrrelato apela a una metalepsis “física” dentro de la diégesis: una yuxtaposición material entre el narrador-escritor y su lector.

En el próximo microrrelato de Salvador Elizondo, el narrador se asume de manera evidente como el autor y también atiende a una relación de cercanía o igualdad entre él y su narratario pero, en esta ocasión, por un aspecto tan humano como la muerte:

COLOFÓN

La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos la importancia; aun si nuestra relación queda incólume.

(Elizondo 111)

El lugar virtual de la obra, como menciona Iser, transforma al texto y al lector en los polos de una relación. Asimismo, David Lodge destaca que el discurso metaficcional halaga al lector “al tratarlo como un igual a nivel intelectual, como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción

verbal y no un pedazo de realidad” (Lodge 326). En el ejemplo de Elizondo no sólo es un igual por su intelecto, sino también por su condición humana. Las posiciones jerárquicas son destruidas por la misma figura del autor, quien asume su condición de fragilidad y su falta de importancia ante la muerte.

El microrrelato de Elizondo pertenece al libro *El grafógrafo* y efectivamente se encuentra al final de los demás relatos, ejerciendo su función de colofón. Este paratexto se equipara con la muerte por ser una conclusión, al tiempo que manifiesta una conciencia de la obra completa a la que pertenece. Asimismo, en tan solo dos líneas es posible observar una propuesta de la lectura como una relación que no siempre será positiva. En: “aun si nuestra relación queda incólume”, permanece abierta la posibilidad de una situación sin lesiones, sin manchas, pero donde también puede ocurrir lo contrario. Entonces, más que la tematización de la muerte, importa ese narrador-autor consciente de que la reciprocidad con su lector no siempre es la mejor, pero a final de cuentas los dos perderán su importancia.

Dentro del concepto del narratorio, llaman la atención aquellos microrrelatos que no sólo invitan al receptor hacia la lectura, sino que también le exigen una participación mucho más dinámica y activa. A continuación se revisan algunos casos donde la exigencia de colaboración se expone de manera directa.

4.3 EJERCICIOS E INSTRUCCIONES PARA LECTORES

El microrrelato, al ser un género lúdico que gusta de transgredir convenciones literarias, suele mezclarse con géneros como la poesía o el ensayo, pero también con discursos ajenos a la literatura, como recetas de cocina, avisos, noticias periodísticas o bien, instrucciones y ejercicios.⁴⁶ En estos últimos, las llamadas al receptor son necesarias y ponen en juego las capacidades lectoras de manera estricta; la exigencia al lector es realmente una orden o petición.

Normalmente este tipo de textos suelen ser irónicos en el sentido de que aparentan una solemnidad en la voz imperativa que ordena, pero a la vez implantan un juego humorístico donde las convenciones narrativas son risibles y, por tanto, motivo de transgresión. En un microrrelato del venezolano Gabriel Jiménez Emán es posible observar uno de estos casos:

TÉCNICA DEL MICRORRELATO

Anda lector, ámate, escribe tú el relato donde yo aparezco mirando esta página: tú estás ahora en el fondo de ella tratando de lanzarme este chorrito de tinta a la cara, que me ha hecho cerrar los ojos y me ha obligado a borrarle y borrarle.

(Jiménez Emán 95)

Entre la disyuntiva de si se trata de un narrador-autor o un narrador-texto (a causa de la prosopopeya), surge una respuesta: este narrador busca ser un lector. Resulta interesante que cuando la voz narrativa ya es un leyente y está del otro lado de la página es capaz de cerrar los ojos, impedir la comunicación y borrarlo todo; con la mirada nula ni texto ni

⁴⁶ Lauro Zavala distingue a la metafiction (o intertextualidad) posmoderna, como aquella que es architextual, pues está “apoyada en la relación con reglas de género” (Zavala, *Ironías de la ficción* 246). Esta forma diluye las fronteras entre “el discurso académico y el discurso literario; entre el discurso científico y el discurso utilizado en la vida cotidiana, o entre el discurso de la historiografía y el discurso de la imaginación poética” (Zavala, *Ironías de la ficción* 265). En *Cartografías del cuento* Zavala también señala: “cuando el hipotexto es una regla genérica (por ejemplo, si parodia el estilo de un instructivo cualquiera, en general) nos encontramos ante un caso de intertextualidad posmoderna, es decir, ante un caso de recuperación de la historia” (94).

lector existen. Así se indica una perspectiva de la concretización de la lectura, pues le da su justa importancia a quien debe estar al otro lado de la página para darle vida a lo narrado, de lo contrario ambos polos son eliminados. En consecuencia, los ojos funcionan como un síntoma de la recepción, sin ellos, ni texto ni lector son posibles.

Por otro lado, el título “Técnica del microrrelato”, manifiesta el conocimiento de su tradición, del género en el que se inscribe y así se presenta como experto en sus propias técnicas. El encabezado simula la formalidad de un instructivo o manual, pero éste es transgredido cuando el narrador expresa los componentes de la ficción.

Esta autoconciencia se suma, a su vez, a la instrucción de escritura: “escribe tú el relato”, y aunque este precepto no se acata al pie de la letra, el relato sólo llegará a su fin por medio de la participación del lector. La orden de escribir es equivalente a la acción de leer: ambas implican una colaboración y estrechan la relación entre texto y receptor para que la obra concluya. Todo trabajo literario, extenso o breve, requiere de la participación del lector, pero si además el texto es una orden se intensifica la importancia de una reciprocidad.

Asumir nuestro papel de lectores es requisito necesario para percibir el peso de este ejemplo. Iser menciona que el texto literario presenta una oferta de roles para sus posibles receptores, y a partir de la tensión que produce el lector real cuando acepta el rol se construye el lector implícito.⁴⁷ Además de esto, nuestro texto se dirige en concreto a un “tú”, por lo que sería difícil no aceptar ese rol de lector que en sí significa entrar a un diálogo lúdico: nuestras posiciones físicas no se intercambian con el narrador, pero su sugerencia de movimiento destapa un texto que no guarda silencio sobre lo que es, sino que

⁴⁷ “El concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (Iser, *El acto de leer* 64).

además le propone al lector un cambio. En este sentido, la invitación que hace este relato es a concretar un fenómeno metaléptico: aunque el texto es breve, la simple alusión al lector ya implica una metalepsis por el contacto entre instancias lectoras y discursivas; el cual, además, disuelve la cuarta pared al señalar directamente a su receptor.

Así como en este ejemplo la instrucción de escribir es análoga a la de leer, en el siguiente microrrelato del mexicano José Emilio Pacheco, la participación del lector se asume como un viaje.

ISPAHAN

En Ispahan hay tres jardines. Uno dedicado a los jóvenes, otro a los viejos y el tercero a los que aún no nacen. Los jóvenes juegan al amor, los viejos los observan a distancia. Éstos son torturados por la memoria de su propia juventud; aquéllos por la certeza de lo que les espera. El significado del tercer jardín es un enigma. Resolverlo es tarea del viajero: el lector.

(Pacheco 99)

Aquí la instrucción no es directa como en el ejemplo anterior, pues ni siquiera está dirigido a una segunda persona. Aun así, se le ha encargado una tarea al lector y en él está la solución a un enigma; más que un viajero, también descansan sobre su nombre las esperanzas de significados. Entonces, el microrrelato encomienda el final de la historia a su receptor, lo que retumba como eco sobre el lector real.

La propuesta de este texto no se queda nada más en resaltar al lector como el verdadero concluyente de enigmas. El tema de Ispahan ha sido retomado en distintos momentos literarios. El poeta Apollinaire tiene un poema que lleva por título este sitio persa y hace mención de sus jardines. Asimismo, otros cuentos breves y antiguos utilizan esta ciudad como escenario. En uno de ellos un hombre huye a Ispahan para no encontrarse con la muerte que ya le ha hecho un guiño. Y en otro cuento popular el personaje viaja a este lugar en busca de una fortuna anunciada en sueños.

Ispahan es un espacio cargado de misterio y relacionado con el viaje, como un mundo al que hay que llegar en búsqueda de algo. El microrrelato de Pacheco se sostiene por sí mismo, pues no es necesario conocer las historias anteriores, pero continúa cargado de intertextos. La tarea con la que inviste al lector es consecuencia de una tradición de historias, de una intertextualidad que se concreta en el enigma y en el espacio que guarda una respuesta, como ha sido Ispahan en la literatura.

Aunque el lector ignore la importancia de este lugar, es capaz de reconocerse a sí mismo como un descubridor que completa historias, sobre todo cuando los finales quedan tan abiertos como en este caso, donde no resolverá exactamente un misterio, pero sabrá que le corresponde la tarea de receptor.

A continuación un ejemplo del mexicano René Avilés Fabila, donde la instrucción y el formato de ejercicio es mucho más evidente que en los anteriores:

FRANZ KAFKA

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

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

Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis.

(Avilés 64)

Aunque este microrrelato no nombra al lector se dirige a nosotros sin tapujos en la última frase. Además, nos posiciona como personajes en potencia: nos acerca a los hechos y nos convierte en verdaderos participantes con la responsabilidad de dar término a lo narrado. Sobre la participación del lector, Iser ya ha resaltado que “la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades” (*El acto de leer* 176). Si en el ejemplo de Pacheco el lector debe resolver un enigma, en este último caso la resolución

construye la trama, revierte una historia anterior y le da punto final. La responsabilidad del que lee es mucho más exigente.

Algo similar ocurre en “Subraye las palabras adecuadas” de Britto García, mencionado en el primer capítulo, pues apela también al trabajo del lector sobre el texto y se inviste al receptor de responsable para el cierre de la obra. En los ejemplos anteriores como el de Pacheco o Jiménez Emán, somos testigos de una invitación a la disolución de la cuarta pared. Pero en el caso de Britto o Avilés la división ya ha sido destruida por completo, no se anuncia su ruptura, sino que ya es el resultado.

Ahora bien, la intervención del receptor tiene muchas posibilidades de llevarse a cabo; tantas que el verdadero final es lo de menos. Lo que importa es el momento del juego: la colaboración. Sin embargo, en la multiplicidad de lecturas sobre un solo texto se anula la posibilidad de un final único. Incluso un mismo individuo provocará múltiples finales. Pero esto también es parte de la comunicación literaria; como menciona Italo Calvino “la obra verdadera consiste no en su forma definitiva sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla” (85).

Los finales de estos microrrelatos que hemos venido observando, no sólo son finales abiertos en manos del receptor, sino que indican lo prescindible de un fin, es decir, lo obsoleto de un cierre de secuencias; la narración también se encuentra en los modos y procesos de dialogar con el lector. Entonces, una vez que los finales han quedado en nuestras manos, la verdadera conclusión es nuestra participación.

Este microrrelato no necesita un inicio, desarrollo, clímax y desenlace, pues la narración está en el modo de articulación, en la forma de revertir una historia representativa como *La Metamorfosis* y su autor renombrado, pero recordando también su importancia. El pasado que representan los textos de Franz Kafka se convierte en presente y aterriza con la

cotidianidad y superficialidad del formato de opción múltiple, lo que despoja de seriedad a la imagen de esa obra ejemplar de inicios del siglo XX.

Gracias a la intertextualidad de este ejemplo y a la nueva propuesta de mirar un texto anterior, es posible hablar de un cambio en la forma de mirar la tradición. Como señala Octavio Paz, “al cambiar nuestra imagen del tiempo cambia nuestra relación con la tradición. Más bien, al cambiar nuestra idea del tiempo tenemos conciencia de la tradición” (Paz, *Los hijos del limo* 19).

Parte de la tradición literaria implica dejar fuera los géneros ajenos a ésta, como sería el ejercicio de opción múltiple; pero, en el ejemplo de Avilés, pueden convivir para generar una propuesta lúdica donde lo popular forma parte de la alta cultura. Su convivencia se debe a una perspectiva crítica que reta la usanza del contar, señalando que las posiciones altas y bajas, Franz Kafka y la opción múltiple, no son rígidas y se prestan al intercambio de posiciones.

En el siguiente microrrelato, del argentino Julio Ricardo Estefan, no sólo se devela la tradición literaria a la que pertenece, sino también los posibles mecanismos de recepción en el lector; mientras que un final convencional, como cierre de secuencias, es anulado:

LA EXCEPCIÓN A LA REGLA

Cada vez que en un microrrelato aparece la palabra dinosaurio, el lector avisado recuerda: Monterroso; y aunque espero que este sea la excepción a la regla, presiento que ya es tarde.

(Estefan 15).

La intertextualidad de este relato tan breve afirma la posibilidad de una cadena de textos infinita. En “Concepciones de la intertextualidad” Pfister menciona:

Todo texto es reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en un *regressus ad infinitum*. Todo texto, es decir, ¡no sólo el texto literario o el texto literario moderno o el texto ‘dialógico’ en el sentido de Bajtín, sino también todo texto discursivo-crítico y todo enunciado del habla normal y cotidiana! Todo objeto al que un texto

pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales [...] no le pertenece solamente a él, sino que lo comparte con otros textos, en más de un respecto con todos los otros textos.

(Pfister 26)

Además de esta alianza inquebrantable de textos, el microrrelato de Estefan se refiere a una secuencia en particular. Los resultados que ha tenido la recepción de “El dinosaurio” en muchos otros escritores y sus respectivas producciones confirman la posibilidad de una cadena textual, pero de manera intencionada.⁴⁸ En esta tesis por ejemplo, ya citamos “Serie Tito 2” de Luisa Valenzuela, donde la autora presenta una serie de variaciones sobre el famoso texto de siete palabras. La popularidad de esta brevedad es un elemento en común con los lectores, lo que permite relatos breves; sin embargo, la variación que presenta “La excepción a la regla” consiste en aludir al relato famoso y a su reiteración en la historia literaria de la minificción.

Por lo tanto, conviene destacar también el recurso de la hibridez genérica, pues esta narración colinda con el comentario; incluso, todo el relato es un comentario. El modo de presentarlo es meramente crítico frente a la tradición vigente del microrrelato como género: el mismo texto hiperboliza las posibles reacciones de un lector ideal para remarcar la resonancia que ha tenido la pequeña obra de Monterroso. La repetición de la misma es lo que permite hablar de una regla, como una norma ya establecida en nuestro presente.

De igual forma, con este ejemplo es posible comprobar una de las reflexiones hechas por David Lodge en torno a la metaficción: “Los escritores metafictivos tienen el astuto hábito de integrar la posible crítica dentro de sus textos y así convertirla también en ficción. También les gusta boicotear la credibilidad de la ficción más ortodoxa mediante la

⁴⁸ En la antología *El dinosaurio anotado*, a cargo de Lauro Zavala, se reúnen recreaciones, estudios, traducciones, etcétera, sobre la minificción monterrosina.

parodia” (Lodge 328). El microrrelato de Estefan precisamente se apropia de una situación literaria para tratarla crítica y lúdicamente.

En cuanto a la parodia, ésta no se dirige a Monterroso, sino a todos los textos que lo incorporan, ya sea como homenaje o de manera peyorativa. Y aunque busque ser la excepción a la regla, este mismo relato se suma a los otros que han hablado de lo mismo. La parodia necesita totalmente del comentario, pues no está incorporando un texto anterior en otro, no cita ni da elementos alusivos, únicamente comenta el fenómeno literario a partir del sustantivo “dinosaurio”. Después, el pequeño desarrollo se sustenta en la ironía: el deseo de ser la excepción a la regla se contrapone al resultado que recuerda la asociación dinosaurio-Monterroso. Mediante esta contradicción es posible intervenir el pedestal, ya no de una obra ejemplar, sino de una tradición atrás de un microrrelato fundador.

En este ejemplo, el lector no recibe una instrucción, pero el narrador lo denomina “avisado” y le adjudica la acción de recordar, es decir, reconocer el intertexto. Así como toda obra literaria abre la puerta de la memoria hacia otras lecturas, ahora el camino está perfectamente marcado para que el texto no pierda su efecto y el lector lleve a cabo la actividad anunciada; sólo en este recuerdo, siempre virtual, el final del relato se concreta.

Un autor representativo de narrativa breve, que retoma el formato de ejercicios e instrucciones, es el cubano Guillermo Cabrera Infante, quien ya fue retomado en el capítulo anterior por sus juegos tipográficos, pero que es necesario volverlo a mencionar por su trabajo con la hibridez genérica y formas extraliterarias.

En *Exorcismos de esti(l)lo* Cabrera Infante presenta algunos textos lúdicos de una sola línea y los remata con una instrucción final. Por ejemplo: “Hombre robado por pluma” (198). Este breve anuncio de tono periodístico, que ocupa toda una página impresa por ser la única narración, finaliza al dar vuelta a la hoja:

EJERCICIO
Encontrar un anuncio ad hoc.

(Cabrera Infante 199)

Dos páginas con frases tan cortas para incorporar géneros extraliterarios, como el anuncio periodístico o el ejercicio, están restando seriedad a ambos universos: el literario y el extraliterario; los paradigmas de cómo debe ser uno y otro son innecesarios al momento de colindar. Lo popular también puede ser parte de lo alto.

En cuanto a los instructivos, mientras más directa sea la orden para el lector, la parodia hacia los mismos resulta evidente, así se observa en un último ejemplo del autor cubano:

PÁGINA PARA SER QUEMADA VIVA
INSTRUCCIONES

1. Aplique un fósforo o cerilla/o a este extremo del papel.
2. Cerciórese de que el fósforo o cerilla/o esté encendido.
3. Mire fijamente a la llama consumir la página viva.
4. Haga ojos sordos a los ayes de la letra impresa.
5. Su imaginación le permitirá ver, mientras las verticales romanas arden, las más sugestivas o curiosas figuras: sombras chinescas, nubes-en-forma-de-camello (o-camellos-en-forma-de-nube) y quizás arpas o liras.

(Si no logra ver ninguna de estas cosas o símiles, es que su imaginación bloqueada por las llamas no le permite ver absolutamente nada. En caso de que no pueda controlar el fuego y el libro arda como una pavesa o novela de Pavese, verá usted entonces lo que el Sultán Saladino, ese ladino, debió ver al arder la biblioteca de Alejandría, en 33 a. C. O, más modernamente, lo que los nazis y chinos vieron o ven al contemplar piras de libros. Una svelta svástica vendrá muy bien sobre el hombro en este caso. En el otro caso, las sombras pueden hacerse efectivamente chinescas. Si el papel quemado le hace daño a la garganta y detesta el filtro o padece de fotofobia o pirosis, imagine la página envuelta en un fuego fatuo. Esta presciencia fatua no impedirá que un día el papel impreso arda impresionante o que el libro todo sea condenado a la hoguera.)

Nota: en caso de no quedar satisfecho, se garantiza la devolución del importe total de la página.

(Cabrera Infante 52)

El texto parodia las frases de instructivos para tratar asuntos muy distintos a estos, como los temas políticos e históricos sobre la quema de libros y las autoridades que lo permitieron. De igual manera, resulta un texto irónico porque simplifica la gravedad de ciertos acontecimientos verídicos a través distintas estrategias. En primer lugar, las órdenes para

quemar la página simulan ser relevantes, mientras que la gran cantidad de información histórica es resumida entre paréntesis, como si el lector pudiera prescindir al respecto. Esta forma de disminución exenta al narrador de dar más explicaciones o comentarios, pero en el silencio está la importancia de los hechos. En segundo lugar, los juegos lexicales, como Pavese o Saladino, ubican la atención en la fonética y parecerían descuidar la gravedad de los temas descritos, pero también aluden a personajes necesarios para exponer la literatura y su destrucción. En tercer lugar, los pasos a seguir y la nota final no tienen sentido, pero es en la conclusión donde cada uno de estos contrastes se complementan: el relato es lúdico al apelar a una actividad del lector y a la vez manifestar problemas históricos que atañen a las decisiones políticas; de esta manera trastoca un plano real manifestando una conciencia sobre lo que es, una ficción con límites diluidos.

En el libro *Exorcismos de esti(1)0*, la idea acostumbrada de obra se ve confrontada directamente con una gama de relatos, en su mayoría hiperbreves, que desarticula el pensamiento común de “literatura-narrativa” donde tendría que contarse algo o algún protagonista entrar en conflicto y después mostrar la solución. En cambio, es constante un clímax que consiste en diluir las tradiciones literarias y costumbres de la ficción. Quizá por esta razón Cabrera Infante no es rescatado por aquellos que se empeñan en estudiar las convenciones de la narrativa, mismas que la metaficción se encarga de trasgredir, pero no es posible descartarlo solamente porque desajuste el corpus de microrrelatos comunes. Al contrario, al prestarle atención se enriquecen las posibilidades que tiene la literatura para convivir con otros discursos como son los instructivos.

4.4 IMPLICACIONES DE LA TEMATIZACIÓN DE LA LECTURA.

DIÁLOGO CON LA POSMODERNIDAD

En los apartados revisados en este capítulo pudieron observarse dos posiciones distintas del personaje-lector. Primero, cuando éste se enfrenta a la contaminación de mundos ficcionales, causados por la metalepsis, lo vemos sobre el escenario, donde protagoniza una experiencia de lectura y al mismo tiempo la padece; entonces, se encuentra dentro del relato y la ficción forma parte de su “vida”. Así ocurre en “Un personaje en apuros” de Fayad, “Novela del yo fortuito” de Ortega y en “Ficciones” de Abella. El personaje-lector es parte de la diégesis, pero no es un protagonista ejemplar, sino un antihéroe-exprés y el único vencedor es la misma literatura, contenida en la obra que estos personajes leen.

Algo similar ocurre en el capítulo segundo, donde el escritor es títere de su propia escritura y padece a causa de la ficción. En ese y en esta cuarta sección, los protagonistas quedan derrotados por algún rasgo satírico; el cual no adoctrina pero deja claro que quien manda frente a la literatura es ella misma y el tipo de protagonistas heroicos y ejemplares es inexistente.

La segunda posición que ocupa el personaje-lector se observa en aquellos ejemplos con apelaciones al narratario: el narrador menciona a su receptor y, como consecuencia de la brevedad, ya no lo vemos actuar, se encuentra fuera de la diégesis. Sin embargo, al ser aludido, aquí sí adquiere la batuta y la responsabilidad. Curiosamente su participación está más marcada cuando está ausente. Esto ocurre en “Vida ordinaria 3” de Britto, “Abismos habituales IV” de Elphick y “Colofón” de Elizondo. Asimismo, las llamadas del narrador ficcional a un lector ideal permiten la combinación de planos y por tanto la metalepsis, que se consolida como una invitación al contacto de universos ajenos.

En esta misma apelación del narrador a su narratario se encuentran los textos que invitan directamente a participar, a resolver ejercicios o seguir instrucciones, como ocurre en “Técnica del microrrelato” de Jiménez Emán, “Ispahan” de Pacheco, “Franz Kafka” de Avilés Fabila, “La excepción a la regla” de Estefan y, de Cabrera Infante: “Ejercicio” y “Página para ser quemada viva”. En estos casos, la colaboración del lector es indispensable para el cierre de cada relato.

Dentro de todos los ejemplos planteados en este capítulo, la figura del lector reduce la distancia entre él y el texto, no sólo porque es tema y personaje a la vez, sino también por la necesidad de su participación que completa cada una de las situaciones planteadas. Pero esta necesidad se hace explícita y es mucho más evidente cuando el personaje-lector es apelado y no representado, pues el camino que nos señala se va despejando hasta llegar a los verdaderos receptores.

Para este caso, la exigencia de participación que recae en el personaje-lector se observa en el silencio: no se ve actuar al protagonista, pues el verdadero actor es el lector real. Todos los microrrelatos tienden a lo no dicho, con la finalidad de que su receptor participe y concluya el trabajo; ahora, en estos textos con apelaciones al narratario, la exigencia de participación se evidencia con el silencio del lector ficcional, esperando la reacción del lector real. Éste, sin ser autoridad, es protagonista.

El modo de participación es meramente lúdico y dinámico, entendiendo juego en dos sentidos simultáneos: ejecutar y escuchar. Estas dos acciones, propuestas por Roland Barthes, parten de la analogía con la práctica musical que conviene tomar en cuenta como forma de recepción: al intérprete se delega la ejecución y el aficionado escucha, pero no es capaz de ejecutar, ¿en qué momento ocurren ambas operaciones? “Es notorio que la música post-serial de hoy día ha modificado considerablemente el papel del ‘interprete’, pues le

exige ser de algún modo coautor de la partitura, debe intentar completarla antes que darle ‘expresión’. El Texto se parece a una partitura de este nuevo género: requiere del lector una participación activa” (Barthes, “De la obra al texto” 174).

Pues bien, en los microrrelatos donde el personaje-lector es afectado por su lectura, la participación es representada. En cambio, con el recurso del narratario y sobre todo en los ejercicios e instrucciones, se hace explícita la indispensable colaboración del lector; aquí la participación es ejecutable y en este sentido es mucho más lúdica para el receptor real.

La exigencia de intervención del lector también fue un aporte representativo de las vanguardias artísticas. Yanna Hadatty destaca el carácter performativo en los textos fragmentarios de esa época, incitando a un momento único capaz de borrarse:

La recepción como momento estético evanescente e irrepitable, sin que la sensación de inacabamiento obste para el disfrute de este presente. Se trata de un arte básicamente participativo, que exige de un receptor activo y ágil. El presente lo es de la percepción y de la ejecución o *performance*.

(Hadatty 49)

Asimismo, Hadatty pregunta “¿qué relato de vanguardia recordamos que podamos reseñar con un resumen de contenido?” (49). Como posible respuesta, menciona la escisión radical de las vanguardias con respecto a un modo de representación de la realidad, así como la falta de univocidad de significados de las narraciones vanguardistas (50).

Los microrrelatos no vienen a ocupar el lugar de estos tipos de narrativa, pero sí cargan con esa tradición vanguardista. Por tanto, apelan a una participación ágil del lector y a la no univocidad de significados. De aquí que un final, como el del microrrelato “Franz Kafka”, permita una opción múltiple. Igualmente, no se puede hacer un resumen de contenido sobre un texto tan lúdico, pero sí un recuento de los elementos que estructuran esa brevedad, así como del efecto dinámico, donde el lector ha de resolver el ejercicio.

Dentro de la misma exigencia de participación, y en esa intromisión del narrador que se dirige sin tapujos hacia su lector, se distingue la disolución de la cuarta pared que se retomó en el primer capítulo al hablar sobre las consideraciones teóricas de la metaficción. Con el recurso del narratorio se encara directamente al público y la disolución de una barrera se hace obvia. Sin embargo, en la actualidad, y precisamente porque recordamos nuestras lecturas pasadas, no puede hablarse del fenómeno de extrañamiento que Brecht reconocía en esa caída de fronteras, pues nuestras costumbres lectoras también se van transformando y, de nueva cuenta, acostumbrando a este tipo de apelaciones directas. El efecto de extrañamiento que podría ocasionarnos la frase “tú, lector” se normaliza si recordamos narrativas similares.⁴⁹

Existen algunos casos metaficcionales donde la *ruptura* de la que habla Brecht es sugerida, pero con la metalepsis ésta es evidente; sobre todo cuando el receptor es señalado por lo que es: un testigo al otro lado de la página. Como en los ejemplos de este capítulo, cuando el recurso de la metalepsis entra en juego, el fenómeno de la metaficción ocurre de manera consecuente. Esto se debe a que la intercalación de planos crea una tensión entre las fronteras ficcionales y la realidad, provocando un contraste perceptible. El efecto se distingue cuando el personaje-lector es afectado por el texto que lee o cuando el narrador se dirige directamente a un tú; es decir, cuando la ficción se dirige a nosotros.

De igual forma, la metalepsis por sí misma presenta una función irónica que consiste en conjugar la ficción y la realidad. De entrada ya es una yuxtaposición de dos elementos contradictorios que convencionalmente no deberían oponerse. En este cambio, el

⁴⁹ Como ejemplo de una narrativa similar, un breve pasaje de *Tristram Shandy* del siglo XVIII con una apelación directa al lector: “Mí querido amigo y compañero, si pensáis que he sido algo parco en mi narrativa del principio, -tened paciencia- y dejadme continuar a mi modo con mi historia: -y si de vez en cuando puede parecer que me pierdo en divagaciones, -o que me pongo un gorro de loco con su cascabel y todo, -no huyáis de mí,-pero confiad cortésmente en que mi sabiduría es un poco mayor de lo que parece a primera vista” (Sterne 34).

lector debe estar alerta, pues sus expectativas serán frustradas. La costumbre lectora de que la ficción es un circuito cerrado e impenetrable se desmiente con las alusiones a otros planos.

Por último, con los ejemplos que incorporan géneros extraliterarios, como los instructivos y ejercicios, es notoria la intromisión de campos usualmente ajenos a la literatura dentro de un contexto como es el libro o la obra; sin embargo, se justifican en su función paródica. Es decir, el recurso de la opción múltiple o el instructivo para quemar una página, incorporan este tipo de discursos para contrastarlos con la idea convencional de literatura, inserta en la mente del lector.

Como señala Huysen, no significa que en la posmodernidad lo bajo suba a lo alto, ni siquiera de innovación, pues ahí están las vanguardias como antecedente; más bien se trata de un campo de tensión constante entre las dicotomías, entre la tradición y el presente. Los microrrelatos que utilizan instrucciones y que parodian el formato de ejercicios contradicen la convención de “alta literatura”, pero al mismo tiempo dialogan con ese pensamiento para revertirlo. Aquí no significa que lo marginal o extraliterario ocupe el centro, más bien se evidencia un centro desprovisto de autoridad; se muestra lo prescindible de un metarrelato legitimador y la posible convivencia de discursos no sólo literarios.

CONCLUSIONES

Como quiera que acabe, cualquiera que sea el momento en que decidamos que la historia se puede juzgar acabada, reparamos en que no es hacia ese punto adonde conducía el acto de narrar, que lo que importa está en otro lugar, en lo que ha pasado antes.
(Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*)

A partir del análisis de los microrrelatos, la examinación de sus recursos formales y la observación a través de los tres componentes de la comunicación literaria se descubren distintas afirmaciones. En primera instancia, independientemente de la división por capítulos, la escritura, el texto y la lectura son problematizados en todos los ejemplos, pues así como el autor es irremediamente un lector, la lectura implica también una creación y el texto, sea escrito, leído o personificado, es el elemento imprescindible para que la comunicación acontezca. Por esta razón, el corpus aquí estudiado no deja de trastocar cada uno de los tres componentes a la vez, estos necesitan ser imbricados para que la ficción se refiera a sí misma.

De manera particular, el estudio a partir de los tres ejes propuestos permitió observar el destino negativo de los personajes-escritores, lo cual revierte su imagen convencional para restarles control y forzar una reflexión respecto a lo imprescindible de las ideas de autoridad. Consecuentemente hay una independencia del mismo texto sobre su creador y la importancia del lector se aprecia en la invitación explícita a participar y completar la obra. Estos aspectos, a su vez, son coherentes con su contexto posmoderno.

Para comprender cómo la metaficción incide en el microrrelato es inminente el estudio de la posmodernidad, ahí se devela la relación con la tradición literaria y

costumbres lectoras. Para esto fue relevante hacer mención de las vanguardias históricas, no porque sean el antecesor inmediato de los microrrelatos, pero sí son un punto de partida imprescindible para comprender el corpus que aquí se consideró posmoderno: es gracias a las aportaciones literarias de los primeros años del siglo XX que el microrrelato contemporáneo puede ser transgresor sin buscar o proponer una transformación radical; esa meta ya no nos pertenece, pero el camino trazado continúa. Los microrrelatos no son copia de textos vanguardistas, sí hay una herencia, pero al mismo tiempo una variación. Como se planteó desde un principio, la posmodernidad es continuación de la modernidad, mas no su fracaso.

La variación posmoderna se sustenta en la asimilación de un derrocamiento de metarrelatos y en el tratamiento de ese desgaste; el cual, en vez de ocultar o reparar, se muestra de manera evidente. Esto es visible cuando los personajes están esbozados y algunas de sus acciones quedan un tanto degradadas, por lo que no son representativos. También se desvalorizan las obras canónicas por medio de la intertextualidad, lo cual es otro modo de cuestionar la legitimidad de discursos anteriores. O bien, formatos extraliterarios se incorporan para replantear las fronteras y las posibilidades de ser de la literatura. En sí, hay una forma de escepticismo radical que Francisca Noguero ubica como punto de encuentro entre la posmodernidad y el microrrelato, ésta es “consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías” (51).

Sin embargo, en el primer capítulo se asentó la postura a favor de una cualidad crítica de la posmodernidad que la rescata por encima de otras consideraciones sobre relativismo, por ello debe señalarse un poder reconstructivo en la degradación de personajes, héroes, obras canónicas, formatos tradicionales y figuras de autoridad: es gracias a la desvalorización de ideas representativas que la posición del texto literario y del

receptor adquieren mayor importancia. Como consecuencia es posible apreciar la cualidad independiente de la ficción sin necesidad de metarrelatos ni figuras de potestad.

Además de la crítica, gracias a la tradición vanguardista y a la no soberanía del autor se intensifica una característica lúdica en el sentido de que la exigencia de competencias lectoras se evidencia y se aprecia de manera directa; debido a la brevedad no hay digresiones narrativas, sino el punto climático donde el lector debe poner en práctica su memoria lectora: recordar historias pasadas y convenciones del contar para apreciar las transgresiones a las maneras acostumbradas de lectura.

Como se mencionó en la Introducción, la brevedad es consecuencia de la exigencia lectora, mas no de la cotidianidad acelerada, por ello estos textos demuestran un presente donde el lector es retado con mayor intensidad ya que todas sus lecturas pasadas le serán necesarias para concretar la lectura.

Asimismo, los conceptos de parodia e ironía están estrechamente relacionados con la cualidad posmoderna de las metaficciones mínimas pues funcionan de dos maneras: operan dentro del texto y a su vez definen el fenómeno metaficcional. En el primer caso, los elementos paródicos subvierten el valor o el significado de un hipotexto; mientras la ironía en el discurso se sostiene al unir dos elementos ajenos (no siempre contradictorios) entre ellos. En la segunda cuestión, la metaficción es paródica porque incorpora asuntos de la tradición literaria con el objetivo de proponer otras perspectivas de ser de la ficción; y en ella se aprecia la ironía porque el orden establecido por las normas narrativas convive con una versión que lo desordena y lo altera.

Las mismas razones por las que la ironía y la parodia inciden en la metaficción les permiten funcionar dentro de la posmodernidad, pues la “tradición de la ruptura” sobre la que se sostiene esta época cultural implican recuperación y desorden de las convenciones,

pero jamás su anulación: en la paradójica convivencia del pasado y el presente es que puede ser visible la alteración de un orden establecido.

Aunado a lo anterior, como consecuencia de estudiar la metaficción en el relato corto se descubre la importancia de los recursos formales, los cuales ocupan la mayor parte de la narración; es decir, no sólo son medios para comunicar sino que su disposición y modo de empleo son una forma de contar.

Esto pudo observarse, por ejemplo, en la *duplicación* interna vista en el segundo capítulo dedicado a la tematización de la escritura. Allí, la *mise en abyme* es necesaria para repetir un discurso en otro; la intertextualidad reescribe el rasgo de una historia en otra; y en los momentos autoficcionales el personaje reflexiona sobre su propia creación. En estas instancias fue visible la imagen de autofagia, pues la estructura apunta hacia sí misma y por ello expresa al tiempo que construye.

En el capítulo dedicado a la tematización del texto fue destacable la importancia que tiene el recurso de la prosopopeya para dar movilidad a las palabras, los signos ortográficos y el texto en sí: en su empleo modificado se encuentra la narración. Aquí fue confirmada la cualidad performativa de los vocablos propuesta por Austin, pues además del poder literario que éstos tienen para generar acciones, interfieren en el desarrollo de la trama.

En el último capítulo respecto a la tematización de la lectura, el recurso del narratario fue constante y no sólo ocupa la mayor parte del relato, sino que la llamada al personaje-lector es toda la narración; este recurso formal es el relato en sí. La respuesta del receptor ficcional ya no forma parte del discurso, aun así acontece cuando el verdadero lector concretiza la obra.

Una de las ventajas de trabajar con microrrelatos en vez de obras extensas es la posibilidad de visualizar en conjunto un abanico de recursos formales y su funcionamiento

dentro de las líneas temáticas de la literatura, lo que permite apreciar un panorama más sobre lo que es la metaficción. Sin afán de comparar el género extenso con el breve, aquí fue posible observar las características del microrrelato en su consolidación con el fenómeno metaficcional, es decir, todos esos momentos que al mismo tiempo que economizan develan una autoconciencia del propio texto:

Por un lado, la concentración en los recursos formales justifica la falta de desarrollo de la trama, la cual no depende del desenvolvimiento de acciones, sino de la manipulación de los componentes estructurales. Debido a que la meta es la contundencia, el camino es la forma. Como sucede en la metaficción, lo relevante es el proceso; por lo que ocurre un intercambio: en vez de dar peso a la historia, se da a los elementos de composición. Esta modificación de representación es nítida en la brevedad, pues en la novela el desarrollo de las acciones no puede ser mínimo. En consecuencia, es posible afirmar una intensificación formal de la metaficción en el microrrelato, donde el andamiaje es presentado sin redondeos.

Asimismo, aunque ciertos recursos formales han sido empleados en la novela o cuento, muchos se sostienen en unidades mínimas. Por ejemplo, la metalepsis sólo necesita un instante de extrañamiento donde se manifieste el choque de mundos ficcionales. El narratario implica una única llamada al lector, incluso aquí se observó que no es requerida la respuesta de éste dentro de la narración. El metacomentario es una idea definitiva que podrá estar rellena de paradigmas, pero se sostiene en una única frase. Nuevamente, dentro de estos casos, la forma es el tema y la narración misma, por ello la disposición estructural no se oculta, pues el modo y el proceso se expresan al mismo tiempo que las mínimas acciones.

Además, el microrrelato tiene la exigencia de aprovechar cada uno de los elementos textuales o discursivos para condensar información. Por esto, los títulos adquieren una responsabilidad mayor: se intensifica su utilidad expresiva y se aprovecha su cualidad de resumen que por sí mismos tienen. Mientras más se denote el modo de emplearlos –ya sea resaltándolos o revirtiendo su uso–, más se aprecia una autoconciencia textual.

Otra forma aguda de resumir, así como de mostrar una tradición literaria, se aprecia en los nombres pertenecientes a obras canónicas, como Ulises, Penélope, Sherezada. O en la mención de autores representativos como Franz Kafka o el mismo Monterroso quien ya forma parte de la memoria colectiva y de la tradición del microrrelato. Este poder de condensación en la onomástica está relacionado con la intertextualidad, pues son nombres prestados cuya inserción en un nuevo texto les da otro significado sin anular el anterior.

Aunado a estas posibilidades de condensación, en los microrrelatos no solamente es el discurso el que se fragmenta sino también los aspectos de algún género. Por ello se habló de rasgos de la autoficción o del fantástico, donde tan sólo ciertos elementos sugieren la idea de esos tipos de escritura. Esta fragmentación permite tratarlos de manera lúdica y transgredir su uso común como lo requiere la metaficción.

En el tratamiento de los personajes también se observó una maniobra para abreviar, ya que la tipificación permite acortar el espacio, mientras evita presentaciones y digresiones. Pero también refleja una perspectiva amplia de la tradición, en este caso, una idea colectiva sobre la figura del autor y del lector; por lo tanto, la imagen tipificada puede ser transgredida, criticada o exaltada. Esto es útil para la metaficción, pues se expone al personaje-escritor como un títere de la escritura y al lector como un ser necesario para la concreción de la obra. La brevedad es ventajosa para que la escritura sea la verdadera protagonista y los personajes pasen a un segundo plano.

En concreto, si el microrrelato recurre a materiales en común con sus receptores es constante su apelación a la tradición y a las convenciones literarias. Partir de ellas beneficia el silencio, pues son guiños al lector que activan sus conocimientos previos y ahorran tiempo y espacio. La metaficción y el microrrelato alteran un orden: el modo de contar. La primera, porque habla de los elementos de composición ficcional y el segundo por lo que calla, pues contradictoriamente lo no dicho también es una forma de expresar. Ahora bien, si la historia se mantiene en silencio lo que se aprecia es el andamiaje del texto y, de manera virtual, la transgresión de la tradición narrativa. Ambos se construyen sobre una paradoja de lo que debe ser escondido o develado, así como en el canal virtual de lo dicho y lo silenciado. Cuando el lector lo reconoce, puede distinguir la variación, la diferencia y la transgresión de las convenciones narrativas.

En la estética minimalista de la Bauhaus, la forma sigue a la función.⁵⁰ Sobre esta línea, la metaficción breve es una manera crítica de concebir la literatura, pues una vez despojada de metarrelatos —e incluso del carácter reformador de las vanguardias— su función se concentra únicamente en la ficción. Y su extensión corta propicia un enfoque exclusivo en la construcción textual, descartando cualquier idea de enormidad que pudiera estorbar tanto de manera discursiva como retórica. Se trata de un modo de reducción que dejará limpio el escenario para un texto ficcional que se expresa con pocas palabras, pero sobre todo con su silencio.

⁵⁰ En “Unas pocas palabras sobre el minimalismo”, John Barth señala: “Al igual que sucede con el lema de la Bauhaus ‘la forma sigue a la función’, la frase es en sí misma un ejemplar memorable de la estética minimalista, cuyo principio cardinal es que el efecto artístico debe realizarse mediante una economía radical de los medios, incluso cuando tal mezquindad pueda poner en riesgo otros valores, como la completitud o la riqueza y precisión de las aseveraciones” (Barth en *Poéticas del microrrelato* 45).

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS TEÓRICOS

- Álamo, Francisco. "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas". *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco libros, 2010. 209-29.
- Alberca, Manuel. "Las novelas del yo". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco libros, 2012. 123-150.
- Alonso, Martín. "Meta". *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1982.
- Andres-Suárez, Irene. "El microrrelato: caracterización y limitación del género". *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco libros, 2010. 155-79.
- . *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Aristóteles. *La poética*. México: Editores mexicanos unidos, 2000.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Random House Mondadori, 2005.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Barrenechea, Ana María. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". *Revista Iberoamericana* 48 (enero-junio 1982): 377-81.
- Barth, John. "Unas pocas palabras sobre el minimalismo". *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco libros, 2010. 45-55.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *Arte después de la modernidad. Nuevos*

- planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 169-74.
- . *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- . "La muerte del autor" 22 octubre 2016
<<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>>.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- Booth, Wayne. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.
- . "The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy". *PMLA* 67. 2 (marzo de 1952): 163-185.
- Boyd, Michael. "The Reflexive Novel". *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. East Brunswick: Associated University Press, 1983. 15-42.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.
- Brecht, Bertolt. "Teatro épico". *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Comp. Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. Volumen 1. México: UNAM, 1985. 327-45.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos-Alianza, 2003.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2008.
- Campos, Augusto de. "Concrete poetry: a manifiesto". 31 de mayo 2015
<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/concretepoet.htm>>.
- Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 9-42.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

- Doležel, Lubomir. "Mimesis y mundos posibles". *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco Libros, 1987. 69-94.
- Flores, Aldo. *El coleccionista de epitafios (Las cien y una minificciones de una novela)*. México: UACM. Tesis licenciatura, 2013.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós-UAB, 1991.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*. Caracas: La Casa de Bello, 1996.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil González, Antonio. "Variaciones sobre el relato y la ficción". *Revista Anthropos*. 208 (2005): 9-28.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Narrative*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: EDAF, 1994.
- Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberomaericana-Vervuert, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- . "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Trad. Pilar Hernández Cobos. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios latinoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1981/1992.
- . "La política de la parodia posmoderna". Trad. Desiderio Navarro. *Versión: estudios de*

- comunicación y política*. 18 (2006): 187-99.
- . *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taururs, 1987.
- . "La estructura apelativa de los textos". *Estética de la recepción*. Comp. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989: 133-48.
- Jameson, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Volumen 1. Buenos Aires: La marca editora, 2012.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós-UAB, 2002.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Krauss, Rosalind. "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna". *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 13-29.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1975.
- Lodge, David. *El arte de la ficción: con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Barcelona: Península, 2006.
- Lytard, Jean-Francois. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Merino, José María. "Los límites de la ficción". *Revista Anthropos*. 208 (2005): 82-91.
- Neumann, Birgit y, Ansgar Nünning. "Metanarration and metafiction". *The Living*

Handbook of Narratology. Hamburg University Press. 20 octubre 2016

http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction

- Noguerol, Francisca. "Micro-relato y posmodernidad. Textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía*. 46. 1-4 (1996): 49-66.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia, 2009.
- Palazón, María Rosa. "Las artes como juego". *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*. México: UNAM-FCE, 2006.
- Pavel, Thomas. "Las fronteras de la ficción". *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/libros, 1997. 171-79.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Peale, George. "La sátira y sus principios organizadores". *Prohemio* 4. 1-2 (1973): 189-210.
- Perucho, Javier. "Estudio preliminar". *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*. México: Ficticia, 2006.
- Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad". *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Comp. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I*. México: Bonilla Artigas-UNAM, 2012.
- Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire* 13 (1973): 178-96.
- Rincón, Carlos. "El incontenible ascenso de lo postmoderno". *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional, 1995. 11-49.

- Roas, David. "Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato". *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco libros, 2010. 9-42.
- Ródenas de Moya, Domingo. "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo". *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco libros, 2010. 181-208.
- . "La metaficción sin alternativa: un sumario". *Revista Anthropos* 208 (2005): 42-9.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de trapo, 2002.
- Schmidt, Siegfried J. "La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura". *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/libros, 1997. 207-38.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco libros, 2001.
- . "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Porrúa, 2011.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Vital, Alberto. "Introducción". *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. México: UNAM, 2014.
- . *Quince hipótesis sobre géneros*. México: UNAM/UN, 2012.

Waugh, Patricia. "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?" *Metafiction*. Ed. Mark Currie. Nueva York: Longman Group Limited, 1995. 39-54.

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

--. "El extraño caso de la metalepsis: una aproximación tipológica". *Estudios cinematográficos. Ficción y semiótica* 38 (2016): 48-54.

--. *Ironías de la ficción y metafiction en cine y literatura*. México: UACM, 2007.

--. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS LITERARIOS

Abella, Rubén. “Ficciones”. *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos.*

Comp. Fernando Valls. Granada: Cuadernos del vigía, 2009.

Acosta, Andrés. “El creyente”. *Minificción mexicana.* Comp. Lauro Zavala. México:

UNAM, 2003.

Alanís, Armando. “Epitafio”. *Coitus interruptus.* México: Ediciones La Terquedad, 2016.

Aparicio, Juan Pedro. “Yo”. *Por favor sea breve II. Antología de relatos hiperbreves.*

Comp. Clara Obligado. Madrid: Páginas de espuma, 2009.

Avilés Fabila, René. “Franz Kafka”. *Fantasías en carrusel (1969-1994).* México: Fondo de

Cultura Económica, 1995.

Blaisten Isidoro. “El principio es mejor”. *La otra mirada. Antología del microrrelato*

hispanico. Comp. David Lagmanovich. Palencia: Menoscuarto, 2005.

Borges, Jorge Luis. “Un sueño”. *La cifra.* Madrid: Alianza, 1982.

Britto García, Luis. *Anda Nada.* Barcelona: Thule, 2004.

--. “Subraye las palabras adecuadas”. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos.*

Comp. Lauro Zavala. México: Alfaguara, 2000.

Cabrera Infante, Guillermo. *Exorcismos de esti(l)o.* Barcelona: Seix Barral, 1976.

Cervantes de, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* México:

Porrúa, 2003.

Cummings, E. E. (Edward Estlin). *Complete poems (1904-1962).* Nueva York: Liveright,

1994.

Elizondo, Salvador. “Colofón”, “El grafógrafo”. *El grafógrafo.* 3ra ed. México: Fondo de

Cultura Económica, 2000.

- Elphick, Lilian. "Abismos habituales IV". *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Comp. Fernando Valls. Granada: Cuadernos del vigía, 2009.
- . "Penélope III". *Bellas de sangre contraria*. Santiago: Mosquito, 2009.
- Estefan, Julio Ricardo. "La excepción a la regla". *La excepción a la regla y otros microrrelatos*. Tucumán: La aguja de Buffon, 2009.
- Fayad, Luis. "Un personaje en apuros". *La minificción en Colombia*. Comp. Henry González. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- Fernández, Marcial. "Alzheimer". *Un colibrí es el corazón de un dios que levita*. México: Ficticia, 2014.
- Golwarz, Sergio. "Dios". *Infundios ejemplares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Grijalva, Dina. "Instinto materno". *Las dos caras de la luna*. México: Instituto Sinaloense de Cultura, 2012.
- Jiménez Emán, Gabriel. "Técnica del microrrelato". *Consuelo para moribundos y otros microrrelatos*. Yzacuy: Rótulo, 2012.
- Lagmanovich, David. "Nacimiento", "Trampas". *Memorias de un microrrelato*. Buenos Aires: Macedonia, 2010.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2013.
- Merino, José María. "Página primera". *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Monsreal, Agustín. "Sobre Monsreal (apunte anecdótico)". *Los pigmeos vuelven a casa*. México: Ficticia, 2016.
- Monterroso, Augusto. "La cucaracha soñadora". *La oveja negra y demás fábulas*. México: Era, 1990.

- . "Manuscrito encontrado junto a un cráneo..." *La letra e. Fragmentos de un diario*.
Madrid: Alfaguara, 1998.
- Muñoz Vargas, Jaime. "Las mil y una tardes". *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Comp. David Lagmanovich. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Ortega, Julio. "Libro nocturno", "Novela del yo fortuito". *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Comp. Clara Obligado. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- Pacheco, José Emilio. "Ispahan". *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*.
México: Era, 1990.
- Paz, Octavio. "Escritura". *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935 – 1957)*. México:
Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Roas, David. "Homo crisis (cuento derridiano)". *Horrores cotidianos*. Palencia:
Menoscuarto, 2007.
- Rodríguez Romero Naná. "Caja china". *El sabor del tiempo*. Tunja: Colibrí ediciones,
2000.
- Samperio, Guillermo. "El fantasma", "Sirenas tajantes". *Cuentos reunidos*. México:
Alfaguara, 2006.
- Shua, Ana María. "El respeto por los géneros", "Zafarrancho de naufragio". *Casa de geishas*. Barcelona: Thule, 2007.
- . "Enanismo". *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- . "Huyamos". *Por favor sea breve II. Antología de microrrelatos*. Comp. Clara Obligado.
Madrid: Páginas de espuma, 2009.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Trad. Ana María Aznar.
Barcelona: Planeta, 1976.
- Timossi Corbani, Jorge. "Paréntesis". *Por favor sea breve. Antología de relatos*

- hiperbreves*. Comp. Clara Obligado. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- Torri, Julio. “Literatura”. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Valenzuela, Luisa. “Canon delicti”, “El sabor de una medialuna...”, “Inicio”, “M’apretjan”,
“Serie Tito II”. *Juego de villanos*. Barcelona: Thule, 2008.
- . “Palabras parcas”. *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alción, 2004.