

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA MINIFICCIÓN COSTARRICENSE DEL SIGLO XXI

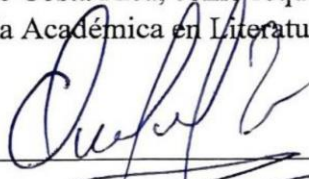
Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Posgrado en
Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en
Literatura Latinoamericana

MARVIN CASTILLO SOLÍS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana



Dr. Oscar Alvarado Vega

Representante del Decano

Sistema de Estudios de Posgrado



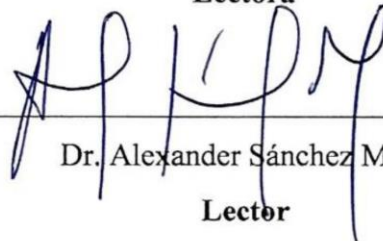
Dra. Verónica Ríos Quesada

Profesora Guía



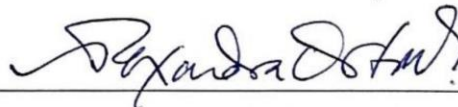
M.L. Diana Martínez Alpízar

Lectora



Dr. Alexander Sánchez Mora

Lector



Dra. Alexandra Ortiz Wallner

Representante

Programa de Posgrado en Literatura



Marvin Castillo Solís

Sustentante

ÍNDICE

HOJA DE APROBACIÓN	ii
1. INTRODUCCIÓN	1
2. JUSTIFICACIÓN	3
3. TEMA DE INVESTIGACIÓN	9
4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	10
5. OBJETIVOS	11
5.1. Objetivo general	11
5.2. Objetivos específicos	11
6. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
6. 1. Antecedentes en torno al lenguaje narrativo	12
6. 2. Antecedentes en torno al lenguaje poético	19
6. 3. Antecedentes en torno al lenguaje retórico	31
7. APROXIMACIONES TEÓRICAS	41
7.1. Diversidad e hibridación genérica	41
7.2. Lenguaje narrativo	44
7.3. Lenguaje poético	51
7.4. Lenguaje retórico	56
8. METODOLOGÍA	64
9. CAPÍTULO I: ANÁLISIS DEL LENGUAJE NARRATIVO	65
9.1. <i>Los niños muertos</i>	66
9. 1. 1. “Turno”	66
9. 1. 2. “Plumas”	69
9. 2. <i>La divina chusma</i>	72
9. 2. 1 “El escorpión y la serpiente”	73
9. 2. 2. “La cebra y la jirafa”	77
9. 3. <i>Fragmentos de la tierra prometida</i>	80
9. 3. 1. “La Tierra Prometida”	81
9. 3. 2. “Luna rupestre”	84
9. 4. <i>Micropsia</i>	88

9. 4. 1. “Penurias”	88
9. 4. 2. “Lupus terror”	91
9. 5. 1. “Las cortinas y la ventana”	94
9. 5. 2. “La curva”	97
9. 6. Conclusiones parciales	98
10. CAPÍTULO II: ANÁLISIS DEL LENGUAJE POÉTICO	107
10.1. <i>Los niños muertos</i>	108
10. 1. 1. “Soles”	108
10. 1. 2. “Máquina de coser”	112
10.2. <i>La divina chusma</i>	114
10. 2. 1. “El triste yigüirro”	115
10. 2. 2. “El gusano de luz”	117
10.3. <i>Fragmentos de la tierra prometida</i>	120
10. 3. 1. “Alegoría”	120
10. 3. 2. “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!”	123
10.4. <i>Micropsia</i>	126
10. 4. 1. “Geopercepción”	127
10. 4. 2. “Liérganes”	130
10.5. <i>Artefactos</i>	134
10. 5. 1. “La columna”	135
10. 5. 1. “La veleta”	137
10.6. Conclusiones parciales	139
11. CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL LENGUAJE RETÓRICO	145
11. 1. <i>Los niños muertos</i>	146
11. 1. 1. “El que sueña”	146
11. 1. 2. “Luz”	153
11. 2. <i>La divina chusma</i>	155
11. 2. 1. “Viciosos perros”	156
11. 2. 2. “El engaño y la mentira”	160
11. 3. <i>Fragmentos de la tierra prometida</i>	166
11. 3. 1. “Nuestra Visión, Nuestra Misión”	166

11. 3. 2. “«Ante La Ley»”	169
11. 4. <i>Micropsia</i>	172
11. 4. 1. “Disimulo”	172
11. 4. 2. “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta.”	176
11. 5. <i>Artefactos</i>	179
11. 5. 1. “La fatiga del clavo”	180
11. 5. 2. “El sombrero”	183
11. 6. Conclusiones parciales	186
12. CONCLUSIONES GENERALES	190
13. BIBLIOGRAFÍA	201

“Bienvenidos sean los lectores al gigantesco universo de la miniliteratura”

Luis Barrera Linares



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Marvin Enrique Castillo Solís, con cédula de identidad 1-1521-0028, en mi condición de autor del TFG titulado La minificación Costarricense del siglo XXI

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Marvin Enrique Castillo Solís
Número de Carné: 301485 Número de cédula: 1-1521-0028
Correo Electrónico: mcs.3096@gmail.com
Fecha: 21-10-2021 Número de teléfono: 89504329
Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Verónica Ríos Quesada


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo de investigación, se analiza una selección de minificciones de *Los niños muertos* (2009) de Lía Crous, *La divina chusma* (2011) y *Artefactos* (2016) de Rafael Ángel Herra, *Fragmentos de la tierra prometida* (2012) de Fernando Contreras Castro y *Micropsia* (2012) de Luis Yuré. Los cinco libros están compuestos exclusivamente por minificciones y fueron publicados por escritores de origen costarricense. Esta investigación es necesaria en el contexto de diseminación y consolidación de la minificción en América Latina, en especial en países como Costa Rica, cuya producción en esta modalidad literaria es amplia y creciente, pero apenas comienza a ser leída y sistematizada.

La minificción se considera una producción literaria proteica y degenerada (Rojo, 2009); esto quiere decir que se construye volviendo suyos rasgos de otras tipologías textuales. En consonancia con lo anterior, tanto los objetivos específicos como el estado de la cuestión, el marco teórico, el corpus y los propios capítulos de análisis de esta investigación se distribuyen según tres submodalidades distintas, consideradas las más representativas en estos libros: minificción narrativa, minificción poética y minificción retórica. Lo anterior permite elaborar la lectura de cada una de estas submodalidades a partir de una serie de rasgos formales y temáticos relevantes según su propia tradición y su funcionamiento particular. A lo largo de toda la investigación, se observa que, si bien dichos rasgos aparecen con mayor frecuencia o constituyen tendencias generales para una submodalidad, también pueden formar parte de otras submodalidades, de modo que tales características no se consideran exclusivas ni excluyentes.

Los siguientes son algunos de los hallazgos hechos en el marco de los capítulos de análisis, los cuales ponen en evidencia la diversidad transgenérica del corpus. El análisis de las minificciones narrativas evidencia la importancia de los siguientes elementos: el narrador omnisciente; la tensión narrativa; personajes escasos; un espacio-tiempo indeterminado y simbólico; la narración cronológica; temáticas que desbordan la realidad humana; relaciones de hibridación con el cuento, el relato onírico, la fábula, el mito y la anécdota risible; y un humor que aparece empleando la parodia como recurso base que facilita la entrada de otras estrategias generadoras de risa. En las minificciones poéticas, los rasgos más relevantes son: la tematización de las emociones y los pensamientos; el símbolo como generador de marcos semánticos; el lenguaje figurado incluso como eje estructural; un hablante lírico sumido en la ensoñación y la memoria; la tendencia descriptiva, reflexiva y lírica; y el uso de las formas verbales de presente para generar efectos como la ralentización, la atemporalidad, la simultaneidad, la condensación y la inmediatez. Las minificciones retóricas parten de diferentes conceptos de retórica: como género discursivo de la Antigüedad Clásica, como herramienta de argumentación basada en la lógica formal, como palabrería falaz, como lenguaje figurado o como discurso humorístico. Otros rasgos importantes en las minificciones retóricas estudiadas son: la presencia de procesos de persuasión exitosos o fallidos; temáticas sociales; reivindicación de corrientes de pensamiento relativamente marginales; figuración onírica como paralelo simbólico de la figuración retórica; un abandono relativo de la brevedad en favor de la sensación de abundancia verbal; y un humor basado en la ironía, la sátira y la derrota de lo noble por parte de lo terrenal.

2. JUSTIFICACIÓN

Para iniciar, debe hacerse algunas aclaraciones terminológicas mínimas. Se utiliza la denominación “literatura hiperbreve” a lo largo de este trabajo de investigación para referirse a todas las formas de escritura literaria de extensión mínima, incluso a aquellas que no apuntaban a la construcción de un género literario autónomo. Como parte de la literatura hiperbreve, hay dos variantes de especial interés para este trabajo: la “minificción” y el “microrrelato”. La diferencia entre estos dos términos se aborda con más detalle en la sección de aproximaciones teóricas; pero, a grandes rasgos, puede decirse que la minificción admite el diálogo con múltiples modalidades discursivas, mientras el microrrelato hace referencia exclusivamente a textos narrativos. Esto implica que la noción de minificción es mayor y que subsume la de microrrelato. Véase esta variedad terminológica como una consecuencia de la diversidad estructural que caracteriza los mismos textos literarios.

La minificción se ha consolidado progresivamente en América Latina. Por un lado, la experimentación modernista con la brevedad se radicalizó con éxito durante las vanguardias, lo que hizo posible que cada vez más escritores decidieran practicar la literatura hiperbreve, de modo que su ritmo de producción actual es vertiginoso; por otro lado, la tradición crítica iniciada en los años ochenta alrededor de esta modalidad literaria ha crecido de manera exponencial, constituyéndose en un mecanismo de promoción y canonización de textos y escritores. Esta juntura entre la minificción y su crítica ha terminado por atraer la atención de las otras partes del aparato literario, es decir, los

talleres, las editoriales, las revistas, los sitios web y por supuesto una gran comunidad de lectores.

Ahora bien, debe aclararse que el desarrollo de este fenómeno literario no ha sido uniforme. La minificción ha avanzado con mayor velocidad y profundidad en algunos países en específico, los cuales se han transformado en centros de irradiación de esta cultura literaria para el resto de América Latina. Una de las dos principales trincheras del género se ubica, sin duda, en México, debido a escritores como Julio Torri (1889-1970), Juan José Arreola (1920-2001) y Augusto Monterroso (1921-2003), escritor de origen hondureño-guatemalteco, pero radicado en México. También debe destacarse el apoyo dado al género a través de los talleres y certámenes de la revista *El cuento*, dirigida por Edmundo Valadés. Asimismo, la crítica de la minificción ha tenido un gran desarrollo en este país; basta mencionar como ejemplo la abundante obra de Lauro Zavala.

La otra trinchera del género la constituye Argentina. Para iniciar, debe destacarse la figura de Jorge Luis Borges (1899-1986) quien, incluso antes de que la minificción fuera reconocida como un género independiente del cuento, promovió la escritura breve tanto desde su propia obra literaria como desde su labor crítica. Borges complementó su faceta de escritor y crítico con la de antologador. Es de especial importancia la célebre antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1940), que realizó en conjunto con Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Silvina Ocampo (1903-1993). Otros escritores que destacan en el ámbito argentino y latinoamericano son Julio Cortázar (1914-1984), Marco Denevi (1922-1998), Ana María Shua (1951) y Luisa Valenzuela (1938). Más tarde, con el progresivo reconocimiento del género por parte de los círculos académicos, el crítico y

escritor David Lagmanovich (1927-2010) despuntó como figura crucial para el estudio y la difusión del género en este país. La labor académica de Lagmanovich sigue teniendo resonancias en muchos trabajos, especialmente en los de Susana Salim y Laura Pollastri.

En el resto de Latinoamérica, la literatura hiperbreve se ha afianzado con una menor velocidad.

Hay países y territorios íntegros donde, al parecer, el trabajo de relevamiento o exploración preliminar aún no se ha realizado. Sabemos bastante -aunque podríamos saber más- sobre la minificción en España, México, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina, por ejemplo. Pero ¿quién nos puede decir algo [...] sobre el microrrelato en Honduras, El Salvador, Costa Rica, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador o Paraguay? (Lagmanovich y Pollastri, 2006: 40)

Esta pregunta evidencia lo necesario que es expandir los estudios acerca de la literatura hiperbreve a las regiones de América Latina en donde aún no se han realizado.

En efecto, podría hacerse un estudio acerca del desarrollo de la minificción para cada país latinoamericano; en este caso, el corpus que se aborda en este trabajo de investigación corresponde a Costa Rica. El interés por la literatura hiperbreve también aparece en este país con la experimentación modernista y vanguardista, pero se consolida de manera especial después de que la minificción como género, e incluso su aparato literario, se han consolidado en otras latitudes. Es decir, la minificción se popularizó con mayor fuerza en la literatura costarricense cuando ya había logrado un prestigio en los que hemos llamando centros de irradiación a nivel latinoamericano.

Varios factores, además de su prestigio, pueden haber influido en la entrada del género al país. En primer lugar, la chilena Myriam Bustos, radicada en Costa Rica desde 1973, pudo impulsar a escritores costarricenses a practicar el género. Bustos desarrolla una obra amplia que se publica a lo largo de varias décadas. En segundo lugar, el internet, que ha sido un excelente aliado para la minificción, permitió el acceso a los blogs, así como a los libros y las revistas digitales dedicados al género. En tercer lugar, la minificción podría representar el siguiente paso tras la aparición de novelas fragmentarias como *El Emperador Tertuliano y la Legión de los Superlimpios* (1992), de Rodolfo Arias Formoso, o *El más violento paraíso* (2001), de Alexander Obando, que despertaron un amplio interés por las posibilidades del *collage* y la fractalidad en las letras nacionales. Las colecciones de minificción podrían ofrecerse como un nuevo espacio para experimentar con las relaciones parte-todo, que constituyen una constante preocupación en la literatura contemporánea. En este sentido, son una producción atravesada por la estética de la posmodernidad.

Si analizamos el desarrollo del género en el contexto costarricense, podemos señalar un desfase entre la producción literaria y su abordaje crítico. Entre el 2004 y el 2016, se ha producido, al menos, nueve libros conformados parcial o totalmente por minificciones; en cambio, solo dos trabajos de investigación abordan la minificción costarricense desde un punto de vista académico. Se trata de los trabajos de Cuvardic (2014) y Castillo (2015).

Por tanto, se espera que este trabajo permita llamar la atención de la crítica académica hacia los libros y escritores costarricenses dedicados a la minificción. En este

sentido, no solo implica un aporte crítico, sino también uno historiográfico. Así, se pretende reducir el desfase entre la producción literaria y la crítica académica mencionado anteriormente. Por último, se espera que este trabajo ofrezca un abordaje de los textos costarricenses no solo a partir de la teoría literaria europea, sino también de la generada en América Latina.

Una vez explicado el porqué de estudiar, a nivel general, la minificción costarricense, también es necesario especificar cómo se da la elección del enfoque particular de esta investigación. En este trabajo, se busca mostrar que la diversidad transgénica de la minificción latinoamericana se manifiesta también en los textos costarricenses. Ahora bien, esto implica lidiar con una exigencia metodológica: la necesidad de marcos teóricos y estudios específicos para cada modalidad de escritura con la cual la minificción se mezcla.

Con base en lo anterior, se ha optado por reducir este estudio a tres submodalidades principales, abarcables en cada uno de los capítulos de esta tesis: la minificción narrativa, la minificción poética y la minificción retórica. Estos estilos se escogen por ser los más representativos, dado que son los que aparecen con mayor frecuencia en el corpus. No está de más decir que en los libros seleccionados aparecen también otras modalidades de escritura; sin embargo, quedan fuera del alcance de esta investigación.

Finalmente, si bien la discusión teórica alrededor de la minificción ha sido amplia, los trabajos académicos que se detienen para hacer un análisis textual detallado siguen siendo escasos. Por tanto, esta investigación pone en un primer plano la explicación de los

rasgos temáticos y formales de la literatura seleccionada. A partir de tales rasgos, se realiza un diálogo con las teorías y metodologías propuestas por investigaciones anteriores.

3. TEMA DE INVESTIGACIÓN

El lenguaje narrativo, poético y retórico en una selección de minificciones de *Los niños muertos* (2009) de Lía Crous, *La divina chusma* (2011) y *Artefactos* (2016) de Rafael Ángel Herra, *Fragmentos de la tierra prometida* (2012) de Fernando Contreras Castro y *Micropsia* (2012) de Luis Yuré.

4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se conforman el lenguaje narrativo, poético y retórico en las minificciones seleccionadas?

5. OBJETIVOS

5.1. Objetivo general

Analizar el lenguaje narrativo, poético y retórico en una selección de minificciones de *Los niños muertos* (2009) de Lía Crous, *La divina chusma* (2011) y *Artefactos* (2016) de Rafael Ángel Herra, *Fragmentos de la tierra prometida* (2012) de Fernando Contreras Castro y *Micropsia* (2012) de Luis Yuré, con el fin de evidenciar su diversidad transgenérica.

5.2. Objetivos específicos

Analizar el lenguaje narrativo en una selección de minificciones del corpus, con el fin caracterizar los principales aspectos que intervienen en la conformación de los textos predominantemente diegéticos.

Analizar el lenguaje poético en una selección de minificciones del corpus, para conocer las distintas maneras en que los recursos se implican en la generación de los textos predominantemente poéticos.

Analizar el lenguaje retórico en una selección de minificciones del corpus, con el fin de mostrar las diversas nociones de retórica que subyacen en los textos.

6. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado, se sintetiza un conjunto de trabajos de análisis literario, los cuales abordan la literatura hiperbreve costarricense e hispanoamericana. Se especifica que se trata de análisis textual porque esa es la labor principal en este trabajo de investigación. En cuanto a este punto, es interesante notar que aún es difícil encontrar análisis de literatura hiperbreve, incluso acerca de los autores canónicos, mientras que es mucho más sencillo encontrar textos teóricos. Esto evidencia que la ya amplísima discusión teórica acerca de esta modalidad discursiva requiere de trabajos de explicación de textos que complementen su labor y aporten a la discusión un carácter práctico.

La amplificación hacia la tradición hispanoamericana se hace debido a que solamente existen dos trabajos de crítica académica referidos a los libros seleccionados, de modo que es necesario complementarlos con ejemplos acerca de otras tradiciones. Además, los trabajos revisados se dividen según su orientación narrativa, poética o retórica; esto con el objetivo de que se correspondan con los capítulos de análisis de la presente investigación. A lo interno de cada subsección, se ordena dichos trabajos de modo cronológico, de manera que pueda valorarse los cambios ocurridos en uno u otro enfoque con el paso del tiempo.

6. 1. Antecedentes en torno al lenguaje narrativo

“Teoría de la narración breve en Andrés Neuman (estudio narratológico)” es una ponencia de Francisco Álamo presentada en el XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga, durante el 2008, y publicada en las

memorias de este evento, tituladas *Narrativas de la posmodernidad / del cuento al microrrelato*, en el año 2009.

Este trabajo aborda un corpus de cuento y microrrelato y lee ambos tipos de texto a través de las mismas herramientas de narratología, por lo que puede decirse que sigue al pie de la letra la metodología planteada por David Lagmanovich en el primer narrativismo. Los elementos narratológicos que Álamo señala como principales en la obra de Andrés Neuman son: los personajes, los diálogos, el tiempo narrativo, el *incipit* y el *excipit*.

En otras palabras, para Álamo, el microrrelato solo es una forma aún más breve del cuento, por lo que no requiere el desarrollo de otra metodología que no sea la tradicionalmente empleada para analizar la narrativa breve. Por tanto, este trabajo es de especial interés para la presente investigación, pues puede decirse que es un ejercicio de explicación de textos sumamente representativo de la metodología narrativista.

“Características del microrrelato en la cuentística de Augusto Monterroso” (2013), es un trabajo de investigación presentado por Yessenia Ramos en la Universidad de El Salvador para obtener el título de Licenciada en Letras. Para efectos de la presente investigación, se analiza el tercer capítulo de este trabajo, pues se dedica al análisis textual propiamente dicho.

Para el análisis de cada uno de los textos de Monterroso seleccionados, Ramos detalla cuáles son el argumento, las ideas principales, el tema y el tono, lo cual remite a un análisis tradicionalmente aplicado a los cuentos. Esto coincide en parte con la teoría de microrrelato escogida, ya que posteriormente se cita a David Lagmanovich. Estos factores,

aunados al uso de la palabra “microrrelato” desde el título de la tesis, redondean un aparato de análisis predominantemente narratológico.

No obstante, este enfoque narrativista se complementa con algunos comentarios desde perspectivas aportadas por la crítica transgenérica, pues se cita a Violeta Rojo y Lauro Zavala. Por tanto, se observa que, si bien los microrrelatos de Monterroso se entienden en este trabajo como textos principalmente narrativos, esto no impida que también se vea en ellos una vertiente transgenérica.

“La brevedad como eje narrativo en la obra Cuentística de Augusto Monterroso: *El mono que quiso ser escritor satírico, El zorro es más sabio y La oveja negra*” (2014) es un trabajo de investigación presentado por Sandra Albenia Erazo de Rodríguez, también en la Universidad de El Salvador y con el fin de obtener el grado de Licenciada en Letras. De este trabajo, se hará referencia exclusivamente al tercer capítulo, ya que está dedicado al análisis textual.

De manera similar a lo hecho por Ramos; para cada uno de los tres textos, Erazo realiza ejercicios de la narratología más tradicional, como la redacción del tema y el argumento. Esto, junto al hecho de que se les llame cuentos breves a los textos que integran el corpus, da a entender que se los está comprendiendo como textos predominantemente narrativos.

No obstante, junto a lo anterior, Erazo realiza un pequeño comentario acerca de la importancia que posee la hibridez estructural en estos textos, para lo cual cita a Violeta Rojo. Aunque ambas vertientes de análisis se mantienen aisladas en el trabajo y no llegan

a articularse entre sí, se puede resaltar que, para la investigadora, la narratividad no es una característica excluyente, sino que puede convivir con la mezcla de géneros.

En “Capitalismo voraz y cuerpos ‘consumidos’: distopía postnacional y globalización en *Fragmentos de la tierra prometida*, de Fernando Contreras”, de Dorde Cuvardic (2014), artículo publicado en la Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, se realiza una lectura de *Fragmentos de la tierra prometida* desde la teoría elaborada por Ottmar Ette. Este crítico alemán se inscribe en la línea narrativista inaugurada por David Lagmanovich. El trabajo de Cuvardic tiene una especial importancia a nivel historiográfico, dado que es el primer artículo escrito acerca de la literatura hiperbreve costarricense.

Este artículo elabora un profundo análisis de las relaciones texto-contexto para concluir que el libro constituye un ejemplo de literatura posnacional. Efectivamente, las minificciones de esta colección no solo hacen referencia a problemáticas ligadas a la globalización (por ejemplo, el conflicto árabe-israelí o la privatización de las semillas por parte de empresas transnacionales), sino que además tienen lugar en un futuro distópico en donde las fronteras nacionales pierden importancia ante el poder abismal de las fronteras económicas.

Asimismo, en el artículo se ahonda en el análisis de las circunstancias económicas en las que se basa la distopía. Cuvardic hace un recorrido por distintas prácticas del capitalismo que llevan a la polarización extrema de la sociedad y la desterritorialización de los habitantes de diversas naciones. Lo anterior hace que las fronteras entre los países

pierdan relevancia, de modo que pasen a primer plano preocupaciones globales como el cambio climático y las migraciones forzadas.

Este trabajo hace un profundo estudio de las distopías anticipatorias como motivo literario inscrito en la corriente de la ciencia ficción. En efecto, tal como lo explica Cuvardic, el libro toma como base sus propias circunstancias históricas de surgimiento para llevarlas a un punto extremo en un futuro cercano, como método para hacer una crítica social desde la producción artística. Además, el artículo reconoce la estructura del texto como fractal, en tanto cada texto funciona a la vez como expresión de la totalidad representada por el mundo distópico. Cuvardic también señala diversas relaciones intertextuales presentes en el libro.

Cuvardic no define claramente el género literario al que pertenece *Fragmentos de la tierra prometida*. Si bien habla de nanoliteratura, no clasifica el libro como una colección de minificciones autónomas, puesto que se refiere a cada una de ellas como “nanocapítulos”. Sin embargo, tampoco explicita si estos capítulos pertenecen a una novela o a otra forma de literatura extensa.

La indeterminación genérica mencionada anteriormente se debe a la dificultad de abordar un corpus transgenérico a partir de un marco teórico que comparte las clasificaciones tradicionales de los géneros literarios. En otras palabras, la base narrativista de la teoría de Ette comprende el microrrelato como una forma del cuento, sin embargo, en el libro de Contreras aparecen muchos textos que no son predominantemente narrativos, lo cual dificulta la conformación de un conjunto de términos ajustados tanto a la literatura analizada como a la teoría.

Debe notarse que el trabajo de Cuvardic menciona específicamente a la propuesta teórica de la nanofilología, planteada por Ottmar Ette, por ejemplo, en “Perspectivas de la nanofilología” (2009). En este ensayo, Ette propone que la nanoliteratura requiere de una lectura microscópica de los rasgos formales y temáticos de los textos, que aspire a un alto nivel de minuciosidad y una voluntad de diseminación del sentido. Este tipo de análisis no dista mucho del *close reading* planteado por la crítica norteamericana o de la lectura por lexías propuesta por Roland Barthes.

No obstante, Cuvardic no realiza un análisis detallado de ninguno de los textos, sino que conforma un repaso panorámico. Dicho de otro modo, si bien el texto esboza un marco teórico de base narrativista, no lo operacionaliza en el análisis. La teoría de microrrelato a la que se alude en el texto queda de lado durante la lectura, para dar paso a reflexiones de carácter contextual. Esto podría subsanarse desarrollando la nanofilología tal como la plantea Ette, pero también observando otros métodos de análisis propuestos por Lagmanovich, quien es la principal figura de esta corriente y el punto de partida de Ette incluso empleando teoría de cuento en el análisis de los microrrelatos, tal como lo plantea el propio Lagmanovich.

“El narrador en la minificción y la construcción narrativa en *Crímenes ejemplares*” es un artículo de Gloria Ramírez Fermín incluido en el libro *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* (2017), editado por Ana Rueda. Debe recordarse que *Crímenes ejemplares* es un libro de uno de los minificcionistas más célebres, Max Aub, en el cual se narra diversos actos delictivos de manera hiperbreve y desde las voces de sus perpetradores.

Este trabajo se propone elucidar los recursos estructurales empleados en este conjunto de textos para mantener la tensión narrativa. En este sentido, la lectura de Ramírez es mucho más cercana a lo que busca la presente investigación, es decir, el análisis formal con el fin de conocer los mecanismos implicados en el proceso de escritura. A través de la citación e interpretación detallada de los textos, la autora concluye que la analepsis, la prolepsis, la perspectiva, la focalización y la primera persona son los elementos que logran la tensión narrativa.

Luego de revisar este conjunto de investigaciones, se puede concluir que: en primer lugar, si bien todos estos trabajos incluyen análisis literario, en muchos de ellos la explicación de textos ocupa los márgenes o es apenas un medio para confirmar una hipótesis. Por ejemplo, Álamo apenas recurre a los textos como complemento o los usa como ejemplo. Esto es similar en Ramos, Erazo y Cuardic. En este sentido, el caso contrario o la excepción sería el ensayo de Ramírez, en el cual la interpretación de textos ocupa un lugar central, ya que incluso rige otros elementos del trabajo.

En segundo lugar, los escasos análisis disponibles se han hecho en torno a autores que se consideran hitos del género; en este caso, Augusto Monterroso, Max Aub y Andrés Neuman, por lo que es necesario ampliar esta nómina con otros autores y diversificar el canon.

En tercer lugar, puede observarse una diversidad de tendencias, desde el narrativismo más monológico (Álamo), en el cual se abjura de lo transgénico y se hace un análisis estrictamente narratológico, hasta el más sincrético (Ramos y Erazo), en el cual la narratología más tradicional se complementa con referencias a la teoría transgénica.

Esto muestra que los trabajos de interpretación de textos pueden mostrar diversos grados de adhesión o libertad con respecto a las corrientes de análisis más consolidadas.

6. 2. Antecedentes en torno al lenguaje poético

“Poesía y poetas en la obra de Juan José Arreola” (2000) es un artículo de Marco Antonio Campos, publicado en *Tema y variaciones*, revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Unidad Azcapotzalco.

Campos plantea que la prosa de Arreola es poética porque este autor empieza su carrera escribiendo en verso y, una vez iniciado en la prosa, nunca abandona la metáfora. Además, porque Octavio Paz incluyó textos de Arreola en prosa en una antología mexicana de poesía, argumentando que generaba el asombro característico de esta última. Como puede observarse, estos criterios son de carácter extraliterario, por lo que no pueden considerarse propiamente estrategias de explicación de textos.

Más adelante, Campos inicia la interpretación textual propiamente dicha, para lo que analiza los títulos, epígrafes y citas en que Arreola alude a otros poetas; seguidamente, sus paráfrasis y adaptaciones de otros textos poéticos; y, por último, el uso que hace de poetas reales como personajes literarios, recurriendo tanto a poetas históricos como a sus escritores zapotecos contemporáneos.

Como puede verse en el párrafo anterior, este trabajo no solo se limita al análisis formal, sino que también entiende como poéticos los textos que tematizan la poesía al incluir, por ejemplo, a un poeta específico como su personaje. Con este criterio, el corpus de minificciones consideradas poéticas en la presente investigación podría verse

ampliado, pues abarcaría no solo los textos que utilicen las estrategias de la poesía, sino aquellos que empleen la poesía como tema o motivo.

En el 2007, Susana Salim publica el artículo “Minificción poética en Rafael Alberti”, en la revista *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid. Salim se propone mostrar que algunos poemas del destierro de Rafael Alberti comparten las características de la minificción, esto con el propósito de inscribir al autor como uno de los precursores del género en Hispanoamérica. Este movimiento implica, a su vez, darle a España una mayor presencia en el canon, de modo que Alberti se sume a las filas de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, quienes ya son ampliamente reconocidos como precursores de la minificción. Se hace un recorrido por la extensa obra de Alberti con el fin de mostrar el desfase existente con respecto a la crítica: mientras los estudios se dedican mayormente a su poesía y en segundo lugar a sus textos dramáticos, la obra de Alberti ofrece también una amplia producción en prosa. Por tanto, se hace necesario volver la mirada hacia los espacios por descubrir.

Los textos en prosa seleccionados por la autora se encuentran dispersos en libros de poesía posteriores a la salida forzosa de Alberti de España hacia Argentina. Anteriormente, se los ha calificado como aforismos o prosa poética. Este corpus se constituye específicamente por ciento once textos incluidos en *Pleamar* y su extensión varía entre una y ocho líneas. En síntesis, en esta descripción de su objeto de estudio se observa que, para Salim, los dos principales rasgos que permiten inscribir estos textos de Alberti en la tradición de la minificción (al par de la escritura en prosa) son su carácter transgénico y su brevedad. La descripción del corpus se complementa con algunos

ejemplos concretos de los cuales no se hace análisis, sin embargo, ilustran los criterios referidos anteriormente.

A continuación, Salim se dedica a señalar las “vinculaciones y diferencias con los géneros próximos” (Salim, 2007: 5), con los cuales se refiere al aforismo y al haiku. El primero de estos se define como una escritura gnómica o pedagógica, que abarca formas como la sentencia, la jaculatoria, el adagio y el refrán popular. Debe notarse que el criterio empleado para distinguirlo de la minificción no es estructural, sino cultural: la minificción se ve como un género literario, mientras que el aforismo se considera un género extraliterario. Dos aspectos llaman la atención acerca de esta diferencia: por un lado, que la autora obvia el problema de la literariedad de la minificción al darla por hecho; por otro lado, que el criterio para diferenciarlos no está en los textos mismos, lo cual muestra la profundidad a la que puede llegar la mezcla a nivel de estructura.

Si bien la autora no explicita mayores diferencias entre la minificción y el aforismo, sí señala características particulares de los textos de Alberti que los separan de la literatura gnómica. Los textos de Alberti tienden hacia lo particular, mientras la escritura gnómica tiende a lo universal. El español recurre mayormente a los tiempos de pretérito, mientras el aforismo tiende al uso del presente. Además, Alberti no emplea un tono sentencioso, como sí lo hace la tradición gnómica. Por último, el tono monológico de la escritura gnómica es reemplazado en varios textos de Alberti por diálogos entre el poeta y el mar, o entre los pintores y su propia obra.

Del párrafo anterior, llama la atención el hecho de que la autora supone que la minificción poética debe separarse de la literatura gnómica y oponerse en cierto grado a

su visión contingente y monológica del mundo. Esto nos señala un perfil de lo que la autora entiende como el lenguaje de la minificción poética, un lenguaje abierto y dialógico.

A continuación, Salim se ocupa del haiku, el cual diferencia de los textos de Alberti por encontrarse escrito en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. Además, si bien las minificciones de Alberti comparten con el haiku el motivo de la naturaleza cuando hablan del mar, no es así cuando se dedican a la guerra, la experiencia del exilio o la pintura. También se distinguen en que muestran el paso del tiempo, mientras que el haiku se posiciona en un universo atemporal, lo cual genera que los tiempos verbales empleados por Alberti sean más diversos que los utilizados en el haiku.

En el caso anterior, debe observarse que no se aborda las diferencias entre la minificción y el haiku, sino que se aborda directamente la diferencia entre el haiku tradicional y la producción del poeta español. Otro aspecto que se debe señalar es el hecho de que Salim emplea indistintamente los términos minificción y microrrelato a lo largo de su investigación, sin clarificarlos ni a tender a las diferencias teóricas que encarna este problema nominal. Por tanto, se cita también indistintamente teoría narrativista (Lagmanovich) y teoría transgénica (Violeta Rojo y Lauro Zavala).

Más adelante, la autora sintetiza una serie de características que permite incluir los poemas de Alberti en la categoría de la minificción (todos los puntos siguientes funcionan como posibles lugares de encuentro entre minificción y poesía y serán considerados durante el presente trabajo). En primer lugar, están organizados en series o secciones, rasgo frecuentemente señalado por Lauro Zavala para la minificción. En segundo lugar,

poseen una gran variedad de tiempos verbales. En tercer lugar, se atienen a una estricta economía léxica, ya que carecen de digresiones y su sentido aparece densificado. En cuarto lugar, la frecuencia con que se usa mecanismos del perspectivismo y elementos cinematográficos. En quinto lugar, con frecuencia tienen un alcance metaficcional. En sexto lugar, muestran una gran conciencia rítmica y poseen un lenguaje metafórico. Por último, tienen una tendencia a la descripción.

Con base en lo anterior, Salim llega a la conclusión de que Alberti ha ingresado plenamente al grupo de los precursores de la minificción, al par de “Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Julio Torri, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, entre otros” (Salim, 2007: 9). No obstante, a esta afirmación podría hacerse una crítica en torno a la cuestión temporal, dado que los primeros textos de Alberti que la autora estudia son del año 1944, mientras que, de los autores mencionados, el primer libro que ya contenía experimentos poéticos dedicados a lo hiperbreve es *Azul* (publicado por Rubén Darío en 1888).

Además, debe tenerse en cuenta que el texto considerado como la primera minificción latinoamericana es “A Circe” (texto publicado por Julio Torri en 1917). Desde esta perspectiva, habrían pasado veintisiete años desde el inicio de la tradición hispanoamericana del género y la aparición de los textos de Alberti, de modo que podría relativizarse el lugar de precursor e inscribirse historiográficamente como un poeta que al experimentar con la prosa y la brevedad desarrolla textos que un lector podría clasificar como minificciones, aunque su autor no los escribiera con esta conciencia genérica.

Como principal aporte de Salim, se puede señalar que la primera parte de este trabajo se posiciona como una demostración negativa de la pertenencia de Alberti al canon de los precursores. Por demostración negativa se puede entender un razonamiento en el que A es A porque no es B ni C, ni D, etc. Así, Salim busca demostrar que los textos de Alberti son minificciones porque no son poemas líricos tradicionales, ni greguerías, ni haikus, ni aforismos. Esto se complementa con la segunda parte del trabajo, en la cual se muestra, en positivo, los puntos de coincidencia entre el corpus y la minificción. Estas dos vías parecen dialogar entre sí y satisfacen el objetivo de evidenciar dicha coincidencia, lo cual puede funcionar como modelo argumentativo para el análisis en la presente investigación.

No obstante, debe señalarse que en el texto de Salim, si bien hay análisis literario, este no goza de autonomía, ya que está supeditado *a priori* a la inclusión de Alberti en el grupo de los precursores de la minificción hispanoamericana.

Rodas (2012) realiza un abordaje de *Suenan timbres* de Luis Vidales, un libro de poesía que al mismo tiempo es considerado la obra fundacional de la minificción colombiana; por tanto, su análisis aparece complementado por una valoración de las relaciones entre el poema en prosa y la minificción. Este libro pasó casi desapercibido para la crítica literaria durante décadas, pero una vez que iniciaron los estudios de la literatura hiperbreve en América Latina, comenzó a ser visto como una de las producciones medulares de la vanguardia colombiana. El estudio en cuestión toma como bases teóricas los planteamientos de Lauro Zavala y Dolores Koch, en especial aquellos referentes a la brevedad y al humor.

A continuación, Rodas se propone indagar cuáles son los rasgos estructurales que determinan la inclusión de los textos de *Suenan timbres* en el canon de la minificción. En primer lugar, se señala la brevedad de los textos, que oscilan entre una línea y dos páginas. En segundo lugar, el uso de marcos de referencia que hacen necesaria la participación de un lector activo. Para el autor, estos son rasgos *sine qua non* de las minificciones. Llama la atención que no se tome en cuenta que los textos sean necesariamente en prosa, lo cual distingue a la crítica colombiana de la de los demás países latinoamericanos, donde sin duda esta postura encontraría una fuerte resistencia.

Más adelante, Rodas aporta una serie de rasgos complementarios que acercarán aún más los textos de Vidales a la minificción: “la hibridez genérica, desenlace ambivalente o elíptico, alusiones literarias, rescate de escrituras antiguas como fábulas y bestiarios, por último la incorporación de nuevos formatos de la tecnología y de los medios de comunicación” (Rodas, 2012: 46). Según el autor, estos otros rasgos no están en todas las minificciones, aunque su frecuencia de aparición es bastante alta.

Una vez sentadas estas bases, Rodas da inicio al análisis de textos concretos. Uno de los aspectos considerados durante la interpretación es la importancia de la elisión de datos como herramienta para generar un texto abierto. Al mostrar vacíos en su tejido, el libro invita al lector a complementarlo con sus propios marcos de referencia, los cuales serán distintos dependiendo de cada uno de los lectores. De este modo, el hecho de que la información no esté completa, lejos de representar una deficiencia en el texto, expresa el uso deliberado y estratégico de una herramienta literaria.

Otro rasgo que acerca los poemas de *Suenan timbres* a la minificción es la dificultad de su clasificación, lo cual se debe a la indeterminación de la que están revestidos muchos de sus elementos como la trama, los personajes, el desenlace, entre otros. Todos estos elementos están presentes, pero la brevedad del texto hace que no aparezcan completamente desarrollados. Lo anterior implica que brevedad e indeterminación están estrechamente vinculados en este género; además, ha generado que estos textos aparezcan tanto en antologías de minificción como de poesía.

El siguiente recurso señalado por Rodas es el humor, que en su criterio se logra a través de la paradoja, la ironía y la sátira. A través de estos recursos, Vidales falsea la realidad con el fin de darle una interpretación inesperada o una lógica distinta. Usualmente recurre a la inversión de las jerarquías con el fin de generar una ruptura de lo solemne. Asimismo, se menciona la intertextualidad como otra de las estrategias recurrentes en las cuales estos poemas coinciden con la minificción. Este recurso aparece bajo la forma de alusiones bíblicas o menciones a escritores de la literatura universal. También se presenta mediante reformulaciones de refranes populares. Igualmente, aparece en las reminiscencias de géneros arcaicos como el bestiario y la fábula.

El autor rastrea las relaciones que pueden existir entre el chiste, el aforismo, la greguería y las minificciones de la sección de *Suenan timbres* titulada “Las visiones del carajete”. Distingue el aforismo de la greguería en que el primero posee un tono serio, es realista y es el resultado de la experiencia acumulada, mientras que la segunda es humorística, utiliza más la metáfora y evoca lo fugaz. El chiste también recurre al humor, pero se distingue de los demás géneros en el hecho de que su relectura no aporta nuevos

sentidos, de modo que, una vez conocida la epifanía, no es verdaderamente necesario revisitarlo.

En seguida, Rodas se basa en los postulados de Lauro Zavala acerca de las minificciones modernas y posmodernas para clasificar los textos de Vidales en una de estas dos categorías. Concluye que se encuentra en el segundo grupo, debido a la capacidad de estos textos para desbordar sus límites genéricos e hibridarse con otras modalidades discursivas. También debido al nivel de actividad que estos textos exigen de parte del lector, ya que cada persona tendría la tarea de fijar el sentido global de cada texto, el cual variaría de una a otra lectura.

Finalmente, en el trabajo de Rodas se confirma la pertenencia de *Suenan timbres* al género de la minificción, entendida esta en los términos de Dolores Koch y Lauro Zavala. Esto se apoya en la brevedad de los textos, el abundante uso de la elipsis y, sus estrechos vínculos con otros géneros. Asimismo, se reafirma su carácter vanguardista por ser fragmentarios e intertextuales y desarrollar varias formas del humor, principalmente la ironía. De este modo, el trabajo completa la tarea de explicar los factores textuales implicados en la inclusión de *Suenan timbres* en el canon literario.

Es interesante que este texto tenga un modelo argumentativo opuesto al de Salim, ya que Rodas se posiciona desde el carácter transgenérico de la minificción para evidenciar que los textos de Vidales pertenecen a esta tipología, ya que sí comparten rasgos con otros géneros. En este caso, dado que A puede ser B, C, D, etc. comprobar su proteicidad equivale a comprobar su identidad. También podría decirse, en términos de Dolores Koch, los textos de Luis Vidales son minificciones precisamente porque son

inclasificables. Si se piensa lo anterior en comparación con el abordaje de Salim, se evidencia que ambos autores llegan a una misma conclusión (la inclusión de un escritor en el canon) a partir de caminos opuestos.

“Tiempos y espacios de la minificción en Fragmentos de la tierra prometida” (Castillo, 2014). Fue publicado en formato digital en ISTMO, revista virtual de estudios culturales y literarios centroamericanos. Se trataba, originalmente, de un trabajo final de investigación como parte del curso de Literatura Centroamericana, impartido por el profesor Werner Mackenbach durante el primer semestre del 2015, para la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Unos meses después, una versión revisada y corregida de ese mismo trabajo se expuso en el simposio “La Literatura Latinoamericana como Identidad Discursiva y Aporte a la Narración de la Historia de «Nuestra América»”, en el marco del IV Congreso Internacional de Ciencias, Tecnologías y Culturas, llevado a cabo en la Universidad de Santiago de Chile

En este trabajo se analiza varias minificciones de *Fragmentos de la tierra prometida*. Para esto, se implica en el análisis el concepto de lenguaje figurado y algunas figuras retóricas concretas como la metáfora y la analogía. Se señala el lenguaje figurado como un rasgo de la poesía presente en la minificción, es decir, se entiende como una marca de transgeneridad. Esto se hace especialmente en el análisis de textos cuyos títulos remiten al lenguaje poético, tales como “Alegoría” o “Koan”. Por tanto, puede decirse que este trabajo comparte el enfoque transgenérico y además busca señalar cuáles son los recursos estructurales específicos en los que se manifiesta lo desgenerado.

En otro apartado de este trabajo, se elabora una visión del libro desde dos puntos de vista: por un lado, el concepto del cronotopo, de Mijail Bajtin; y por otro, la teoría de Maurice Blanchot acerca del espacio literario. Además, se implican en el análisis nociones básicas de las teorías narrativista y transgenérica. A través de estas perspectivas, se llega a la conclusión de que el espacio-tiempo en el libro de Fernando Contreras es fractal, ya que el ambiente postapocalíptico es una constante, mientras que otros elementos como temas, personajes y modalidades literarias varían libremente.

Este trabajo posee al menos tres puntos de interés: el hecho de que es el segundo trabajo académico acerca de la literatura hiperbreve en Costa Rica, después del de Cuvardic, la complementariedad entre la tradición narrativista y la transgenérica y el estudio del lenguaje figurado en la minificción como rasgo poético. No obstante, el acercamiento al lenguaje poético en este trabajo es incipiente, ya que se esboza apenas en los apartados de análisis y conclusiones, sin integrar en los apartados previos herramientas teóricas acerca de las modalidades con las cuales estos textos se intersecan. Por tanto, en la presente investigación, se incorpora estas teorías desde la etapa de formulación, con el fin de que el análisis pueda tener un mayor alcance.

Al observar el título del trabajo de Bermúdez: “Traslación y reelaboración poética en «Saudade» y «Machado de Assis» de Julio Torri”, puede observarse que nos encontramos con un corpus mucho más específico que el de otras investigaciones analizadas. También es notable la delimitación del análisis a dos recursos formales.

Este trabajo analiza el uso de los lusismos como mecanismos para expandir el significado mediante la apertura de múltiples posibilidades de interpretación. Según el

autor, la importancia de los lusismos se debe a que estos textos fueron escritos mientras Torri, de nacionalidad mexicana, ejercía un cargo diplomático en Brasil. A lo anterior, se suma el análisis de la metáfora, ya que, según al autor, esta también eleva el grado de polisemia del texto. Por esto, tanto la metáfora como el extranjerismo se abordan como tropos de traslación, dado que ambos desplazan un referente primario y lo suplen con otro que genera distintas posibilidades de interpretación.

En síntesis, la delimitación del corpus y de los recursos de lenguaje analizados, aunados a la citación y comentario en detalle de los textos, permite a Bermúdez profundizar en su lectura de Torri y evidenciar el carácter poético de los textos seleccionados. Finalmente, debe resaltarse que, en términos de Bermúdez, la polisemia es el principal valor del lenguaje poético, de modo que la metáfora y los lusismos solo son dos formas, pero no las únicas, de alcanzarlo.

A modo de conclusión, puede decirse que, en primer lugar, mientras en los trabajos de Salim y de Castillo el análisis del lenguaje poético queda esbozado por ser un objetivo secundario, en los de Campos y Bermúdez posee un protagonismo mucho mayor. En segundo lugar, se observa que, según los autores, los principales recursos que dotan a la minificción de un lenguaje poético son el simbolismo, la polisemia y el lenguaje figurado (especialmente la metáfora), pero también las referencias intertextuales a los textos poéticos y a los poetas.

6. 3. Antecedentes en torno al lenguaje retórico

El libro *Hommage à Milagros Ezquerro / Théorie et fiction* (2011) contiene el ensayo titulado “El dilema, la inversión irónica y la *chría*. Tres aproximaciones retóricas a las minificciones de Arreola”. En este trabajo, Carmen De Mora Valcárcel encuentra una similitud entre los textos reunidos en la sección “variaciones sintácticas” del libro *Palyndroma*, de Juan José Arreola, y la producción retórica griega.

Estos textos recuerdan los progymnasmata o ejercicios de retórica que se practicaban en las escuelas de la Antigüedad clásica (...) Con ellos se dotaba a los alumnos de las armas verbales necesarias para defender una causa o hacer prevalecer una propuesta. ¿De dónde el fervor de Arreola por las tácticas retóricas? (De Mora, 2011: 398)

Según la autora, esto se debe a la formación de Arreola en el Colegio de México y a su cercanía con Alfonso Reyes, lo cual le permite alcanzar una erudición en lo que a los textos clásicos respecta. Asimismo, afirma que la persuasión retórica tiene tres objetivos que implican distintas modalidades: enseñar, deleitar y conmover; y que Arreola persigue principalmente la segunda de estas metas. En otras palabras, para De Mora, la retórica tiene un carácter pragmático, es decir, se trata de una situación comunicativa en la que el emisor busca efectos particulares en su auditorio, con el cual comparte un contexto sociocultural

A continuación, antes de iniciar el análisis de los textos, reconstruye de forma sintética la historia del *dilema* (*duplex conclusio*, *complexio* o *comprehensio* en Cicerón, tópico de las cosas opuestas en Aristóteles, *partitio* en Quintiliano) Esto para hacer una

lectura del texto “Duermevela”. Se señala que Arreola plantea un falso dilema e implica al lector en la tarea del resolverlo mediante el uso de la segunda persona. Con base en lo anterior, se plantea que el carácter retórico del texto deriva de la búsqueda de conveniencias a través del discurso. Por ejemplo, el uso del falso dilema pone al lector en la posición incómoda de tomar una decisión entre alternativas opuestas que realmente no son las únicas salidas.

El siguiente texto del que se ocupa el trabajo es “Profilaxis”, y el mecanismo retórico analizado es la inversión irónica. A través de esta herramienta, el autor presenta la vida como una enfermedad transmitida por la madre y cuya solución es evitar a toda costa la paternidad, de modo que la especie humana se extinga y el planeta se convierta en un desierto. La inversión irónica se concreta a nivel discursivo a través de la expolición, es decir, la reformulación constante de la idea principal (vida = enfermedad) y de algunas de sus ideas secundarias.

A continuación, se habla de varios textos que reelaboran el recurso retórico de la *chría*. La *chría* es una frase que se atribuye a un personaje importante y que se distingue por su falta de seriedad y su tendencia a lo particular. La *chría* puede ser verbal, de hechos o mixta, aunque las empleadas por Arreola son mayoritariamente verbales. De Mora interpreta de manera minuciosa diversas *chrías* de Arreola. Para esto, rastrea sus referencias intertextuales (ya sean cristianas o grecolatinas), muestra sus reelaboraciones del conocimiento popular (refranes, frases hechas), y establece relaciones entre las frases y los autores a quienes ficticiamente el escritor las atribuye (Francisco de Aldana, Homero Santos, Prometeo, John Donne, etc). De este modo, se muestra cómo un mismo recurso

retórico funciona como tema para diversas variaciones y permite al escritor estructurar toda la sección.

Más adelante, se establece comparaciones entre los relatos para llegar a conclusiones generales acerca de la sección como muestra de la obra de Arreola. En primer lugar, se muestra cómo los textos tienden al sincretismo cultural, lo cual se observa, por ejemplo, en la mezcla grecocristiana que implica el nombre Homero Santos; en segundo lugar, la sección se perfila como un conjunto de palimpsestos, dado que la intertextualidad es una de las herramientas fundamentales empleadas por el escritor. En tercer lugar, se señala una tendencia a la metaficción y a la puesta en abismo del proceso de escritura dentro del marco de los propios textos. Por último, se observa una tendencia a basar los textos en la confrontación entre los principios masculino y femenino.

“Embates del humor en *Grey* de Alberto Chimal” es un artículo de Elsa López Arriaga publicado en *LEJANA* Revista Crítica de Narrativa Breve de la Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, Budapest. Este trabajo aborda un libro de minificciones de Alberto Chimal, en el que López señala la crucial relación entre humor y retórica, en la que esta última funciona como detonadora del primero. Además, expone el poder desmitificador o desacralizador de ambos, sobre todo frente a la severidad del discurso religioso.

Debe destacarse que este trabajo explicita claramente cuáles son los recursos de lenguaje en los que se basa e incluso los toma como criterio para la división de sus apartados. Así, las principales estrategias retóricas que, según la autora, permiten a Chimal alcanzar el efecto humorístico son: la burla, el contraste, la ambivalencia y la antífrasis.

En cada uno de estos apartados, se cita e interpreta detalladamente minificciones de *Grey*, por lo que puede decirse que la explicación de textos concretos constituye su principal objetivo.

En el artículo “Aspectos retóricos en el microrrelato hispánico”, publicado en la revista *Microtextualidades* de la Universidad CEU San Pablo (Madrid), Aviva Garribba evidencia la importancia de la retórica en el microrrelato hispánico, mediante el análisis de las estrategias retóricas en dos antologías conformadas por textos de este género.

Inicialmente, aclara que, a pesar de que el microrrelato busca la concisión y de que lo retórico podría entenderse como un ornamento innecesario, esto no sucede así. Por tanto, en lugar de implicar una contradicción, lo retórico enriquece el microrrelato y se perfila como otro de los mecanismos de construcción de los cuales dispone.

En este trabajo se cita las palabras de algunos autores y críticos del microrrelato, quienes expresan la necesidad de suprimir lo retórico en función de la efectividad del texto breve. No obstante, Garribba hace énfasis en la ambivalencia de la palabra *retórica*, recordando que esta puede verse como un exceso de adornos en el discurso, pero también se puede entender como un conjunto de recursos estilísticos, haciendo referencia específicamente a las llamadas figuras retóricas. Se opta entonces por analizar lo retórico en el microrrelato en este segundo sentido.

El lenguaje figurado es un recurso en el que coinciden los textos de carácter poético y los de carácter retórico, de modo que se hace necesario un criterio para distinguir con qué discurso asociar una figura cuando aparece en el corpus. Por tanto, para efectos

de esta investigación, se analizará las figuras como recursos retóricos cuando los personajes del texto se encuentren en la situación del orador, es decir, cuando se vean en la necesidad de convencer al lector u a otro tipo de público. Si esta situación específica no está planteada en los textos, las figuras se analizarán como recursos poéticos.

Una vez enlistadas las figuras que con mayor frecuencia ha abordado la crítica, Garribba especifica que entre estas figuras existen jerarquías dependientes de su frecuencia de aparición en los textos o del rol que juegan en ellos una vez que aparecen. Esto permite señalar la centralidad de la elipsis, ya que permite asumir una gran cantidad de información y generar la sobrecarga semántica característica del microrrelato. En un segundo lugar, aunque por motivos similares, se encuentra la alusión, que permite convocar toda una serie de marcos previos para contextualizar los textos hiperbreves sin recurrir a la descripción excesiva.

Al iniciar el análisis, Garribba acota que, en un corpus de casi cuatrocientos microrrelatos, “las herramientas retóricas que se emplean más intensamente son: elipsis, alusión, metáfora, repetición, anáfora, enumeración, isocolon, hipotiposis y paradoja. (Garribba, 2017: 4). Una vez que aborda textos en concreto, se observa una subdivisión minuciosa de las figuras más importantes; por ejemplo, la elipsis puede clasificarse según sea narrativa (omisión de acciones que el lector debe reconstruir), catafórica (omisión de acciones que el narrador revelará más adelante en el texto), gramatical (omisión de palabras o sintagmas concretos en las oraciones).

El zeugma, la reticencia, la elisión e incluso los huecos tipográficos también se interpretan como manifestaciones de la elipsis, por tanto, se observa que tras este trabajo hay un estudio profundo del complejo sistema de jerarquías en el que se organizan las figuras. Así, apartado de análisis aparece estructurado por diferentes figuras que se suceden, para las cuales Garribba aporta una serie de definiciones y ejemplos encontrados en el corpus.

Un hallazgo que se encuentra en el trabajo de Garribba y que vale la pena detallar es la abundancia de figuras de repetición (o figuras de construcción) encontrada en el corpus. Ejemplos de estas figuras son la anáfora, la reiteración y el paralelismo. Según la autora, esto era poco previsible debido a la exigencia de brevedad que atraviesa el género literario, la cual se orquestaría mejor con las figuras de omisión e incluso con las de sustitución. No obstante, las figuras de construcción son empleadas por los autores sin ir en detrimento del carácter conciso de los textos.

Más adelante, la autora se dedica específicamente a los títulos de los textos, que frecuentemente se estructuran a través de figuras. Dada la importancia de los títulos como programadores de lectura, esto es visto por la autora como un argumento en favor de la relevancia de lo retórico en el microrrelato. Señala cómo, incluso, dos de los microrrelatos analizados emplean explícitamente el nombre de figuras retóricas en sus títulos. Lo anterior se tomará en cuenta durante el análisis de la presente investigación, dado que coincide con el presente corpus, incluso en la existencia de títulos referentes a figuras, como “Metáfora” y “Alegoría”, de Fernando Contreras.

La autora concluye que no hay una especial frecuencia de aparición en el inicio y el final del relato como puntos focales, sin embargo, sí hay una tendencia a estructurar los relatos a través de la epanadiplosis, es decir, la repetición de un mismo sintagma con diversas variaciones, de principio a fin del texto. Asimismo, señala que el rol de las figuras puede ir desde la inclusión marginal hasta la centralidad de la estructura. En otras palabras, si bien hay textos que emplean las figuras como un recurso complementario, hay otros que las pueden convertir incluso en su tema principal.

“Diatriba contra la oratoria. Consideraciones sobre la oratoria en la obra de Julio Torri” (2019) es un artículo publicado por Stephany Rocha Sánchez en *Fuentes Humanísticas*, revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Unidad Azcapotzalco. El texto se plantea “estudiar la opinión de Julio Torri sobre la oratoria” (Rocha, 2019: 191) con base en su obra literaria y algunos de sus textos epistolares dirigidos a Alfonso Reyes y a Pedro Henríquez Ureña.

En cuanto a la explicación del lenguaje retórico de las minificciones de Torri, puede decirse que este solo se aborda tangencialmente, dado que, a lo largo del artículo, se emplean escasos dos ejemplos que puedan clasificarse de tal manera. El trabajo prioriza el análisis de sus cartas y del “Diálogo de los murmuradores”. Probablemente, la escasez de textos hiperbreves analizados se deba a que desde el inicio del artículo se muestra que la definición del corpus es bastante vaga. Esto puede observarse en que, desde el título, se plantea realizar un análisis representativo de la obra de Torri en general.

No obstante la escasez de ejemplos de minificción en el trabajo, otro elemento que incluye y que es de interés para la presente investigación es la noción de la retórica que se

construye en los textos de Torri. Se parte de la oposición entre una oratoria clásica, que busca la verdad; y una moderna, que solo se preocupa por la verosimilitud. Torri perfiere la primera y critica la última. Considera que la oratoria no es un arte porque no madura el pensamiento, sino que es emocional y antepone la forma al fondo. Por este motivo, Torri se mofa constantemente de los oradores, haciendo ironía acerca de ellos y de su público incauto.

Con base en las fuentes revisadas en este apartado, es necesario precisar un punto en torno a la presente investigación: las figuras retóricas se entenderán como un conjunto de recursos con dos funciones posibles: la poética y la retórica. Tales figuras se abordarán como recursos retóricos únicamente cuando los personajes de las minificciones se encuentren frente a un auditorio o estén tratando expresamente de persuadir (sea esto en cualquiera de las modalidades mencionadas por De Mora: enseñar, deleitar o conmover); en cambio, dichas figuras serán consideradas recursos del lenguaje poético cuando sean empleadas para la conformación de ritmos, la expresión de estados anímicos, o la construcción de imágenes oníricas.

Asimismo, para esta investigación, se tiene en cuenta la posibilidad de que el carácter retórico rijan un conjunto de textos del corpus sin necesidad de que exista en ellos un protagonismo de la narración; en otras palabras, se considera la capacidad de la retórica no solo de no obstaculizar la trama, sino incluso de sustituirla como columna vertebral de los textos.

En cuanto al análisis del lenguaje retórico propiamente dicho, se observa que, si bien el trabajo de Garribba no incluye la interpretación de textos como uno de sus puntos

centrales, Rocha, De Mora y López sí lo hacen. Probablemente esto se deba a que el enfoque de Garribba es forzosamente panorámico debido a la magnitud de su corpus, que abarca varias antologías. En cambio, los demás estudios poseen cada uno un corpus mucho más específico, lo cual les permite llevar a cabo interpretaciones más detalladas.

A partir de este estudio de antecedentes, se puede mencionar la necesidad de trascender la prescriptiva tradicional de los géneros literarios, con el fin de conformar un aparato crítico adaptable al carácter transgénico de la minificción. Este rebasar los géneros tradicionales se evidencia en el análisis a través de la percepción de lo narrativo, lo poético y lo retórico como modalidades literarias, es decir, como estilos que se manifiestan en la minificción a través de recursos estructurales diversos pero concretos. Dichos estilos no poseen una lista de rasgos exclusivos ni están exentos de mezclarse entre sí, de forma que la clasificación de los textos se hace según el nivel de dominancia que una u otra modalidad manifieste en ellos.

A modo de conclusión, puede notarse que los tres lenguajes seleccionados para esta investigación poseen antecedentes hispanoamericanos, tanto a nivel de literatura como de crítica literaria; sin embargo, se observa que el número de fuentes dedicadas al análisis de la minificción en estas tres vertientes sigue siendo escaso y está orientado principalmente a autores considerados como hitos del género.

Del mismo modo, se observa que la explicación de textos ha tenido diversos niveles de protagonismo en estos estudios según cuál de ellos se analice: mientras unos desarrollan detalladas lecturas de las minificciones, otras solo las aluden o citan

ocasionalmente a manera de ejemplo. Por tanto, se observa que también es necesario aumentar el número de investigaciones que tengan el análisis textual como centro.

7. APROXIMACIONES TEÓRICAS

En este apartado, se sistematiza un conjunto de herramientas conceptuales en las que se basan los capítulos de análisis textual. Para esto, en primera instancia, se aborda el problema de la transgeneridad o hibridación genérica. Más adelante, se elabora un apartado correspondiente a cada uno de los subgéneros analizados en los capítulos.

7.1. Diversidad e hibridación genérica

En este apartado se aborda las propuestas teóricas que abrieron paso a la idea de que la literatura hiperbreve no se limita a la narratividad, sino que puede dialogar con otras formas, literarias o no. Esto no solo debe tenerse en cuenta al estudiar la minificción poética, sino también la retórica y todas aquellas que no calcen con el paradigma narrativista.

El inicio de los estudios críticos acerca de la literatura hiperbreve en América Latina puede fecharse en 1981, cuando la cubana Dolores Koch publica el artículo titulado “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, el cual constituyó un avance de su tesis doctoral, defendida en la City University of New York en 1986 (una década antes de los primeros trabajos de Lagmanovich). En este artículo, recopilado y vuelto a publicar a manera de homenaje por Paldao y Pollastri en el libro *Entre el ojo y la letra* (2014), ya se señala la existencia de un tipo de relato especialmente breve que no presenta las características tradicionales del cuento.

La autora señala cierta resistencia de la crítica a otorgar a esta modalidad la categoría de tradición literaria, ya que prefiere estudiar la literatura realista vinculada con

la historia nacional. Para contrarrestar esta resistencia, Koch propone a Jorge Luis Borges, Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y René Avilés Fabila (representantes de generaciones y países diversos) como integrantes e impulsores de dicha tradición; y ya desde entonces reconoce que este conjunto podría ser bastante más amplio.

Como principales características del género señala la precisión, el humorismo escéptico, el rescate de formas literarias antiguas, la inserción de formas no literarias y la relativa marginalidad de sus escritores (a pesar de que el conjunto incluye a Borges). Asimismo, observa la importancia de lo fantástico en la obra de los autores en cuestión. Con base en estos rasgos compartidos, Koch propone que se estudie el *micro-relato* (como ella lo llama) como un género formado a lo largo de una tradición de escritura, dejando de lado el prejuicio que lo concibe como una práctica marginal e inclasificable.

Finalmente, debe resaltarse que, aunque Dolores Koch utiliza el término micro-relato y señala que este se desprende del cuento, no menciona entre sus características fundamentales la narratividad; en cambio, como se dijo arriba, resalta su tendencia a emular formas literarias antiguas o incluso formas no literarias. Esto nos permite observar una postura anterior a la de Lagmanovich y que no privilegia una de las manifestaciones de la literatura hiperbreve sobre otras.

En esta misma tradición se inscribe la venezolana Violeta Rojo, otra de las voces con mayor incidencia en la crítica latinoamericana de la literatura hiperbreve. Sus planteamientos se encuentran recopilados, revisados y aumentados por ella misma en el libro *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009). Dicha edición se basa en el libro *Breve manual para reconocer minicuentos*, publicado once años antes.

Como características esenciales del minicuento, señala: la brevedad (menos de dos páginas), la necesidad de un lector activo que descifre su argumento, el carácter proteico, transgenérico o desgenerado (su constante aproximación a otras formas literarias o no literarias), así como la precisión extrema de su lenguaje, el uso de la intertextualidad y la metaliterariedad o metaficción.

Con respecto al *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, debe observarse que Violeta Rojo emplea el término *minicuento*, pero señala como fundamental el acercamiento a distintas estructuras, literarias o no; mientras que entiende la narratividad o la presencia de una secuencia de acciones como un rasgo opcional. Esto se puede percibir como un paralelismo con la teoría de Dolores Koch.

Con los años, esta contradicción entre el término *minicuento* y la definición dada por Rojo hace que su propia autora se desplace hacia el uso de otra palabra. Como lo dice en su ponencia “Resonancias, características, historias y dudas sobre la minificción”, “el término que uso es minificción, porque incluye distintas formas ficcionales literarias: minicuentos, microrrelatos, aforismos, fábulas (...). Minificción es el término paraguas que abarca cualquier expresión de ficción breve” (Rojo, 2011). De este modo, la autora deja ver que termina prefiriendo el concepto *minificción* precisamente porque en este no se manifiesta la narratividad como una limitante.

Otro de los críticos de mayor importancia en la construcción de la minificción como modalidad literaria abierta es el mexicano Lauro Zavala. Lo anterior puede observarse en el ensayo “Seis propuestas para un género del tercer milenio” (2004). Una de las seis propuestas que Zavala aborda es la *diversidad*, entendida en este caso como

hibridación genérica. La dificultad para clasificar estos textos es vista como un signo de versatilidad. Su valor consiste en su habilidad para confundirse entre los bestiarios, fábulas, poemas en prosa y otras formas literarias. Por tanto, puede concluirse que Zavala se refiere a una diversidad a nivel formal, que permite a la minificción apoyarse en diversas tradiciones, literarias o no, con el fin de lograr algunos rasgos particulares, en especial un carácter irónico.

Asimismo, Lauro Zavala, (citado por Yezzed, 2008) habla de más de cincuenta subgéneros de la escritura mínima, lo cual no solo es una curiosidad numérica, sino que pone de manifiesto las posibilidades de hibridación del género y, por tanto, la dificultad para definirlo en el momento de compararlo con otras formas de escritura.

Finalmente, debe considerarse propuestas como la de Blanca Fonseca, quien se propone subsanar la falta de estudios acerca de la influencia de la poesía en el surgimiento del microrrelato. Fonseca considera incluso que esta modalidad desciende más directamente de la poesía que de los géneros narrativos con los que frecuentemente se le relaciona. Lo anterior, si bien no puede suscribirse o rechazarse con certeza, contribuye a relativizar la tradición exclusivamente narrativa atribuida al microrrelato.

7.2. Lenguaje narrativo

Para iniciar este apartado, es necesario tomar posición acerca de la narratividad y el problema genérico. En esta investigación no se asume la narratividad como sinónimo de literariedad en los textos hiperbreves, sino que se entiende como una de las múltiples maneras en las que un texto breve puede alcanzar la literariedad. Por tanto, se considera

que diversos rasgos de diferentes modalidades literarias pueden convivir con distintos roles en un mismo texto.

En este trabajo, no se considera la narratividad como un rasgo binario que un texto simplemente posee o no posee. En cambio, se parte de que puede haber distintos niveles de narratividad en distintos textos. En síntesis, cuando en la presente investigación se habla de minificciones narrativas, se trata de minificciones *predominantemente* narrativas y no de minificciones *exclusivamente* narrativas. Dicho de otro modo, para esta investigación, los límites entre las diversas modalidades de la literatura hiperbreve no son tajantes, sino sumamente permeables.

Las bases de la teoría narrativista aparecen en el trabajo de David Lagmanovich titulado “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, artículo académico publicado en 1996 por la *Revista Interamericana de Bibliografía*, en el cual el argentino plantea sus ideas centrales acerca del problema nominal y el problema genérico de la literatura hiperbreve.

El autor presenta el microrrelato como el resultado de una progresiva eliminación del material innecesario en la narración. Lagmanovich dice preferir el término *microrrelato*, dado que entiende su objeto de estudio como una variación condensada del cuento. Con base en lo anterior, Lagmanovich clasifica los textos hiperbreves no narrativos como *microtextos*, pero no como microrrelatos. Además, ante la presencia de hibridaciones genéricas en el microrrelato, Lagmanovich argumenta que esta capacidad

de combinación es una característica secundaria, mientras que la narratividad sigue siendo el rasgo principal¹.

“El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas” es un artículo académico de Francisco Álamo publicado por *Espéculo*, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Si bien Álamo desconoce la crítica de la minificción y la diferencia entre la tradición narrativista y la transgénérica, tanto a nivel literario como a nivel teórico, sus aportes permiten deducir las características del cuento que se integran a la literatura hiperbreve de corte narrativo.

En este trabajo, siguiendo la tradición de Lagmanovich, el autor emprende la tarea de demostrar que el microrrelato no es un nuevo género literario, sino un tipo de cuento cuyas características se han extremado. Por tanto, se propone demostrar que los rasgos fundamentales del microrrelato son la narratividad y la hiperbrevedad. Para esto, también elabora una crítica al carácter posmoderno de la teoría del microrrelato, en la que ve un intento de entronizarlo como nuevo género y como principal representante de la narrativa hispanoamericana.

Álamó se propone revelar la estructura inmanente de los microrrelatos, con el fin de contrastarla con las de otras modalidades y responder si se trata de un género nuevo o de una variante intensificada del cuento. Para esto, cita e interpreta varias definiciones del cuento que hacen énfasis en su carácter narrativo y en su mundo limitado a la generación

¹ Aunque en la presente investigación se considera lo contrario, la idea de Lagmanovich de abordar el microrrelato a partir de la teoría del cuento es de suma importancia para el desarrollo del presente análisis.

de un solo efecto, lo que da como resultado la siguiente lista, que para el autor abarca los aspectos fundamentales del cuento:

- a. Una secuencia de acciones que plantea un conflicto para luego resolverlo total o parcialmente.
- b. Un personaje tipo o que se ha fundido con el entorno.
- c. Un tiempo breve y acelerado.
- d. Un título con un alto nivel de connotación, que funciona como referencia semántica y sociocultural.
- e. Un final en el que la trama culmina y/o se condensa.
- f. Una extensión breve que obliga a tener un estilo conciso.

En la presente investigación, los rasgos anteriores son una herramienta para identificar y analizar las minificciones narrativas.

Álamo menciona algunos rasgos del microrrelato que sí pueden rastrearse a nivel formal y que también se toman en cuenta en esta investigación: “inconsistencia, relatividad contingencia, hibridismo e intrascendencia” (Álamo, 2010: 5). Estos rasgos han sido ampliamente empleados por los teóricos de la literatura hiperbreve, aunque despojados de valoración ideológica que Álamo les atribuye.

Álamo señala dos aspectos que llaman la atención, el primero es que *minifcción*, *microrrelato* y las otras palabras empleadas para hacer referencia a esta modalidad literaria son sinónimos, lo cual implica obviar el problema nominal y las diferencias que los nombres conllevan a nivel de tradiciones teóricas. El segundo es que atribuye un valor

negativo a la palabra *posmodernidad*, de modo que aplica un criterio moral sobre esta categoría cultural.

A continuación, el autor aborda las características del microrrelato para entender si presenta variantes textuales o ideológicas con respecto al cuento. Esta inclusión de lo ideológico aparta la mirada de la inmanencia planteada inicialmente, para dar paso a una crítica hacia la noción de posmodernidad como una categoría que, según el autor, busca destruir la noción de sujeto. En este texto, la posmodernidad se entiende como un mecanismo de manipulación del capitalismo para coartar la libertad de los individuos y la función ideológica del arte. Según el autor, lo anterior se concreta en una literatura totalmente objetivizada y supeditada al mercado editorial. Asimismo, critica su carácter ecléctico; en otras palabras, valora negativamente la multiplicidad de estilos que el género ha admitido. Estas valoraciones morales de lo posmoderno constituyen una generalización impropia.

Álamo concluye que el microrrelato es un género narrativo y que la diversidad de nombres que recibe se debe al programa de la crítica posmoderna a su alrededor. Por tanto, asume que el microrrelato es en realidad una manifestación intensificada del cuento. Esto por sus rasgos discursivos (narratividad, hiperbrevedad, concisión, intensidad expresiva, fragmentariedad e hibridez genérica), formales (trama sencilla, personajes tipo, espacio esencializado, tiempo elíptico, final sorpresivo y experimentación lingüística), temáticos (intertextualidad, metaficción, ironía, parodia, humor, intención crítica) y pragmáticos (impacto sobre el lector y exigencia del lector activo). Se observa que el trabajo de Álamo permite observar una tensión de fondo que va más allá de las tradiciones críticas de la

minificción y el microrrelato: la tensión entre las manifestaciones culturales o académicas de la posmodernidad y teoría tradicional de los géneros literarios.

Otro autor, cuya postura complementa la de Álamo, es Basilio Pujante Cascales. En su tesis doctoral titulada “El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis”, Pujante se decanta por el nombre de *microrrelato*, y también por la narratividad de esta modalidad literaria. En este sentido, el autor se ubica en la misma tradición que Lagmanovich y Álamo.

Pujante explica que el microrrelato posee, en todos los casos, una progresión narrativa. El hilo narrativo de los textos puede no ser complejo ni extenso, pero es, para el autor, una característica *sine qua non* del microrrelato. Por tanto, en esta tesis no solo se rechaza la teoría transgenérica de la minificción, sino incluso la literariedad de los textos hiperbreves no narrativos.

Según el autor, la hibridación genérica de la que nacen los textos hiperbreves no narrativos es solo una fase de experimentación errada; una equivocación de los autores dado su abandono del verdadero rasgo que otorga literariedad al género: la narratividad. En otras palabras, “a este género, lo volvemos a repetir, se le debe exigir narratividad” (Pujante: 2013: 245). Finalmente, el autor aclara que la hibridación, el humor y otros rasgos experimentales son aceptables, siempre que no vayan en detrimento de dicha narratividad.

Una vez explicada su noción de microrrelato, el autor propone un conjunto de categorías de análisis. La primera son los rasgos temáticos, los cuales no presentan

subdivisiones; la segunda las formas y modos, subdividida en la intertextualidad, lo fantástico y la metaficción; la tercera los rasgos formales, subdividida en el título, el inicio y el final, la estructura y la trama, los personajes, el tiempo y el espacio y el estilo; y la cuarta los rasgos pragmáticos, subdividida en el cotexto, el autor y el lector. En la presente investigación, esta lista de elementos se suma a los propuestos por Álamo y los complementa, con el fin de ampliar las posibilidades de análisis en el capítulo correspondiente a narrativa.

Aclarados los presupuestos teóricos en los que se basa el análisis narrativo, debe hacerse una especificación en cuanto al problema nominal para la presente investigación. Las tres propuestas que sostienen la base teórica en este apartado se inclinan por la palabra *microrrelato* como nombre definitivo para los textos narrativos hiperbreves. Además, los tres autores entienden el microrrelato como la forma de mayor importancia entre otras similares. No obstante, ya que esta investigación presenta mayor cercanía a la teoría transgenérica que a la narrativista, se utilizará también el término *minificción narrativa*, que permite comprender estos textos como una modalidad más entre diversas formas de literatura hiperbreve

Por último, debe especificarse que, si bien no se coincide con la idea del microrrelato como forma privilegiada entre las manifestaciones de la literatura hiperbreve que expresan estos autores, sí se toma de ellos la importancia de utilizar herramientas de análisis narratológico cuando se trata de este tipo de textos. Por tanto, en esta investigación se implicará las nociones de personajes, espacios y tiempos, tramas y argumentos, *incipit* y *perfeit* en el análisis de las minificciones narrativas.

7.3. Lenguaje poético

A continuación, se aborda los presupuestos a los cuales se recurre para el análisis del lenguaje poético². Se debe apuntar que, en la presente investigación: por un lado, no se incluirá textos escritos en verso³, sino únicamente en prosa; por otro lado, se entiende las minificciones poéticas como textos en los cuales puede haber diversas tendencias dominantes. Además, los elementos a los que se otorga mayor atención a lo largo del análisis son el lenguaje figurado, el uso de símbolos y la polisemia; estos tres conceptos no se extraen directamente de los textos teóricos revisados acerca de la minificación poética, ya que en estos no se concreta un conjunto de herramientas de análisis, en cambio, se toman de los ejemplos de crítica revisados para el estado de la cuestión, en donde cada autor aporta distintas nociones en las cuales logra basar su respectivo análisis.

Un abordaje que permite elaborar el análisis de las minificciones poéticas es la teoría del poema en prosa. Esto se hace emulando el narrativismo, que, a falta de una teoría para analizar sus textos, ha recurrido a la del cuento, por ser este un objeto de estudio similar al suyo. Según Pedro Aullón de Haro en “Teoría del poema en prosa” (2005), este es un género de construcción moderna y por tanto aparentemente inclasificable o al menos no susceptible de análisis desde la teoría de los géneros clásicos⁴, lo anterior hace que en su conformación sean sumamente importantes la integración de contrarios y la supresión de la finalidad, ya que ambos rasgos permiten un margen de libertad con respecto a la

² En este caso, llama la atención el alto nivel de participación de la teoría colombiana, lo cual parece deberse al hecho de que en ese país se considera el libro de poesía *Suenan timbres*, de Luis Vidales (1926), como la obra fundacional del género.

³ La aclaración es necesaria porque, como se verá, incluir textos en verso en la tradición de la minificación es bastante común en el caso colombiano.

⁴ Nótese cuánto coinciden ambos rasgos con la minificación.

preceptiva de géneros anteriores. Estas características se emplean como herramientas para la clasificación y el análisis de las minificciones poéticas propiamente dichas.

Aullón de Haro aporta un criterio importante para distinguir las minificciones poéticas en la presente investigación, pues clasifica los poemas en prosa según su *tendencia*, es decir, su tono dominante, de modo que los considera líricos, reflexivos, descriptivos o narrativos. Así, en la presente investigación se entiende como minificciones poéticas líricas aquellas que priorizan la expresión de emociones; como reflexivas las que están dominadas por una cadena de pensamientos; como descriptivas las que tengan como prioridad el abordaje del espacio y como narrativas las que se ocupan de una secuencia de acciones. Debe señalarse que no existen criterios tajantes para diferenciar a nivel estructural una minificción poética de tendencia narrativa de lo que en el apartado anterior llamamos minificción narrativa o mirorrelato. Parece más bien que existen dos abordajes posibles para el mismo fenómeno literario o para fenómenos literarios sumamente similares.

“Poema en prosa vs. minificción: Concepciones genéricas y críticas” es un artículo de Fredy Yezzed López publicado en el 2008 por la revista digital *El cuento en red*. En este texto, el autor se dedica a buscar, en la historia literaria y en ejemplos concretos de la actualidad, las semejanzas y diferencias entre el poema en prosa y la minificción. El principal valor de este artículo radica en señalar la notable coincidencia formal entre el poema en prosa y muchas minificciones, lo cual abre paso a la propuesta de analizar la minificción con base en la teoría del poema en prosa.

El autor inicia sentando el origen del poema en prosa en el romanticismo francés y recopilando como sus principales características: “a) existe en su forma la valoración del párrafo; b) la brevedad; c) voluntad conciente del autor de escribir poemas en prosa y d) el poema en prosa es un género con unidad y autonomía” (Yezzed, 2008: 2). Lo anterior se diferencia de la prosa poética en que esta última no es autónoma, sino que está supeditada a un texto mayor, generalmente narrativo, del cual únicamente constituye un momento. Nótese también como Yezzed comparte, como numerosos críticos de la literatura hiperbreve, la importancia de la conciencia del género literario de parte del escritor como una herramienta para la clasificación de sus textos.

La definición de los géneros le interesa particularmente a Yezzed porque estudia también los criterios utilizados por las antologías y cómo en estas se han mezclado textos de muchos tipos diferentes. Así, señala, por ejemplo, cómo los editores de la mítica revista colombiana *Ekúóreo*⁵ tomaron un poema en verso y lo reescribieron en prosa para incluirlo en un número de su revista. En este caso, el autor definitivamente no habría tenido conciencia de escribir minificción, e incluso habría que preguntarse si seguiría siendo el autor del texto una vez ejecutado el cambio.

Asimismo, se ha antologado poemas en prosa de Álvaro Mutis y William Ospina en libros consignados a la minificción. En Venezuela, también se ha incluido poemas en prosa de Antonio Ramos Sucre en antologías de minificción. Estos ejemplos evidencian que los antologadores suelen actuar al margen del criterio de conciencia genérica del autor. Yezzed plantea que la inclusión de un mismo texto en antologías de géneros distintos,

⁵ Primera revista dedicada a la publicación y difusión de la minificción en Colombia y América Latina.

lejos de verse como un error, se puede entender como una muestra del rol activo del lector en el proceso de antologación.

El autor argumenta que el principal obstáculo para definir un criterio estructural que separe tajantemente el poema en prosa de la minificción es la capacidad de esta última de hibridarse con casi cualquier modalidad de escritura, lo cual hace que el único criterio restante sea el extraliterario, es decir, la conciencia genérica del autor (la cual también, como se ha dicho, puede ser relativizada por la interpretación de los lectores).

Yezzed aporta otros aspectos que hacen difícil la distinción entre ambos géneros, por ejemplo, la tendencia del poema en prosa hacia la narratividad o la descripción, la cual es compartida por muchísimas minificciones. Asimismo, una interpretación activa es requerida por ambos géneros, “los cuales necesitan de la colaboración y la intervención drástica del lector” (2008: 13). Por último, Yezzed invita a no temer la hibridación genérica ni la apertura de los conceptos, de modo que los antologadores y lectores de uno y otro género no se preocupen por buscar textos que cumplan con estándares de pureza genérica que no se adapten a la compleja realidad de la literatura.

La mexicana Blanca Fonseca se preocupa por señalar los rasgos comunes entre el poema en prosa y la minificción. En su artículo “El microrrelato hispánico y su origen poético” (2015), Fonseca plantea que el microrrelato se concibe como un heredero directo del poema en prosa practicado por grandes poetas del modernismo hispanoamericano; por ejemplo, Rubén Darío, Ramón López Velarde, Leopoldo Lugones, Juan Ramón Jiménez, entre otros. A su vez, estos autores habrían desarrollado sus textos teniendo como modelo la poesía francesa, especialmente los poemas en prosa de Charles Baudelaire. En las

primeras páginas del artículo, la autora se dedica a reforzar esta tesis a través de la citación de textos concretos de los autores hispanoamericanos mencionados.

Según la autora, en la transición hacia el vanguardismo los poetas siguen consolidando la evolución del poema en prosa hacia el microrrelato. En este caso se refiere específicamente a Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda. Para Fonseca, en la posvanguardia, el microrrelato ya se ha convertido en un género autónomo, desprendido del poema en prosa, como consecuencia de un aumento gradual en su narratividad. A partir de este momento se daría la explosión del microrrelato con la aparición de decenas de nuevos autores, de los cuales Juan José Arreola, Julio Torri y Augusto Monterroso serían solo los más representativos.

Es sumamente llamativo que en el artículo de Fonseca convivan ideas de la teoría narrativista (como la preferencia por el término *microrrelato* y la concepción ineludiblemente narrativa del mismo), con el propósito de atribuir el origen del género a la experimentación de los poetas. Esto es muy peculiar, ya que lo común es que quienes consideran al microrrelato un género narrativo vean al cuento como su antepasado directo (puede decirse que esta autora unifica elementos de ambas teorías que no suelen entrecruzarse a tal punto). Aunque no hay una forma de saber con certeza si esto es así, la propuesta es sumamente productiva porque permite relativizar los orígenes de esta modalidad literaria y la manera unívoca en la que se han entendido.

A propósito del trabajo de Fonseca debe reiterarse que, debido a las teorías diversas e incluso opuestas acerca del origen del género, las subclasificaciones hechas en la presente investigación no se deben considerar tajantes. En otras palabras, una minificción

que en este trabajo se considera predominantemente narrativa también puede poseer, por ejemplo, elementos poéticos y viceversa. Por tanto, el tratamiento dado a cada texto se decide por aquellos rasgos que poseen mayor protagonismo en su estructura, sin que esto excluya otras posibilidades de hibridación.

Por último, algunos aspectos en cuanto a la minificción poética y el poema en prosa. En la literatura contemporánea, la minificción poética y el poema en prosa (siempre que sea breve o brevísimo) son una misma modalidad textual. Es decir que no se considera que haya elementos formales suficientes para distinguir un poema en prosa (breve o brevísimo) de una minificción poética. Por tanto, para esta investigación, se toma en cuenta criterios extraliterarios como la consciencia genérica del autor (señalado por Yezzed), o la adscripción genérica hecha en los paratextos por las editoriales u otros entes relacionados con la producción y distribución de los libros.

7.4. Lenguaje retórico

Cada autor comprende la retórica de un modo distinto; para Tomassini (2008), está relacionada con la tipología clásica de las figuras retóricas; para Arias, Calvo y Hernández (2009) se vincula con la noción de persuasión y la invitación a compartir una misma óptica; para Rodríguez, implica estrategias más amplias y orientadas a la generación del efecto cómico. Aunque no es sencillo trabajar con un concepto polisémico, en esta investigación tales propuestas no son excluyentes, sino que se implican de forma conjunta en el análisis formando un abordaje complementario. Por tanto, el marco teórico de la presente investigación se construye a partir de la noción de retórica aún a sabiendas de la complejidad que esto implica.

En términos generales, se clasifica como minificciones retóricas aquellas en las que se da una situación comunicativa de persuasión. Además de analizar los roles en dicha situación, se analiza el uso de figuras retóricas y los recursos humorísticos enlistados en el trabajo de Rodríguez, es decir: la anécdota cómica, los motivos risibles, la ironía, el absurdo, el humor negro, la parodia y la sátira.

En “Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción” (2008), Graciela Tomassini realiza un acercamiento a la literatura hiperbreve con base en el estudio de dos procedimientos retóricos: la *hipotiposis*, es decir, una descripción detallada y vívida que busca generar emociones en el lector; y la *écfrasis*, es decir, la descripción literaria de un texto pictórico. Tomassini observa que la literatura hiperbreve coincide con la retórica clásica por la importancia y diversidad de usos que les otorga a estas dos figuras de carácter descriptivo. Además, estas dos figuras y muchas otras pueden incorporarse al análisis propiamente dicho de la minificción retórica.

Debe decirse que, si bien la presente investigación replica la importancia que le otorga Tomassini a figuras retóricas específicas, las minificciones que ella analiza en este trabajo habían sido tomadas como poética (“La calle”) y como narrativa (“Naturaleza muerta”) si estuvieran en el corpus de la presente investigación. No obstante, de su propuesta, se aprovecha la lectura minuciosa del rol de estas figuras en la estructuración de las minificciones.

Según Tomassini, la importancia de la descripción en la literatura mermó a partir de la Ilustración debido a que, para estos autores, la narración debía dominar. Fue así como la descripción pasó a ser vista como un adorno innecesario o un obstáculo para el

desarrollo de la secuencia de acciones. La descripción recuperó su fuerza y la diversidad de sus funciones a través de la experimentación estética de las Vanguardias y el Modernismo, etapas en las que se encuentran los antecedentes de la literatura hiperbreve. Incluso en el presente, la descripción conserva matices subversivos, que le fueron otorgados por estos movimientos estéticos, contra el imperio de la narración. Esto es de gran importancia para la presente investigación, debido a que justamente se propone evidenciar que, en la literatura hiperbreve, otras rutas distintas a la narración son igualmente válidas.

Por un lado, la autora analiza “La calle”, minificción del venezolano Luis Britto García que aparece en el libro *Rajatabla* (1971). A partir de este texto, Tomassini evidencia la pretensión de objetividad y la dominancia del discurso descriptivo. En este ejemplo de hipotiposis se observa un lenguaje fotográfico que no plantea secuencia de acciones alguna. Por otro lado, se analiza “Naturaleza muerta”, del nicaragüense Rubén Darío, que forma parte del libro *Azul* (1888). Este segundo texto se toma como un ejemplo de *écfrasis*, dado que comparte la operación verbal del relato anterior, pero con un importante matiz pictórico. Aunque emplean mecanismos distintos, la similitud entre estos textos radica, según la autora, en que buscan suspender al lector a través de una escritura del estatismo, con el fin de que este encuentre su interpretación personal de la imagen representada.

Tras el análisis de estos y otros textos, Tomassini valora tanto la *hipotiposis* como la *écfrasis* como formas de traducción de lo visual a lo verbal. Además, entiende estas estrategias retóricas como invitaciones a una reflexión acerca de la representabilidad.

También muestra la posibilidad de parodia que ofrecen los recursos retóricos, debido a que forman parte de una larga tradición textual que puede subvertirse e ironizarse. Finalmente, una de las virtudes de este análisis radica en mostrar cómo la literatura hiperbreve ofrece recursos alternativos a la narratividad para estructurar los textos en prosa, invitando a los lectores a volver a diversificar su horizonte de expectativas.

A continuación, se aborda una postura cuya concepción de la retórica difiere ampliamente de la de Tomassini, y que, sin embargo, la complementa. En “El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra” (2009) Ángel Arias, Ana Calvo y Juan Luis Hernández exploran los puntos de contacto entre el microrrelato y el discurso publicitario, lo cual no se aborda específicamente en la presente investigación, pero permite conocer algunos elementos que relacionan literatura, brevedad y retórica, los cuales sí se retoman en el análisis de los textos. Estos elementos son la concisión, el ingenio, la emotividad, la elaboración estética, y, por último, otra noción compartida, vital desde el punto de vista de la retórica: la persuasión.

Según el texto, en la publicidad de corte más tradicional, la persuasión buscaba que las personas llegaran a concretar una acción; por lo general, adquirir un producto o un servicio. En cambio, en la publicidad contemporánea, la persuasión se entiende de una manera más compleja, ya que construye discursos ficcionales para hacer que las personas identifiquen el producto o servicio con un valor en específico, como libertad, alegría, juventud, etc.

Según lo expuesto en el párrafo anterior, la persuasión que puede observarse en los microrrelatos coincide con la de la publicidad contemporánea. En otras palabras, el microrrelato no persuade porque lleve a los lectores a realizar una acción concreta, sino porque los hace identificar su universo ficcional con una visión de mundo que pretende comunicar. De este modo, no sería una invitación a actuar de cierto modo, sino a compartir cierta posición frente a la realidad.

Uno de los aspectos de este género que usualmente se aborda desde la retórica es el humor, lo cual se puede observar en “Rasgos risibles en los microrrelatos: algunas claves para la interpretación de la minificción” (2016), artículo en el que Adriana Azucena Rodríguez se propone elucidar un repertorio de mecanismos empleados para generar el efecto cómico en la literatura hiperbreve. Los principales, según su estudio, son: la anécdota cómica, los motivos risibles, la ironía, el absurdo, el humor negro, la parodia y la sátira. Así, se observa que autora entiende la retórica como un arsenal de estrategias o recursos de lenguaje que se operacionaliza con un propósito específico; en este caso, generar textos lúdicos o de contenido risible.

Según el texto, el provocar risa ha sido una de las características que con mayor frecuencia se ha asociado con la minificción; sin embargo, no es un rasgo generalizado ni debe pensarse como un requisito para la pertenencia al género. Otra idea bastante popular que se desmiente en el artículo es aquella de que la minificción humorística no pasa de ser un chiste, cuando en realidad, mayoritariamente, la minificción posee un grado de elaboración estética mucho mayor al del chiste común, incluso en los casos en que su objetivo es hacer reír.

Una vez hechas estas aclaraciones, la autora se dedica a aportar definiciones y ejemplos de los recursos mencionados. Rodríguez entiende la anécdota cómica como un recurso común en la oralidad y en la literatura, que consiste en relatar hechos graciosos por su propio desarrollo o desenlace. Por tanto, la ve como un antecedente de la minificción que más tarde se integra a ella como otro de sus recursos cómicos.

Entre los recursos expuestos por Rodríguez, destacan, por su complejidad y por su aparición poco frecuente en la crítica de minificción, los motivos risibles. Esta categoría posee incluso una subdivisión que especifica algunas de sus posibilidades. El primer motivo risible mencionado es el de los juegos fonéticos y semánticos. En segundo lugar, el de los choques bruscos entre causas y consecuencias de los fenómenos. En tercer lugar, el fracaso cómico de las intenciones optimistas. En cuarto y último lugar, la interferencia de las debilidades humanas y su capacidad para frustrar los propósitos altos o nobles.

La autora entiende la ironía principalmente de tres formas. En primer lugar, la define como un enunciado en el que la intención de quien habla es decir precisamente lo contrario de lo que plantea. En segundo lugar, es una situación o circunstancia contradictoria en sí misma. En tercer lugar, puede presentarse por la triada de ironista-víctima-audiencia. Según Rodríguez, tener pendientes estas tres definiciones evita que la concepción sea tan amplia que pueda confundirse con la de humor en general, lo cual sucede en algunos trabajos de crítica literaria.

El siguiente mecanismo definido en este trabajo es el absurdo, el cual se entiende como un sinsentido que puede abarcar desde un punto específico en el texto hasta

convertirse en su principio estructurador. “La razón por la que el absurdo resulta risible —si es ése su propósito— radica en la convivencia de las reglas de la realidad con el disparate, la exageración y la incongruencia” (Rodríguez, 2016: 14). Todo lo anterior otorga al absurdo un gran potencial lúdico o risible.

El humor negro se ve como aquel en el que se suprime el carácter trágico de una situación o el sentimiento de compasión que generaría si esta se observara de forma seria, y se presentan, en cambio y a pesar de todo, sus aspectos risibles. El humor negro posee especial fuerza porque ya solo esta desvinculación o cambio del valor situacional es disparatado y desestabilizante. Este tipo de humor, que algunas veces puede ser irresponsable por dirigirse deliberadamente contra zonas particularmente sensibles, en otras muestra la nobleza que implica lograr reír aún en las situaciones más dolorosas. Esta nobleza se evidencia de manera especial cuando se observa que, para algunos sujetos, el humor negro no es un arma para herir a otros, sino una herramienta de supervivencia.

La autora define la parodia como un ejercicio de imitación con un cambio de tono. En este caso, el cambio de tono consiste en tomar aquello que sigue los parámetros de lo noble y encausarlo hacia lo popular. Cualquier elemento de carácter noble puede ser objeto de parodia: un hecho histórico, una ficción canónica, un mandato religioso, una frase didáctica, etc. En este sentido, la parodia posee un inmenso potencial debido a su capacidad para resignificar y dinamizar aquello que parecía enquistado.

Finalmente, Rodríguez define la sátira como una crítica a los parámetros sociales establecidos, consumada a través de un humor sarcástico y al mismo tiempo moralizante (aspecto en lo que se diferencia de la ironía y de los otros recursos hasta ahora expuestos).

Este recurso tiene la particularidad de haber encarnado todo un género literario en la Antigüedad Clásica. Según la autora, hay elementos de la sátira clásica que han vuelto a aparecer en la minificción contemporánea, por ejemplo, el título alusivo a una situación polémica, la alusión a hechos extratextuales, pero comunes en la sociedad y el propósito subyacente de corregir un vicio

De este modo, la autora finaliza su exposición y da por cerrado su recuento de recursos lúdicos o generadores de lo risible. En la presente investigación, se seguirá la lista de Rodríguez como un repertorio de herramientas de análisis de lo humorístico, ya que define y ejemplifica con gran claridad un buen número de las modalidades humorísticas presentes en la minificción.

Debe señalarse que, tanto en el trabajo de Rodríguez como en otros presentes en el estado de la cuestión, hay una tendencia a vincular el humor con el lenguaje retórico de manera mucho más marcada que con el narrativo, el poético u otros. Por tanto, en esta investigación, los mecanismos para alcanzar el efecto cómico en general se entenderán como elementos retóricos.

8. METODOLOGÍA

La presente investigación es de carácter cualitativo, dado que dirige su atención a fenómenos no cuantificables. Para orientar su desarrollo, se recurre a la indagación bibliográfica, es decir, la revisión de libros y artículos académicos consultados tanto en bibliotecas físicas como en bases de datos. Además, se realiza múltiples procesos de explicación de textos, es decir que se desarrolla interpretaciones a profundidad de las minificciones seleccionadas.

9. CAPÍTULO I: ANÁLISIS DEL LENGUAJE NARRATIVO

Aunque, de forma relativa, la minificción sigue entendiéndose hasta el presente como un género inclasificable, los primeros abordajes teóricos que se hacen de ella resaltan su carácter narrativo. Esto se observa desde el primer artículo académico acerca del género, publicado por Dolores Koch (1982), en el que ya se emplea el término micro-relato, pues la autora afirma que estos textos poseen una diégesis, aunque esta, a veces, solo aparezca de forma latente. Esta tendencia narrativista se consolida con Lagmanovich (1996), quien afirma que este nuevo género es descendiente directo del cuento, por lo que debe analizarse empleando teoría narratológica.

Aunque en el presente se entienda que la narratividad no es el único camino de la minificción, tanto la literatura como la teoría siguen mostrando que es uno de los más importantes. Esto se puede observar en el corpus de la presente investigación, pues una gran parte de los textos desarrollados en los libros escogidos se estructura teniendo como elemento principal una secuencia de acciones. Por tanto, en una investigación que se ocupa de mostrar la transgeneridad en la minificción costarricense, es indispensable abordar textos de corte preminentemente diegético.

En este capítulo, se analiza dos minificciones narrativas de cada uno de los libros que integran el corpus de esta investigación. Los libros se organizan en orden cronológico y los textos por su orden de aparición en cada libro. Se hace énfasis en los elementos comunes entre los textos que se convierten en los ejes del análisis. Además, a través del proceso interpretativo, se muestra de qué manera participan los diversos elementos formales en la construcción de la narratividad.

9.1. *Los niños muertos*

A continuación, se analiza dos minificciones de *Los niños muertos* (Crous, 2009). Ambos textos presentan temáticas perturbadoras tratadas con un tono oscuro u ominoso. Además, los dos elaboran descripciones de la psicología profunda de sus personajes al mostrar su relación con los animales. También coinciden en la acumulación de una tensión narrativa que los lleva a sus respectivos puntos climáticos.

9.1.1. "Turno"

Entre los contenidos de esta minificción, sobresalen la infancia, la maldad o crueldad y la muerte. Esta selección de temáticas implica una ruptura con nociones tradicionalmente asociadas con la infancia; por ejemplo: la felicidad, la ternura y, sobre todo, la inocencia. La circunstancia es sumamente clara: el niño mata al cangrejo sin necesidad alguna, de modo que la inocencia más bien queda depositada en el animal. En este sentido, debe observarse también que la presencia del animal tiñe la acción de un carácter instintivo, de modo que el deseo de matar representa el impulso humano de escapar del orden moral.

Otra temática abordada con un tono de ruptura es la vida en el campo. En un gran número de producciones culturales, incluyendo muchos textos literarios, la ciudad se presenta como el lugar de la corrupción ética y moral, mientras que el campo se mira con nostalgia como un espacio más solidario, regido por un sistema de valores mucho más estable y humano. Además, específicamente la costa se observa como un lugar de descanso en el cual los males de la ciudad se alivian. Por tanto, el texto rompe con el tono

de añoranza que el discurso folklórico o incluso turístico les ha otorgado a las periferias del país.

Para dar inicio al análisis, se transcribe “Turno”:

Turno

Los niños vuelven del turno del pueblo. Encuentran un cangrejo grande, rosado en el pasillo, entre las bancas de las sillas donde horas antes se habían mecido los tíos frente al mar. Los ojos del cangrejo proyectan la misma angustia de la asfixia, el mismo grito negro del que va a morir, y uno de los niños balancea una sola vez la mecedora, presionando el cuerpo rígido del cangrejo que se desfigura bajo la pata curva de madera. (Crous, 2009: 32)

La palabra empleada como título es una forma de referirse a las fiestas patronales de las comunidades en Costa Rica. Lo anterior introduce al lector en un lugar ameno o incluso puede convocar un horizonte de expectativas costumbrista. Como se puede observar, estas nociones despertadas por el título más adelante serán desmentidas por el cuerpo del texto. De este modo, se observa que el conocimiento previo del lector es empleado como una herramienta más de significación.

Dada la brevedad del texto, la descripción del paisaje no se desarrolla con amplitud, sino que el lector debe deducir, por la acumulación de elementos como el mar y el cangrejo, que se trata de un pueblo costero. Debe decirse además que este pueblo podría ser cualquiera, ya que no hay un interés en especificar su nombre, sino en que pueda identificarse con diferentes lugares que compartan sus características. Además, no identificarlo ayuda a construir el lugar como un espacio anónimo cuyo acontecer es intrascendente.

El tiempo que transcurre parecen ser solo unos minutos pertenecientes a la misma noche. Se puede decir que el día ha acabado porque las fiestas patronales terminan de madrugada y porque los tíos han dejado sus mecedoras vacías, de modo que sus ojos vigilantes no pueden interceder por la vida del animal. El flujo del tiempo es constante, sin elipsis ni otro tipo de interrupciones, lo cual dota al texto de un carácter conciso.

Si se observa la secuencia de acciones, aunque es breve en extremo, parece estar organizada según el esquema tradicional del cuento, en el cual se presenta una circunstancia (regreso de los niños y hallazgo del cangrejo), y luego se da una acumulación progresiva de tensión (mirada del cangrejo) para llegar a un clímax narrativo (muerte). Con esto, al llegar al desenlace, se logra el paroxismo característico del cuento.

Si se intenta analizar el esquema de personajes, llama la atención que es imposible definir la cantidad de niños presentes, pues para hacer referencia al grupo solamente se utiliza la tercera persona plural. El único momento en el que uno de los niños se separa del grupo es para matar al animal. De esta manera, este niño se convierte en una representación de todos los demás. La colectividad también se siente involucrada en la muerte, ya sea por respaldar la decisión o por la culpa de no haberla evitado a tiempo. Además, el hecho de que sean niños detona preguntas como ¿qué pasará cuando crezcan?, ¿de qué forma ejercerán este tipo de impulsos cuando sean adultos?

Hay dos aspectos sumamente llamativos acerca de la instancia narrativa. En primer lugar, el hecho de que sea omnisciente, ya que esto le permite ofrecer una ilusión de objetividad acerca de la escena; en segundo lugar, que se focalice en el animal, sobre todo a través de la descripción de su mirada. La instancia narrativa pone a los lectores frente a

una mirada irreplicable que tal vez ninguno de los personajes notó. Esta cercanía con respecto a la escena es apoyada por la conjugación verbal dominante: el presente de indicativo. Esta forma verbal genera una sensación de inmediatez que no se logra a través de los verbos en pasado. De esta forma, el efecto final se refuerza porque el lector no está escuchando la trama, sino viviéndola.

9. 1. 2. “Plumas”

Como sucedió con los temas de la infancia y el campo en el texto anterior, en este caso se vuelve desarrollar de manera ominosa las temáticas escogidas. Por ejemplo, el anhelo de libertad podría verse cumplido simbólicamente en este sueño, a través de la imagen de un pájaro que volara sin impedimentos; no obstante, en lugar de esto, se opta por tematizar la brutalidad del castigo que sufre.

Otro tema presente en esta segunda minificción y que coincide con la anterior es la relación entre los humanos y los animales. En este caso, los animales vuelven a ser sumamente significativos, incluso en un modo más profundo que antes, por el tono simbólico que les brinda el sueño. Una diferencia entre estas minificciones es que, en este caso, si bien hay un ave que recibe el castigo, como el cangrejo, no es agredida por un humano, sino por otro animal que ejerce la maldad funcional en este sistema.

El título es una metonimia, ya que hace referencia a un ave, pero únicamente a través de una de sus partes. Este elemento tiene un carácter simbólico, ya que permite convocar una noción frecuentemente relacionadas con las aves y que será fundamental a lo largo del texto: la libertad. Lo anterior genera un contraste cuando el texto muestra que esta libertad es apenas una aspiración castigada.

A continuación, se transcribe “Plumas”:

Plumas

Soñé que el gato había destrozado un ave, pero todavía estaba viva. Yo la recogí. Su cuerpo no tenía plumas y estaba adolorido y roto. Lo metí debajo de mi blusa. Se quedó ahí. Luego quiso salir y había adquirido un plumaje rojo, intenso, pero aún estaba herido. (Crous, 2009: 35)

En este caso, la historia es narrada por su protagonista, lo cual le otorga a esta minificción un tono mucho más subjetivo e íntimo que el de la anterior. La primera palabra del texto permite ver que la historia se enmarca en un mundo onírico, aunque el hecho de que esté en pasado implica que la narradora está reviviendo lo sucedido ya desde su estado de vigilia. Todo lo anterior brinda a la narración un tono conversacional o incluso confesional.

Dado que se trata del espacio-tiempo del sueño, toda la atención recae sobre la narradora y los dos animales con los que interactúa, mientras que el resto del paisaje ni siquiera es mencionado. Da igual que el lector lo imagine vacío o lo llene a placer, lo fundamental es que esta supresión de la escenografía deviene en un énfasis sobre la situación y sobre sus actores.

Un elemento en el que este texto coincide con el anterior es la progresión que rige su estructura. En este caso también se presenta una situación conflictiva que genera una acumulación de tensión y una expectativa por el desenlace. De igual forma, se llega a un clímax, que es la visión del nuevo plumaje del ave. Debe hacerse la salvedad de que en

este texto la distensión no es tan violenta como en “Turno”. El final no es definitivo, sino que queda abierto y parece anunciar el inicio de un proceso nuevo y diferente.

A continuación, es necesario dedicar algunos párrafos al sentido ominoso de los símbolos en el texto. Si bien los felinos simbolizan la depredación, es llamativo que la escritora escoja para esta función un gato, en lugar, por ejemplo, de un tigre u otro felino mayor, como se hace en muchos otros textos. ¿Cuál es el sentido de esta elección?, que el depredador sea doméstico, ya que esto brinda a la escena un sentido de intimidad que la hace realmente desgarradora.

Aparece entonces una descripción del cuerpo agonizante, que detona en la narradora protagonista un proceso de identificación. Si lo que se presencia en los sueños es una metáfora de lo que reside en lo más profundo de la conciencia, puede decirse que el ave es una proyección del malestar de la voz narrativa. Al ver en este animal adolorido, se siente impulsada a proteger una parte de sí misma. De ahí que no solo la recoja, sino que la guarde “debajo de mi blusa”, es decir, cerca del corazón.

El ave, en lugar de morir, convalece, pero su cercano encuentro con la muerte la ha transformado. El color rojo, y el hecho de que brote de un refugio en el pecho de la narradora protagonista, la consolidan como una metáfora de su corazón. Entonces, al describir el estado físico del ave en la última frase, la narradora está aludiendo a su propio estado emocional. El ave representa una vocación de altura y libertad, que a la vez es frágil porque un depredador no solo la amenaza, sino que ya la ha destrozado; por tanto, la dificultad del ave para salir se fundamenta en sus experiencias. Además, el ave también es símbolo de indecisión. Entonces, la fragilidad y la libertad son inversamente

proporcionales y generan un ciclo marcado por la inseguridad, en el que una busca anular a la otra e imponerse, aunque sea de manera temporal.

Debe observarse que este texto también posee un carácter metatextual, lo cual puede hacerse mediante una interpretación alternativa del título: pensando en las plumas como instrumentos para escribir, lo que da como resultado un sentido global distinto. El ave, una vez emplumada, recupera poco a poco su libertad de movimiento, pero esta es una libertad vigilada y amenazada. Así, la escritura es un ejercicio de libertad que muchas veces debe ejecutarse incluso en contra de los miedos más racionales.

Entre las temáticas principales de este relato se encuentra el sueño como espacio de autoindagación, Este relato onírico, en consonancia con lo planteado por sistemas teóricos como el psicoanálisis, tiene la función de representar el contenido inconsciente a través de un lenguaje simbólico. Por tanto, al verbalizarlo desde la vigilia, se convierte en objeto de análisis con el fin resolver de interrogantes acerca del yo.

Ahora bien, una vez que se interpreta los símbolos, como se ha hecho previamente, se observa que en este caso concreto representan la lucha por la libertad en su concepción más íntima. El relato no se trata necesariamente de un conflicto político colectivo, sino de la búsqueda de la liberación como vivencia personal. Asimismo, el texto representa el dolor del castigo recibido por perseguir tal aspiración.

9.2. *La divina chusma*

En este apartado, se explora las relaciones entre dos textos de *La divina chusma* (Rafael Ángel Herra, 2011). Existe una gran similitud entre al abordaje de las temáticas

en las dos minificciones; puesto que la solución pasa por un carácter pragmático y emocionalmente frío. Esta forma de abordar las temáticas implica el mensaje de que, en el mundo actual, las relaciones sociales siguen estando atravesadas por el pragmatismo y los conflictos de poder, tal como en las fábulas y las sociedades antiguas o incluso al mismo nivel que en el mundo animal.

La relación entre estas minificciones de carácter narrativo y su modelo discursivo, la fábula, no es servil. La comparación entre ambas formas literarias no solo muestra continuidad, sino también diversos puntos de ruptura. Además, es sumamente interesante la escogencia del tipo de texto por emular, pues recuerda que el cuento no es el único modelo de narración breve que la minificción puede tomar como base o con el cual se la puede comparar.

9. 2. 1 “*El escorpión y la serpiente*”

Los principales temas de esta minificción son las jerarquías y las relaciones de poder. Estas temáticas vienen directamente de la tradición de la fábula, sobre todo en su vertiente oriental. Debe recordarse que el *Panchatantra*, la principal colección de fábulas de la India, se presenta como un libro de historias didácticas para los niños destinados a heredar cargos de poder. A raíz de lo anterior, en esta modalidad literaria, es común que los estratos de la cadena alimenticia sean vistos como metáforas de los estratos sociales o del poder político.

En esta narración, el poder es entendido de forma maquiavélica; es decir, como un bien en sí mismo que es indispensable conservar y aumentar siempre que sea posible. Si se deduce una moraleja, está destinada a una persona poderosa y puede formularse como:

“no te enfrentes a alguien de tu mismo nivel o a quien no estés seguro de poder derrotar, pues no debes arriesgar tu posición innecesariamente”. De igual modo, es notable que no haya un consejo equiparable para quien se haya en el puesto de las ranas y los escarabajos más que “resígnate” o “acepta tu destino”.

A continuación, se transcribe “El escorpión y la serpiente”:

El escorpión y la serpiente

Un escorpión y una serpiente andan merodeando por la maleza, cada cual en lo suyo, y se encuentran cara a cara. Se miran, se miden, tienen hambre. La serpiente piensa en su alimento, pero al mismo tiempo conoce el riesgo: ha oído hablar de aquel aguijón mortal que ahora se mece frente a ella. El escorpión está alerta: su veneno es poderoso, pero también ha escuchado historias sobre los colmillos de las serpientes. Siguen vigilándose, midiéndose. El corazón les arde de coraje, se miran por última vez y se alejan volviéndose las espaldas.

Al final, el escorpión se satisface con los escarabajos y la serpiente con las ranas. Sin necesidad de ponerse de acuerdo, se reparten el reino. (Herra, 2011: 48)

El título de este texto está construido de la misma forma que el de muchas fábulas clásicas, por lo cual convoca las claves de lectura propias de esta tradición. Si el lector se ha encontrado antes con este tipo de relatos, activará una serie de expectativas acerca de los animales escogidos; por ejemplo, pensará que tanto el escorpión como la serpiente pueden representar peligro por el hecho de ser venenosos.

En este texto, la instancia narrativa es omnisciente, característica que también se toma de las fábulas clásicas. Este tipo de narrador crea una ilusión de objetividad que favorece uno de los rasgos tradicionales de la fábula: el tono didáctico. Mediante este

recurso, se invita al lector a esperar una enseñanza sutil (o incluso una moraleja explícita) por parte de una voz autorizada, que utiliza la literatura como canal, pero cuyo verdadero fin es la educación.

El esquema de personajes es sumamente simétrico. Incluso puede decirse que el objetivo del texto es crear una analogía narrativa entre la serpiente y el escorpión. Los personajes se construyen principalmente a partir de sus rasgos en común: comparten el hambre, la desconfianza, el coraje, y llegan a la misma conclusión. La construcción de esta simetría psicológica se ve favorecida también por el recurso formal de la narración omnisciente, ya que permite hacer explícitos los pensamientos y emociones de los personajes sin importar cuáles sean.

Además, los personajes se utilizan como recurso para generar la tensión narrativa: a medida que se avanza en la caracterización, aumenta la inquietud y el deseo de conocer el final de la secuencia de acciones. Esto sucede porque, tanto a nivel físico como psicológico, se los describe de manera que se vuelva inevitable imaginar un enfrentamiento inminente. El encuentro violento entre los animales venenosos no llega a suceder, sino que su agresividad se dirige contra otras especies, ubicadas en estratos inferiores de la cadena alimenticia. Así se logra el efecto de distensión, pero no por los medios que el lector había esperado, de modo que el texto lo invita a ampliar su horizonte de expectativas.

El tiempo podría abarcar apenas unos segundos y su flujo es cronológico. Los rasgos anteriores, aunados al uso dominante del presente de indicativo (dominancia total salvo por dos verbos en pretérito perfecto), generan un efecto de realidad e inmediatez.

De este modo, el lector se siente inmerso en las acciones. Este conjunto de elementos involucrados en la construcción del tiempo también se haya en la gran mayoría de las fábulas clásicas.

La construcción del espacio se elabora a través de muy pocos elementos, sin embargo, ofrece grandes posibilidades de análisis. Específicamente, solo aparecen dos menciones, que sin embargo están en sitios de refuerzo: “la maleza”, en la primera frase; y “el reino”, en la última. La maleza puede entenderse, en un sentido denotativo, como una vegetación de gran espesor; no obstante, también se puede interpretar como exceso de “mala hierba”, lo que en un nivel connotativo otorga al espacio una valoración negativa. De forma contraria a lo que puede ocurrir en un campo abierto o sin obstáculos, lo que sucede en la maleza está marcado por un tono bajo o vil. Por tanto, se observa que el uso de esta palabra en la frase inicial logra construir un ambiente de manera sumamente concisa.

La palabra reino, empleada al final, también posee dos significados distintos. Un sentido denotativo puede ser la referencia taxonómica al ‘reino animal’, con el cual se entendería que los depredadores literalmente se reparten a las especies para devorarlas. Ahora bien, en el nivel de la connotación, la palabra se puede entender como un sistema político en el cual los depredadores son monarcas. De este modo, a través de las dos palabras analizadas, el texto muestra el espacio desde perspectivas distintas e igualmente sintéticas. Además, las posiciones en las que se encuentran estas referencias al espacio no son casuales. Mientras la primera construye una escenografía y otorga un tono a las

acciones, la segunda aporta significados que incluso encierran un carácter conclusivo acerca de la narración.

El desenlace del texto rompe de distintas formas las expectativas generadas por el uso de recursos de la fábula. En primer lugar, el final llega sin que los animales participen de ningún diálogo, cuando una de las características más tradicionales de las fábulas ha sido específicamente contar con animales que hablan; en segundo lugar, no hay un personaje ganador y otro perdedor, como sucedería en las fábulas clásicas, en cambio, podría decirse que solo ocurren un empate entre los depredadores y la derrota en masa de los depredados; en tercer lugar, no hay una moraleja explícita; por último, si se intenta deducir alguna enseñanza del relato, esta necesariamente poseerá un tono oscuro o pesimista.

9. 2. 2. *“La cebra y la jirafa”*

En este caso, la temática principal es la comparación entre la belleza y la utilidad práctica. En este enfrentamiento, la hermosura se ve derrotada e incluso absorbida por la utilidad; pues, en tiempos de sequía, la cebra valora el cuello de la jirafa como algo bello. El relato relativiza los cánones de belleza al mostrar que, en el fondo, pueden ser simplemente criterios de funcionalidad; ya que estos, y no los primeros, garantizan la supervivencia.

A continuación, se transcribe “La cebra y la jirafa”:

La cebra y la jirafa

Había una vez una jirafa y una cebra. La jirafa y la cebra pastaban juntas y compartían el prado, los riachuelos, la sombra de los árboles.

La cebra solía burlarse de la jirafa:

-Tienes el cuello enorme y feo -le decía.

La jirafa escuchaba desde lo alto y callaba.

Pasaron los días y la cebra y la jirafa compartían el pasto.

La cebra repetía:

-Tienes el cuello enorme y feo.

La jirafa callaba mientras pasaban los días, hasta que un verano llegó la sequía y se acabó el pasto. La cebra empezó a enflaquecer y, atormentada, llorando su desventura, comprendió la belleza del cuello enorme y feo de la jirafa, mientras la veía masticar hojas tiernas de los árboles. (Herra, 2011: 106-107)

El título de este texto también remite, por su estructura, a los de las fábulas antiguas; sin embargo, esta vez no se trata de animales carnívoros, sino herbívoros, por lo que las expectativas en juego son distintas. Otro cambio en el título es la introducción de animales que, por ser propios de la sabana africana, no aparecen en las fábulas grecolatinas. Lo anterior intriga al lector y lo invita a continuar para descubrir de qué manera influirá esto en la narración.

Este texto comparte con el anterior el uso de la narración omnisciente para crear la ilusión de objetividad y el tono didáctico. Sin embargo, esta vez no se aprovecha para explicitar el pensamiento o las emociones de los personajes. En cambio, la instancia narrativa se limita a relatar la secuencia de acciones y a dejar que estas hablen por sí solas. La mención directa del pensamiento de los personajes no es necesaria, porque a cambio de esto el narrador muestra acciones suficientemente significativas como para permitir que el lector deduzca cuáles pensamientos y emociones las motivan.

Otro aspecto compartido con el texto anterior es el esquema de dos personajes, así como su uso en función de la tensión narrativa. Una diferencia es que en este caso no se enfatizan los rasgos en común, sino la forma en que la jirafa se distingue de la cebra por su cuello. Otra diferencia radica en la presencia de diálogos entre los animales. Este elemento es sumamente característico de la fábula clásica y en este sentido representa una complacencia para el lector que basa en ella su horizonte de expectativas.

El espacio-tiempo inicial es un lugar ameno en el que los dos personajes tienen todo lo que necesitan. Incluso puede verse como un sitio paradisíaco, ya que el uso de verbos en pretérito imperfecto apunta a un valor reiterativo e indeterminado característico del tiempo sacro. En estas circunstancias, la alimentación es un ritual cotidiano que despoja al tiempo de su carácter lineal para volverlo cíclico.

El flujo del tiempo cambia en el último párrafo. El pretérito perfecto reemplaza al imperfecto en su dominancia y sitúa las acciones en una continuidad lineal y precisa. De este modo, la dinámica repetitiva del rito alimentario se ve interrumpida de forma abrupta. Este cambio temporal va acompañado de una transformación en el espacio, ya que la sabana verde pierde su pasto y se convierte en un lugar hostil. Este giro de la trama justifica la utilización del espacio y los animales africanos, ya que otorgan al cuello de la jirafa una cuota de significado que no podría tener en otras circunstancias.

Si se mira la relación entre esta minificción y la fábula clásica como su modelo, se observa que es bastante más cercana que “El escorpión y la serpiente”. En el desenlace, puede notarse que sí hay un ganador y un perdedor claramente establecidos. Asimismo, el texto sí permite deducir una moraleja clara, que podría formularse como: “no es sensato

burlarse de los rasgos físicos de otros”. Esto con el tradicional objetivo didáctico-moralizante de la fábula. Por tanto, podría decirse que los rasgos anteriores, sumados a la narración omnisciente y los diálogos de los animales, acercan este texto mucho más que el anterior al horizonte de expectativas de la fábula grecolatina.

9.3. *Fragmentos de la tierra prometida*

A continuación, se analiza dos textos de *Fragmentos de la tierra prometida* (Contreras, 2012); se trata de “La Tierra Prometida” y “Luna Rupestre”. En ambos casos, la denuncia social y la actualización de arquetipos atávicos funcionan como ejes de la narración.

Debe notarse que, si bien los dos textos analizados comparten el carácter narrativo y provienen de la misma colección de minificciones, son muy diferentes. En especial, son distintos porque tienen diversos grados de autonomía con respecto al resto del libro. Mientras que el primero podría separarse del escenario futurista y ubicarse en el presente, alejándose de la línea espaciotemporal de la mayoría del libro, el segundo está fuertemente afianzado en su carácter distópico e incluso tiene un alto nivel de dependencia semántica de otras minificciones de la colección.

Lo anterior quiere decir que *Fragmentos de la tierra prometida* es un libro sumamente complejo, que puede situar al lector frente a escenarios mencionados en minificciones anteriores u ofrecerle espacios nuevos y autónomos que se alejan de lo planteado por el libro. Además de las referencias intratextuales, incluye otras intertextuales y extratextuales (por ejemplo, cuando alude a hechos históricos). Tal diversidad de recursos formales requiere un lector que posea una gama igualmente amplia

de habilidades de interpretación, que se adapte a circunstancias sumamente diversas de la manera adecuada para el disfrute de cada uno de estos textos fugaces.

9.3.1. *“La Tierra Prometida”*

Al analizar las temáticas de esta minificción, se observa un fuerte contenido político y una gran actualidad, pues su tema principal es el fenómeno de migración forzada desde México, América Central y América del Sur hacia los Estados Unidos. De ahí la analogía con el relato bíblico del pueblo hebreo, pues ambas culturas parten en un viaje incierto con la meta de conseguir mejores condiciones para su vida.

De esta problemática social, el texto enfatiza al menos cuatro aspectos: en primer lugar, la extensión de este fenómeno en el tiempo (que para el 2012 bien podía tener cuarenta años o más, pues estas oleadas migratorias iniciaron con los conflictos latinoamericanos durante la Guerra Fría); en segundo lugar, la geografía fronteriza donde el conflicto presenta un carácter más dramático (el desierto de Sonora y Ciudad Juárez); en tercer lugar, el coyotaje (es decir, el negocio de cobrar por llevar personas al otro lado de la frontera) y la ilegalidad (pues estas personas son tachadas como “ilegales” una vez que se integran a la sociedad estadounidense).

A continuación, se transcribe “La Tierra Prometida”:

La Tierra Prometida

A los cuarenta años de estar cruzando el desierto, el coyote Moisés de Juárez se retiró sin revelar que conocía las Tablas de La Ley de inmigración. (Contreras, 2012: 53)⁶

Para iniciar, se observa que esta es la minificción epónima del libro, sin embargo, debe notarse que esta relación de eponimia no es totalmente directa, pues los títulos del libro y de la minificción no son idénticos, sino que el segundo es más breve que el primero debido a la supresión de dos palabras. Lo anterior puede leerse como un guiño que nos muestra la importancia que poseen las operaciones de reducción y condensación en el contexto de esta modalidad literaria.

Otra forma de reducción empleada en el texto es la condensación extrema del tiempo; ya que, si bien las acciones narradas implican cuarenta años, el lapso de la lectura apenas abarca unos segundos. El espacio se construye con base en el mismo proceso, ya que las escasas líneas que abarca el texto en la página contrastan con la infinitud simbólica del desierto. No obstante, el espacio de las acciones se vuelve incluso más amplio si se nota que en él están superpuestos en verdad dos desiertos: uno en Oriente Medio y otro en América del Norte.

De manera sumamente simétrica con respecto a lo escrito en el párrafo anterior, se observa que Moisés de Juárez en realidad es dos personajes (profeta y coyote) condensados en uno solo. De este modo, se puede observar que, tanto en el manejo del

⁶ Para un análisis de la intertextualidad (literaria y extraliteraria) en esta minificción, ver Castillo, M. "Tiempos y espacios de la minificción en Fragmentos de la tierra prometida". *ISTMO, Revista Virtual de Estudios Culturales y Literarios Centroamericanos*. No. 29-30 (julio - diciembre 2014 / enero - junio 2015). (S. p.). Disponible en: http://istmo.denison.edu/n29-30/proyectos/04_castillo_marvin_form.pdf

espacio-tiempo como en el de los personajes, se presenta un desbalance deliberado, ya que la intención es expresar significados sumamente amplios (incluso duplicados) a través de formas reducidas al extremo. La decisión de emplear un narrador omnisciente puede leerse en esta misma línea, pues utilizar una instancia narrativa de este tipo no implica la adición de personajes ni alteración alguna en la trama. Finalmente, a nivel humorístico, el nombre de este personaje implica un motivo risible del primer tipo, específicamente un juego semántico.

De este modo, la duplicidad permite al lector interpretar otras relaciones de equivalencia como Israel = Ciudad Juárez, Tablas de la Ley = Ley de inmigración e incluso Tierra Prometida = Estados Unidos. Para esto, se necesita un lector activo en dos aspectos: por un lado, debe conocer el intertexto bíblico y el fenómeno migratorio de México a Estados Unidos para llevar a cabo la interpretación; por otro lado, debe leer el texto con distintos niveles de profundidad connotativa, ya que algunos de estos pares se expresan de forma explícita, mientras otros aparecen de maneras más sutiles.

Incluso teniendo en cuenta la brevedad extrema de esta minificción, hay un elemento que permite alcanzar una fuerte tensión narrativa: la puntuación. Dado que solo aparecen una coma y el punto final, la lectura en voz alta se realiza sin pausas largas, de modo que el relato se percibe como una sola unidad a nivel oral-auditivo. Construir el relato como una única frase contribuye a presentar la forma como el resultado de un proceso de compresión, así como a acentuar el contraste frente a la magnitud y complejidad del contenido.

A nivel humorístico, las relaciones de duplicidad son fuertemente paródicas:

Esta superposición de realidades permite leer algunos contrastes especialmente significativos, sobre todo por la transformación de la figura de Moisés, quien deja de ser un líder y un profeta para convertirse en un criminal, lo cual sugiere un proceso de degradación de las relaciones sociales a través del tiempo. Asimismo, el Moisés bíblico, quien guía a su pueblo durante décadas, pero por sus pecados no logra entrar con él en la tierra prometida, contrasta con el coyote, quien se enriquece a costa de su pueblo y sin embargo concreta una larga carrera impunemente. Lo anterior también expresa la degradación social, pero enmarcada en el ámbito de la justicia. (Castillo, 2014: 10)

De esta forma, el relato bíblico es resignificado y despojado de su seriedad sacra, ya que se recontextualiza en un ámbito en el que la moral y la espiritualidad no tienen cabida.

9. 3. 2. *“Luna rupestre”*

Uno de los principales temas de este relato es el ciclo vida/muerte, así como la acumulación del conocimiento a través de las generaciones. En este sistema, el valor de la vida parece medirse por el saber que logra legarse. Heredar este saber se convierte también en una manera de trascender la muerte, pues el conocimiento acumulado sigue presente en la comunidad más allá de la desaparición del individuo.

En esta minificción también se aborda de manera comparativa las nociones de la utilidad y la belleza, pero este texto resuelve el conflicto de manera inversa a como lo hace “La cebra y la jirafa”, pues se decanta por enaltecer el valor inmaterial del libro más allá de su utilidad práctica. Esto puede afirmarse porque el protagonista prefiere conservarlo

que quemarlo para producir calor. De este modo, el mensaje es que, mediante el pensamiento pragmático, se puede resolver problemas simples a corto plazo; mientras que, a largo plazo, la belleza permite afrontar las cargas de la vida y de la muerte.

A continuación, se transcribe “Luna rupestre”:

Luna rupestre

El anciano quería que el cielo se despejara y volver a ver la luna. Siempre nos hablaba de la luna y nos mostraba un libro de fotografías. La noche de su agonía, una mujer pintó una luna llena en la curvatura del puente, sobre su cabecera. En la mejoría de la muerte, él abrió los ojos, alcanzó a verla, y sonrió. Al día siguiente lo enterramos, y sobre su tumba juramos conservar el libro a pesar del frío.

(Contreras, 2012: 60)

Para iniciar, el simbolismo lunar del título convoca una gran cantidad de posibilidades semánticas, desplegando una serie de amplias expectativas para el lector. Un lector activo comprende que la luna significa belleza femenina y sabiduría oculta, pero también que puede ser una emisaria de la muerte. En este sentido, el simbolismo se vuelve sumamente provocador y no solo funciona como clave de lectura, sino también como gancho para obtener la atención de quien lee.

El simbolismo mencionado anteriormente se combina con una referencia al arte atávico, específicamente a la pintura elaborada por humanos que vivieron en cavernas durante la prehistoria. Ambos elementos invitan al lector a percibir la narración desde el pensamiento mítico, tan estrechamente vinculado con la edad de piedra. Además, la mención de lo rupestre encausa a la luna hacia una representación visual específica, dotando al símbolo de una forma gráfica mucho más concreta.

Claro está que, para que estos procesos de asociación ocurran, el lector debe manejar en su enciclopedia algunas nociones básicas, tanto del sentido simbólico de la luna como del código pictórico al que se hace referencia. De esta manera, llama la atención el alto nivel de actividad que el texto espera del lector, aún desde su paratexto inicial, sin que la mirada se haya desplazado siquiera hacia el cuerpo de la minificción.

Para comprender el inicio del texto, es necesario que el lector utilice otra de sus habilidades: el establecimiento de relaciones intratextuales⁷. Las primeras dos frases de la minificción solo son comprensibles si se recuerda que estos textos se ubican en un futuro distópico en el cual el colapso climático del planeta ha generado una nubosidad y una llovizna permanentes. Lo anterior puede conocerse a través de otras minificciones del libro, por ejemplo:

Efecto invernadero

Para los chicos, llover es como era para nosotros amanecer, atardecer... No concebimos el mundo sin amaneceres... sin atardeceres. Ellos no conocen otro mundo que el de la lluvia persistente. (Contreras, 2010: 42)

Es por esta causa que el anciano puede sentir nostalgia de la luna, mientras los más jóvenes nunca han podido verla más que en las fotografías que él les muestra.

Al llegar el momento de la muerte, se establece un paralelismo que dota al texto de una duplicidad transversal, de manera bastante similar a lo que sucede en “La Tierra Prometida”. Esta vez se logra por la relación entre la luna pintada por la mujer y la luna

⁷ Debe recordarse que las relaciones intratextuales son aquellos vínculos de referencialidad que se establecen entre distintos elementos dentro de un mismo libro.

ancestral mencionada en el título. Esta asociación luna futurista = luna rupestre abre paso también al vínculo puente = caverna. Una vez más, dos planos del espacio tiempo se superponen, de modo que los personajes son los desplazados climáticos del futuro y al mismo tiempo la horda nómada del pasado.

Para entender el desenlace del texto, una vez más se vuelve necesario el establecimiento de relaciones intratextuales, pues debe recordarse que, en este futuro distópico, cualquier papel es mucho más cotizado por su capacidad combustible que por su contenido textual. Lo anterior puede observarse en el siguiente ejemplo:

“Dialéctica de la ilustración”⁸

Siempre se dijo que era importante tener títulos de propiedad y diplomas universitarios. ¡Y era cierto!, fueron los últimos papeles que aportaron los abuelos al fuego común para calentarnos una madrugada fría. (Contreras, 2012: 39)

Es por este motivo que el juramento final de “Luna rupestre” posee tal importancia. Si no se tiene en cuenta utilidad común del papel en este mundo distópico, no se comprende por qué la decisión final se toma “a pesar del frío”.

En este caso, la instancia narrativa no es omnisciente, sino testigo. Refiere la historia del protagonista, que es el hombre fallecido, para luego mostrar cómo estos hechos cambiaron la visión de mundo del narrador. No obstante, debe notarse que este narrador testigo no es un personaje individual, sino colectivo, lo cual se evidencia en el uso de la primera persona plural a lo largo del texto. De este modo, el narrador testigo se diluye en el entorno social y se cubre con el velo del anonimato.

⁸ Las comillas son del original

Además de algunos recursos típicamente narrativos a los que se ha hecho referencia, como la instancia narrativa y las coordenadas espacio-temporales, debe notarse que la estructura de esta minificción es particularmente similar a la del cuento. Se puede demarcar fácilmente los límites entre el planteamiento de la situación (dinámica inicial de los personajes), el clímax (muerte) y la distensión final (juramento). Por tanto, este texto sin duda puede clasificarse como microrrelato.

Otro de los recursos de mayor importancia para la estructura de esta minificción son las dos grandes elipsis que permiten acelerar la narración y al mismo tiempo marcar los límites entre las tres partes mencionadas arriba. La primera elipsis se da cuando el anciano aparece agonizante sin haber mostrado cómo llegó a ese estado, la segunda se da entre la noche de su muerte y el siguiente día. Todo esto permite la construcción de un texto sintético, que no se detiene en la narración de acciones poco importantes.

9. 4. *Micropsia*

Seguidamente, se analiza dos minificciones de *Micropsia* (Yuré, 2012). En estos textos, se aprovecha la inversión irónica para generar un efecto cómico. Esto aparece favorecido por el recurso de la parodia como telón de fondo. En estas minificciones, el humor tiene la función de despojar de seriedad las circunstancias, con el fin de comunicar una visión distendida del mundo.

9. 4. 1. "Penurias"

El principal tema de esta minificción es la polémica entre psicoanálisis y feminismo. No obstante, lo más llamativo es la forma en que se aborda, es decir, la

resignificación humorística que se hace de un evento serio y, además, revestido de la solemnidad de las disputas académicas. El texto aprovecha la sacralidad que posee la figura de Freud para muchos especialistas en su disciplina y la convierte en potencial humorístico. De este modo, se comunica una visión de mundo distendida, que valora lo serio por sus posibilidades lúdicas y paródicas.

A continuación, se transcribe “Penurias”:

Penurias

Después de la sesión, una vez ida la cleptómana, el ansioso doctor Freud abre su caja fuerte, tranquilizándose al ver allí, intacto, su tan envidiado pene. (Yuré, 2012: 51)

“Penurias”, al igual que “La Tierra Prometida”, emplea la puntuación para generar tensión narrativa, puesto que no utiliza punto y seguido, sino únicamente comas. Esto hace que el texto se perciba como una sola unidad al momento de la lectura. Lo anterior está en consonancia con lo reducido que es el espacio-tiempo, pues se limita únicamente al consultorio de Freud y a la hora de su consulta. Asimismo, el esquema de dos personajes tipo permite planificar una interacción concisa y veloz.

En cuanto a la instancia narrativa, la voz omnisciente es necesaria para mostrar la ironía situacional, ya que una narración desde la perspectiva del protagonista no favorecería el efecto cómico. De igual modo, un narrador testigo habría implicado la adición de un tercer personaje y la alteración del esquema doble, interfiriendo así con su sencillez y efectividad.

El título tiene, a primera vista, un carácter trágico; pero, tras la lectura, el efecto cómico revela que se trata de un título impostor, puesto que la angustia está solo en la mente del personaje, mientras el lector se encuentra ante una ironía situacional que lo hace reír. El desenlace del texto genera una nueva interpretación del título, ya que permite comprender el juego de palabras en el cual se basa, al mismo tiempo que convoca lo bajo corporal.

El texto exige un conocimiento sumamente específico por parte del lector, que debe estar al tanto de la polémica entre el psicoanálisis y el feminismo, desatada por la afirmación de Freud de que la sexualidad femenina se caracteriza por la envidia del pene. La elección de una alusión tan específica puede explicarse desde la óptica de Violeta Rojo: “Se utiliza la intertextualidad para lograr la concisión, pero también ocasiona que el lector deba investigar y descubra otros mundos amplísimos que, a su vez, le dan nuevos sentidos al texto leído” (Rojo, 2011). Además, el uso de este tipo de marcos previos favorece la brevedad del texto, pues permite dar por conocidas las circunstancias, sin demorarse en introducirlas ni explicarlas.

El humorismo parece ser especialmente complejo en este ejemplo. El escarnio apunta hacia una figura consagrada por la academia tradicional, lo cual provoca una reacción contra los sistemas de razonamiento que adquieren el estatus de escritura sagrada para una comunidad de especialistas. Al atribuir a Freud un padecimiento ansioso, se realiza una inversión irónica, ya que esto transforma al doctor en paciente. Esta carga contra la figura fundacional del psicoanálisis posee un carácter iconoclasta, pero también regenerador; ya que, al despojarlo de seriedad, lo resignifica.

9. 4. 2. “*Lupus terror*”

La temática transversal de este microrrelato es el uso del miedo como herramienta de control sobre los niños. Muchos cuentos infantiles, en especial de tradición germánica, son herramientas empleadas por los adultos para infundirles temor a los infantes y hacerlos obedecer. En este texto, el uso dado a los cuentos se rarifica por la inversión de las especies, según la cual los lobos toman el lugar de los humanos y viceversa. Esto genera, como se dijo, un efecto humorístico, pero también llama la atención sobre una práctica naturalizada que de otro modo no se problematizaría.

A continuación, se transcribe “*Lupus terror*”:

LUPUS TERROR

“... Y entonces, Caperucita Roja y su compinche el leñador, un asesino implacable, irrumpieron como vándalos en la cálida cueva donde descuartizaron sin piedad a la dulce abuela loba, con la que se hicieron un abrigo de pieles”. La madre salió aullando del cubil, luego de ladrarles las buenas noches a Rómulo y Remo, quienes, temblorosos, se prometían no volver a pedirle a Mamá Loba ningún cuento sobre humanos, pues les daba insomnio. (Yuré, 2012: 71)

El título de este texto también invita al lector a consultar su saber o a investigar en caso de no poseerlo, ya que es necesario traducir del latín para comprender el paratexto. Dado que ambas palabras se encuentran en caso nominativo, puede entenderse *lupus* (‘lobo’) como el atributo de *terror* (terror), de modo que podría traducirse como ‘terror lúpico’. En este sentido, es muy factible que el lector hablante del castellano interprete

esto como ‘el temor de los humanos a los lobos’, sin embargo, al entrar al cuerpo del texto hallará lo contrario, dándose cuenta de que era este un título impostor.

Debe notarse un aspecto poco común en textos tan breves como este: hay un cambio de plano narrativo. Esto sucede porque se inicia contando una historia, para luego revelar que esta se encuentra en un libro del universo ficticio y que la voz que narraba era la de un personaje, dando paso, al finalizar el cuento de Caperucita Roja, al verdadero narrador de “Lupus terror”. Así, aunque las instancias narrativas de ambas historias son omniscientes, este cambio de plano dota a la minificción de una narratividad especialmente plástica.

Con base en lo anterior, se observa que en el espacio-tiempo hay dos círculos concéntricos, el primero es menor y corresponde al universo narrado de Caperucita Roja, el segundo es mayor, subsume al primero y se trata de la realidad de Rómulo y Remo. Esto genera un efecto de recursividad narrativa, conocido también como “caja china” y muy característico de escritores como Jorge Luis Borges. Tal efecto consiste en mostrar que un plano narrativo siempre puede estar enmarcado en otro más abarcador, haciendo que los límites entre ficción y realidad se tambaleen.

En el marco de esta confusión entre lo real y lo ficticio, se puede comprender el miedo de Rómulo y Remo, que sufren de insomnio porque temen vivir un destino como el de la abuela loba en caso de encontrarse con los abominables humanos. A la luz de este miedo, puede hacerse una segunda interpretación del título, que contiene una referencia a un tipo de crisis psicológica cuyo nombre suele utilizarse en latín. Se trata del *pavor*

nocturnus o temor nocturno, manifestado generalmente en niños que despiertan sumamente asustados y necesitan del apoyo de sus padres para volver a conciliar el sueño.

De este modo, se observa que la escogencia de la lengua latina para el título no solo se da para que el lector deba tomar el rol activo de la traducción, sino también para aludir a la terminología psicológica. Por supuesto, hay un tercer motivo para escoger esta lengua, y es que Rómulo y Remo son los fundadores míticos de la Roma antigua. Lo anterior suma aún más significado al paratexto, que debe ser interpretado varias veces por el lector según se encuentra con la información nueva que le brinda el cuerpo de la minificción.

Para finalizar con el análisis de este microrrelato, es muy importante evidenciar la parodia, la ironía y el equívoco como sus principales motores humorísticos. La parodia tiene dos fuentes distintas: por un lado, se resignifica el conocido cuento germánico de Caperucita Roja; por otro lado, se reelabora los personajes de la fundación legendaria de Roma. La ironía se muestra en la inversión de los roles en el cuento: dado que es leído por Mamá Loba, los personajes crueles y peligrosos son los humanos, mientras que los lobos son representados como víctimas inocentes. Por último, el equívoco final que funciona como remate humorístico es el miedo que tienen Rómulo y Remo de los humanos, pues con esto nos damos cuenta de que ellos, al ser criados por Mamá Loba, no saben que también pertenecen a la especie humana.

9. 5. Artefactos

Finalmente, se analizará dos textos del libro *Artefactos*, (Herra, 2016). Estas minificciones tienen dos ejes en común. En primer lugar, implican una reelaboración de los bestiarios medievales, dado que esta parodia atraviesa todo el libro en cuestión. En segundo lugar, tienen como protagonistas a personajes inanimados a los cuales se les atribuyen características humanas.

9. 5. 1. “*Las cortinas y la ventana*”

El texto muestra una preocupación por la decadencia de los lazos humanos. Este estado de degradación se observa en la fragilidad de los vínculos y su dificultad para hacer frente a circunstancias externas. Lo anterior se expresa en los términos de una lucha entre lo significativo y lo banal. No obstante, esta lucha aparece marcada por la desesperanza, pues desemboca en un estado de resignación ante la pérdida del paraíso.

A continuación, se transcribe “*Las cortinas y la ventana*”:

Las cortinas y la ventana

Al principio fue la ventana.

La ventana fue al principio un hueco en la pared. Un hueco para darle paso a la luz hacia adentro y permitir las miradas hacia afuera. Y así todo estuvo bien hecho.

Después fue necesario evitar las miradas hacia adentro y atenuar el fuego solar y se hicieron las cortinas y estuvo bien.

En los tiempos que siguieron no fue necesario nada más y las cortinas y la ventana se hicieron buenas amigas, compañeras de ruta, y se acostumbraron a trabajar juntas, hombro a hombro, como suele decirse. Qué más podían desearse entre colegas, en un orden en el cual se respeta la distribución del trabajo.

Habrían seguido así, muy amistosas, hasta que a un forajido se le ocurrió inventar esas horribles celosías sin la gracia ni la coquetería de las cortinas. La ventana no tuvo más remedio que ajustarse a los tiempos. (Herra, 2016: 69)

El título de esta minificción convoca la noción de lo doméstico y cotidiano. No obstante, el *incipit* implica una reminiscencia del primer versículo del evangelio de Juan: “En el principio era el Verbo”. Esto convoca el carácter mítico-simbólico del intertexto bíblico. De este modo, el texto sagrado se despoja de seriedad, al mismo tiempo que el elemento cotidiano se reviste de un carácter solemne. También debe notarse que la voz narrativa es omnisciente, del mismo modo que en el evangelio de Juan, el Génesis y muchos otros relatos cosmogónicos, pertenecientes o no a la tradición cristiana. Esto le brinda al texto un tono verosímil y didáctico característico de la literatura religiosa.

Una vez que el *incipit* de carácter bíblico sitúa al lector ante un proceso de creación *ex nihilo*, se observa que el espacio-tiempo no posee un carácter realista, sino mítico-simbólico. El único elemento que aparece desde el inicio es la ventana, que es al mismo tiempo espacio y personaje. Esta doble función es posible debido a que *Artefactos* se presenta como un bestiario que, en lugar de describir criaturas legendarias, presenta objetos cotidianos a los que personifica y transforma en protagonistas de sus propias historias.

Las cortinas y la ventana son los personajes. No obstante, pueden formularse preguntas como ¿las celosías que acaban con la amistad deben considerarse un personaje aunque no aparezcan humanizadas mediante prosopopeyas?, ¿se debe considerar personajes a otros elementos del espacio como la pared o incluso la luz? Este tipo de

interrogantes evidencian que la confusión entre espacios y personajes inviste al texto de una notable complejidad como objeto de análisis.

Al final del segundo párrafo, y reformulada también al final del tercero, aparece una vez más una reminiscencia bíblica; esta vez más claramente conectada con la cosmogonía, ya que alude a Génesis 1:31 “Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera”. Esta frase también aparece reformulada varias veces en el libro del Génesis; específicamente, al acabarse los días de la creación primera.

El proceso de creación desemboca en un sistema armónico e ideal descrito en el tercer párrafo. Este momento de la narración es comparable al tiempo en que los humanos bíblicos viven en el paraíso terrenal. Tal estado armónico se rompe a lo largo de todo el cuarto párrafo, y lleva a un desenlace marcado por la ruptura y la banalización. Lo anterior es equivalente a la pérdida del paraíso bíblico.

El *perfectit* hace énfasis en la noción del tiempo para darnos cuenta de que ha cambiado en dos sentidos. Por un lado, el tiempo es otro porque los gustos han cambiado; por otro lado, el tiempo sagrado ha terminado y hasta lo que antes funcionaba de manera perfecta es reemplazado por un elemento nuevo, aunque no esté a su altura. Esto invita al lector a interpretar el texto desde el motivo mítico de la Edad de Oro, que consiste en pensar en el presente como el estado de decadencia que sucedió a un pasado ideal.

Al igual que se señala en el análisis de los textos de *La divina chusma*, *Artefactos* evidencia que el cuento no es el único modelo narrativo que una minificción puede imitar. Por ejemplo, el modelo en este caso es el mito cosmogónico en general y la cosmogonía

bíblica en específico. El aprovechamiento de un modelo narrativo anterior y distinto al del cuento hace que este texto rompa incluso con el horizonte de expectativas narrativista que entiende la minificción narrativa solamente como un cuento comprimido.

9. 5. 2. “*La curva*”

Este texto es sumamente breve y experimental, incluso dentro del corpus de la presente investigación. Para justificar la transformación del punto que habla en curva, se recurre a conceptos de un discurso no literario: la geometría, según la cual el punto es la unidad mínima de expresión visual, mientras que la línea es una sucesión de puntos. Estas dos definiciones, una vez personificadas, funcionan como base para el desarrollo del argumento.

El carácter experimental de esta minificción dificulta la elaboración de un análisis temático. No obstante, puede decirse que, justo por esta naturaleza, el texto tematiza las posibilidades lúdicas de la literatura e invita a emprender el proceso creativo como un juego, sin preocuparse por la gravedad de su contenido.

A continuación, se transcribe “*La curva*”:

La curva

Cuando me aburrí de ser punto, mísero punto sin aspiraciones, apuré unas copas y corrí a otro sitio.

Entonces me convertí en curva. (Herra, 2016: 105)

El efecto humorístico se prepara con la mención de las copas y se detona con la palabra final, de modo que el carácter curvo de la línea queda justificado por la embriaguez

del punto. Estos elementos, sumado al uso de verbos en pretérito, convierten la minificción en una anécdota risible para el lector. Otro elemento empleado en la literatura vanguardista que está presente en este texto, y además colabora en la construcción del efecto humorístico, es la intrascendencia de lo narrado.

El título de este texto puede asociarse con la narrativa vanguardista, en especial con la tendencia cubista de hacer alusión a conceptos geométricos. Así, el carácter experimental es visible desde el paratexto. Debe recordarse que uno de los consensos en la teoría de la literatura hiperbreve es que su auge actual tiene sus raíces en la experimentación modernista y vanguardista.

En este caso, la instancia narrativa es la protagonista de la historia, y además es el único personaje involucrado. Este personaje cuenta el origen de su forma actual, a través de una secuencia de acciones destinada a justificar la metamorfosis del punto en línea curva. Además de estos elementos, el espacio brilla por su ausencia, el ambiente aparece vacío por completo, de modo que se enfatizan la sencillez y la brevedad de la narración.

9. 6. Conclusiones parciales

Los títulos de estas minificciones presentan usos sumamente distintos. Algunos convocan simbolismos, como “Plumas” y “Luna rupestre”. Otros, como “El escorpión y la serpiente” y “La cebra y la jirafa”, introducen a los personajes mientras delatan su modelo genérico, en este caso la fábula antigua. “Turno” presenta el espacio-tiempo del texto. “Las cortinas y la ventana”, presenta al espacio-protagonista. “La Tierra Prometida” introduce la intertextualidad bíblica. “La curva” advierte de la orientación estética del

texto, específicamente, el cubismo. “Penurias” y “Lupus terror” son títulos al servicio del efecto cómico, pues su sentido cambia por otro, esta vez risible, cuando la lectura ha finalizado.

En fin, como puede observarse, incluso en una muestra de diez títulos, hay una gran variedad de funciones; pero en general, este paratexto es aprovechado por los autores para generar un conjunto de expectativas en el lector. No obstante, como se observa en el análisis, la mayoría de las veces estas expectativas no se cumplen a cabalidad durante la narración, sino que se generan cambios parciales o incluso contradicciones abiertas con el cuerpo de la minificción, haciendo que el lector deba replantear sus expectativas para aceptar la propuesta que el texto le ofrece.

En cuanto a los tipos de narrador, se observa que en siete de diez casos la voz narrativa es omnisciente; mientras que solo hay dos minificciones con narrador protagonista y una con narrador testigo. La dominancia de la voz omnisciente es amplia y esto se debe a la versatilidad con la que permite elaborar el mundo narrado por encontrarse fuera de la historia. También a la posibilidad que ofrece de mostrar una visión global de las circunstancias desde el inicio del texto, lo anterior en servicio de la brevedad.

La noción de tensión narrativa no es de interés en todos los relatos. Tiene importancia, principalmente, en la mitad de ellos: “Turno” (mediante el énfasis descriptivo en la mirada del cangrejo), “El escorpión y la serpiente” (a través de la descripción de los personajes), “La cebra y la jirafa” (alcanzada por la secuencia de acciones en sí misma) “La Tierra Prometida” y “Penurias” (textos que logran la tensión narrativa por su uso de la sintaxis y la puntuación).

El recurso de la elipsis es muy poco usado. Solamente se observa en dos ocasiones y en el mismo texto, “Luna rupestre”. Esto llama la atención porque es muy común que este recurso se asocie con la minificción. En la mayoría de los casos, la elipsis narrativa no es necesaria porque la narración se concentra de principio a fin en un tiempo-espacio sumamente conciso, de modo que permite desarrollar un texto hiperbreve sin la necesidad de grandes omisiones.

El análisis de los esquemas de personajes es sumamente productivo para este corpus de narraciones. En primer lugar, llama la atención que la gran mayoría de estos relatos tiene tres o menos personajes concretos. “La Tierra Prometida” y “La curva” poseen un solo personaje. “Turno”, “El escorpión y la serpiente”, “La cebra y la jirafa” y “Penurias” tienen dos personajes. “Plumas”, “Luna rupestre” y “Las cortinas y la ventana” tienen tres personajes. “Lupus terror” presenta el esquema más complejo: tres personajes en el primer plano narrativo (Caperucita, el leñador y la abuela en el cuento) y tres más en el segundo (Rómulo, Remo y Mamá Loba en el cubil). En este aspecto, el corpus sí coincide con el consenso teórico de que la minificción narrativa tiene pocos personajes.

En segundo lugar, es llamativa la alusión a colectividades indeterminadas, que no llegan a ser personajes concretos, pero se emplean para sugerir la presencia de un número mayor de involucrados en las acciones. “Turno” presenta a “los niños”, en plural, pero luego se enfoca solamente en uno de ellos y en el cangrejo, dejando a los demás en un segundo plano y al lector sin la posibilidad de distinguir su número ni sus características; esto se debe a que son irrelevantes, pues la narración se concentra en un primer plano de la muerte del animal. “El escorpión y la serpiente” alude al final a las colectividades de

las ranas y los escarabajos, sin embargo, ningún personaje de estas especies se desarrolla de manera concreta; lo anterior permite enfatizar que pertenecen a un estrato bajo, sin rostro ni poder de decisión. Finalmente, “Luna rupestre” permite deducir que el narrador representa a un colectivo únicamente porque utiliza la primera persona plural; esto se hace con el fin de darle a la historia una significación social o comunitaria.

Otro rasgo sobresaliente de los personajes es la diversidad de su extracción. Tomando en cuenta los personajes que se puede determinar con certeza, aparecen once humanos, diez animales, tres objetos (lo cual genera una fusión de los personajes y el espacio) y un concepto (la curva). En este sentido, la escogencia de los personajes es bastante lúdica. Sin duda, lo más significativo es que la cantidad de animales en los textos casi iguale la cantidad de humanos. Esto significa que el valor simbólico que los animales han tenido en las narraciones a lo largo de la historia recobra aquí su carácter protagónico, especialmente en *Los niños muertos*, *La divina chusma* y *Micropsia*.

Además, debe notarse que los personajes de origen animal se abordan de tres modos distintos. En *Los niños muertos*, se trata de animales que obtienen el estatus de personaje debido a su hipercodificación simbólica y a su estrecha relación con los humanos, vínculo favorecido por estados como la infancia y el sueño. En *La divina chusma*, los animales aparecen humanizados y son el único tipo de personaje posible, lo cual se hace siguiendo el modelo de la fábula antigua. En *Micropsia* también están personificados y se usan para generar humor, a través de la inversión irónica de los roles cumplidos por humanos y animales.

Los espacios y tiempos seleccionados presentan gran variabilidad. Sin embargo, la mayoría de estos posee algún grado de indeterminación, a excepción de “Penurias”, que se ubica de manera sumamente específica en el consultorio del doctor Freud. Otras minificciones, como “La Tierra prometida” nos ubican en un espacio determinado pero hiperbólico, el desierto de Sonora; igual que “la cebra y la jirafa”, ubicado en algún punto de la sabana africana. Por lo demás, se trata de paredes, reinos, puentes, cubiles, sueños y pueblos cualesquiera.

La indeterminación del espacio puede explicarse de diferentes formas. En primer lugar, se debe a que, en la minificción, la descripción detallada del ambiente suele obviarse, pues se considera como un ripio que atenta contra la brevedad del texto. En segundo lugar, tiene su origen la aspiración posnacional que tiene una buena parte de la literatura contemporánea; desde este punto de vista, un espacio demasiado detallado es una pérdida de universalidad. En tercer lugar, se asienta en la búsqueda de dar al espacio-tiempo un uso más allá que el de la simple coordenada o estrategia de verosimilitud; si bien estos espacios son bastante indeterminados, todos contribuyen de manera significativa a la narración, por lo que puede decirse que, más que coordenadas, son ambientaciones.

En cuanto al ordenamiento temporal de la trama en estas narraciones, debe señalarse que en todos los casos es cronológico, es decir que no se presentan analepsis ni prolepsis. Esta elección tiene motivos similares a la escogencia de la voz omnisciente: es un telón de fondo efectivo que permite maniobrar con soltura con los demás elementos. El orden cronológico es el único rasgo narrativo que presenta una estabilidad total a lo

largo del corpus del capítulo. Esto sugiere que la perturbación del orden de las acciones se ve como una complicación innecesaria en esta modalidad literaria, al menos según los textos estudiados.

Si se revisa las relaciones de hibridación dadas entre estas minificciones y sus modelos, se observa que el cuento sí es el ancestro más emulado, como sucede en “Turno”, “La Tierra Prometida”, “Luna rupestre”, “Penurias” y “Lupus terror”. Sin embargo, no es el único modelo, ya que “El escorpión y la serpiente” y “La cebra y la jirafa” toman la mayoría de sus elementos de la fábula, una modalidad literaria distinta y anterior al cuento. Además, “Plumas” se plantea como relato onírico, “Las cortinas y la ventana” tiene como ancestro el mito cosmogónico y “La curva” se construye como anécdota risible.

Lo anterior muestra que una minificción narrativa puede tomar su estructura de cualquier modalidad narrativa anterior. Esto invita a repensar la teoría narrativista, para la cual la minificción narrativa es solo un cuento reducido. Lo anterior incluso hace necesario repensar la afirmación de Lagmanovich de que todo microrrelato puede ser analizado utilizando las mismas herramientas teóricas que el cuento.

Otro aspecto de interés en torno a los procesos de hibridación es que las minificciones presentan una relación de continuidad con respecto a algunos de los elementos de su modelo, pero generan una ruptura con respecto a otros. La proporción entre continuidad y ruptura puede variar de un texto a otro, de modo que el lector, como conocedor de la tradición literaria, debe aceptar que sus expectativas se cumplan en medidas diferentes cada vez que se acerca a un texto específico.

Estas minificciones también requieren un lector activo por presentar relaciones intertextuales (con otros textos literarios, como en “La Tierra Prometida” y “Lupus terror”), extratextuales (con el contexto histórico, como en “Turno” y “Penurias”) e intratextuales (con otras minificciones de la misma colección, como en “Luna rupestre”). El lector debe estar atento a las conexiones constantemente establecidas hacia afuera del texto que le ocupa; si no lo hace, su capacidad para disfrutar el texto se verá peligrosamente comprometida.

El humor se manifiesta en cuatro de los diez textos. En “La Tierra Prometida”, es posible gracias a la parodia del discurso bíblico y el juego semántico manifestado en el nombre del personaje. En “Penurias” se consigue por la parodia del discurso psicoanalítico y el juego de palabras. En “Lupus terror”, se da por la parodia de los cuentos de hadas y la inversión irónica de los roles de los personajes. En “La curva”, se logra mediante la parodia del cubismo y la anécdota risible.

De lo dicho anteriormente, debe notarse que, aunque se trata solamente de cuatro textos, aparecen cinco recursos distintos con los cuales se genera el efecto cómico. No obstante, entre ellos sobresale la parodia, que figura en los cuatro textos, respaldando siempre a los otros recursos empleados, mostrando su dominancia por encima de cualquier otra estrategia humorística presente en el corpus del capítulo. Por último, nótese cómo la anécdota risible, considerada usualmente como un recurso contenido por una narración más amplia, se convierte aquí en una estructura autónoma, que puede dar como resultado un texto hiperbreve pero completo.

En cuanto al aspecto político, se observa una diversidad de posturas. Por ejemplo, en *Fragmentos de la tierra prometida*, la narración es una herramienta de denuncia social, pues tematiza problemáticas que se han naturalizado, con el fin de que reciban atención nuevamente. En este sentido, muestra una postura política de mayor resistencia, con respecto a la resignación frente al carácter incontestable del poder que se muestra en *La divina chusma*.

Al observar los temas de estas minificciones, se nota un fuerte impulso por ir más allá del mundo humano. Una de las formas más frecuentes de alcanzar este objetivo es volver la mirada hacia el mundo animal, como se hace en “Turno”, “Plumas”, “El escorpión y la serpiente”, “La cebra y la jirafa” y “Lupus terror”. Otra, que puede considerarse inversa, es apuntar al mundo de lo sagrado, como en “Las cortinas y la ventana” y “La Tierra Prometida”. Esta búsqueda de nuevas realidades también puede darse al mostrar una ficción dentro de la ficción, como en “Lupus terror” o un sueño dentro de la ficción, como en “Plumas”. Incluso se observa en la personificación de objetos, como se da en “Las cortinas y la ventana”, o en la conformación de un espacio abstracto y prácticamente vacío, como sucede en “La curva”. En fin, las minificciones narrativas analizadas en este capítulo ofrecen una gran variedad de realidades alternativas a la humana.

¿Por qué preocuparse en indagar más allá de lo humano? En primer lugar, esto puede verse como una herencia de la experimentación vanguardista, que la historiografía ha valorado como antecedente de la minificción latinoamericana actual. En segundo lugar, se puede interpretar como un esfuerzo por seguir generando sorpresa o asombro en la era

de la globalización y la sobreestimulación electrónica y mediática. En tercer lugar, y en especial cuando aparece ligada al humor, este tipo de búsqueda puede verse como muestra de un afán lúdico, que despoja el acto de escribir de solemnidad para resignificarlo y revitalizarlo. Estas son algunas de las explicaciones posibles, pero la lista de causas definitivamente sigue abierta.

10. CAPÍTULO II: ANÁLISIS DEL LENGUAJE POÉTICO

Desde trabajos como el de David Lagmanovich (1996), se recurría a nociones de géneros poéticos como el haiku para explicar la naturaleza de la literatura hiperbreve. A partir de este punto, la crítica le otorgó a lo poético un protagonismo mayor o menor dentro de esta modalidad literaria. En unas ocasiones, se afirma que es un recurso más dentro de un género preminentemente narrativo; en otras, se acepta su capacidad de regir los textos como actor principal. Diecinueve años después que Lagmanovich, Blanca Fonseca (2015) no solo recurre a la poesía para explicar la literatura hiperbreve, sino que entiende la minificción como una descendiente directa del poema en prosa.

Aunque el nivel de protagonismo de lo poético en la teoría de la minificción varíe de un autor a otro, no existe una corriente que niegue por completo la presencia de este ingrediente en la formación de tal modalidad. A causa de esto, y de la actual escasez de propuestas metodológicas que permitan saltar de la teoría a la crítica literaria, es necesario implicar nociones del lenguaje poético en procesos de interpretación de minificciones concretas. Este es uno de los objetivos primordiales de la presente investigación.

En este capítulo, se analiza dos minificciones poéticas de cada uno de los libros que integran el corpus de esta investigación. Una vez más, los libros se organizan en orden cronológico y los textos por su orden de aparición en cada libro. Se hace énfasis en los elementos comunes entre los textos que se convierten en los ejes del análisis. Para elaborar las respectivas interpretaciones, se enfatiza elementos como el simbolismo, la polisemia y el lenguaje figurado; también se clasifica cada minificción poética según las tendencias expuestas por Aullón de Haro para el poema en prosa: lírica, reflexiva, discursiva,

narrativa y descriptiva. Además de esto, en algunos casos se alude a discursos específicos que se entretajan en la construcción de las minificciones poéticas; por ejemplo, el discurso mítico, el científico y el filosófico, que se presentan como alternativas para la construcción de los textos cuando estos no se centran en una diégesis.

10.1. *Los niños muertos*

En este apartado se analiza los textos “Soles” y “Máquina de coser”, ambas minificciones poéticas de tendencia descriptiva, ya que emplean diferentes mecanismos con los cuales diluyen el tiempo para concentrarse en los elementos del espacio. Uno de estos mecanismos es el uso de verbos en presente, que en un caso tiene la función de ralentizar el tiempo y, en otro, el de mostrar el carácter reiterativo de la escena. Asimismo, ambos presentan la relación entre una hablante poética niña y sus antepasados femeninos (en un caso la madre y, en otro, la abuela). Además, los dos textos tematizan el trabajo doméstico de estas mujeres: por un lado, el cuidado de los niños y, por otro, la costura. Finalmente, debe decirse que, en ambos casos, esta relación con las mujeres antecesoras estabiliza el mundo de la hablante, brindándole un espacio de total seguridad y confianza, por lo que la imagen de la infancia que se presenta es sumamente armónica.

10.1.1. “Soles”

La primera minificción que será analizada en este capítulo es de tendencia descriptiva, puesto que en ella el tiempo se ralentiza hasta detenerse, lo cual permite hacer un énfasis en el espacio. Su principal temática, además del tiempo en sí mismo, es la relación madre-hija como un espacio ameno en el que se puede experimentar la armonía y la seguridad.

A continuación, se transcribe “Soles”.

Soles

Ante el espejo tu mano que me peina. Inclino la cabeza al lado, tus dedos como soles pasan por mi pelo, cada fibra, cada línea escurre entre tus manos que me tocan despacito. Tu mano con el cepillo, con la secadora, con el ruido del final y la luz de la tarde o de la noche. Tu mano y nuestros ojos. El espejo detiene sus agujas y no pasa el tiempo. (Crous, 2009: 15)

El paratexto de esta minificción tiene una fuerte carga de significado, ya que el sol es uno de los símbolos más utilizados en las culturas de todo el planeta. El hecho de que el título esté compuesto únicamente por esta palabra favorece la polisemia. La escasez de elementos impide determinar si este sol es un benevolente impulsor de la vida o una divinidad que amenaza con la destrucción. Si hubiera otros vocablos que aportaran mayores pistas, las posibilidades de sentido se reducirían. Debe hacerse una observación más acerca del título: el número gramatical genera una duda en el lector. Si lo común es aludir al astro en singular ¿por qué se lo nombra utilizando plural? Esto no puede responderse con certeza sin antes interpretar el cuerpo de la minificción, pero valga señalarlo como una provocación del texto que busca generar incertidumbre desde antes de su inicio.

La frase inicial convoca otro símbolo de gran importancia: el espejo, relacionado con el autoconocimiento y la construcción de la identidad individual. Además, esta primera línea introduce a los dos personajes: la hablante lírica y otra bajo cuyo cuidado se encuentra. La mano también posee un carácter simbólico, pues representa protección y generosidad. Llama la atención la sintaxis elegida, pues tematiza el espacio por encima de

la acción. Desde un punto de vista normativo, es más recomendable una construcción como “me peinas con tu mano ante el espejo”; no obstante, este orden esperado se subvierte para generar un efecto de ralentización del tiempo. En síntesis, la primera frase es solo el detalle inicial de una imagen que comienza a vislumbrarse; sin embargo, a través de ella se construye toda una ambientación.

En cuanto al lenguaje figurado, nótese que ambos personajes aparecen representados de forma metonímica por partes de su cuerpo: la mano y el cabello. Esto permite que se establezca una metáfora por analogía: la misma relación de cuidado y ordenamiento que hay entre la mano y el cabello es la que existe entre los dos personajes. Aunque no hay marcas de género claras ni se explicita qué tipo de vínculo existe entre los personajes, la suma de todo lo analizado hasta ahora sugiere fuertemente que esta minificción representa una escena de intimidad y conexión entre una niña y su madre.

A continuación, se observa otra figura que hace referencia explícita al título y muestra por qué este aparecía en plural: el símil “tus dedos como soles”. Esta vez, el simbolismo solar adquiere un carácter mucho más específico. La luz solar en estos dedos representa el conocimiento y la belleza brindados a la siguiente generación a través de la generosidad de las manos. Otra posible interpretación es que haya un trueque de atributos entre los dedos y el cabello rubio, tradicionalmente asociado con la luz solar.

Otra figura que contribuye con la minuciosidad de la descripción es la reiteración de la palabra “cada”. Esto refuerza la noción de duplicidad que atraviesa el texto, pues la palabra aparece dos veces como ante un espejo. Nótese que se ha dado un acercamiento progresivo, una especie de *zoom in* en el paso de la mano a los dedos y de estos a *cada*

cabello. Mientras tanto, el efecto de ralentización del tiempo continúa y es reforzado, sutilmente, por el uso de verbos en presente y, de forma más explícita, por el adverbio “despacito”.

En seguida hay otra reiteración, pues la palabra “con” aparece en tres ocasiones ¿Por qué no en dos? Tal vez aumentar el número de apariciones aminora aún más el paso del tiempo. La referencia a los instrumentos utilizados en el proceso profundiza la descripción y afianza la idea de que en esta escena no existe ninguna prisa. Incluso se llega al punto en que la luz puede ser “de la tarde o de la noche”. Es decir, el tiempo de esta escena íntima trabaja con una lógica propia, porque no necesita estar sintonizado con el tiempo exterior. Al no especificar de qué etapa del día se trata, y en lugar de eso mencionar ambas, separadas por una conjunción disyuntiva, como si fuera indiferente, la hablante lírica sugiere que la experiencia es tan amena que realmente no importa qué momento sea para el tiempo de afuera.

Todo lo anterior desemboca en un momento climático, la única frase del texto que no posee ninguna forma verbal. En este punto se menciona por primera vez los ojos de los personajes, y se hace utilizando la primera persona plural también por primera vez. Aquí, la identificación entre los personajes alcanza su intensidad máxima.

En seguida aparece una sinécdoque: “el espejo detiene sus agujas”. A través de la metonimia (agujas = reloj), se establece la metáfora (reloj = espejo). De este modo, la ralentización del tiempo, que se ha dado a lo largo de todo el texto, desemboca en un estado de atemporalidad al llegar a la última oración. También se convierte en el espacio de formación de un tiempo propio, representado por un reloj del cual solo vemos lo

esencial para reconocer su ritmo (las agujas). Este reloj avanza según las emociones de quienes están frente a él, y puede detenerse si son tan apacibles como en este caso.

10. 1. 2. “Máquina de coser”

La siguiente minificción también posee una tendencia descriptiva, ya que todo el texto está construido a modo de écfrasis, en el sentido de que es la descripción minuciosa de un solo momento. Sus principales temáticas son la relación abuela-nieta, el trabajo doméstico de las mujeres y la capacidad de ensoñación de la infancia. Estos contenidos se elaboran en el texto como una imagen congelada en la mente de la hablante lírica.

A continuación, se transcribe “Máquina de coser”:

Máquina de coser

La abuela cose en la oficina. Por la ventana la gente que pasa, los vecinos. En la máquina de coser las telas y en la canasta pedazos de mí que miran con ojos de animales perdidos. Los alfileres, las agujas, las tijeras se cuentan mis secretos.
(Crous, 2009: 58)

El título de este texto alude a un artículo doméstico, pero también a una época. La máquina de coser presenta el tradicional tema literario del tejido bajo la luz de la modernidad. Debido a lo anterior, la sola aparición de la abuela cosiendo en la oficina ya alude de forma intertextual a Penélope y a otras mujeres que se ocupan de esta labor en la literatura. El contraste del verbo en presente con la reminiscencia intertextual antes mencionada genera la percepción de que esta escena es de algún modo la repetición de otras anteriores, al modo del eterno retorno. Así, el personaje de la abuela alcanza un carácter arquetípico.

La segunda frase establece un contraste entre un espacio exterior agitado y el tranquilo espacio interior. El hecho de que la abuela esté en la oficina y que, al mismo tiempo, pasen los vecinos por la ventana, nos dice que dicha oficina está ubicada dentro de la casa familiar. Esto es interesante porque muestra que incluso el lugar de trabajo es, primero que todo, parte del hogar.

A continuación, se da una reiteración de la estructura “de la” con la cual se establece un paralelismo entre las telas y lo que la hablante considera sus propios pedazos. Esta última imagen es polisémica, dado que admite diferentes interpretaciones. ¿A quién pertenecen estos ojos?, ¿son los ojos de las agujas de la abuela?, ¿son de algún juguete con forma de animal, propiedad de la niña? ¿son ojos de pasamanería comprados por la abuela para una de sus creaciones? Al parecer, lo que está en la canasta es el resultado que la niña ha obtenido imitando el trabajo de su abuela; pero, incluso tras la relectura, la imagen sigue abierta y generando distintas posibilidades interpretativas.

La figura final es una personificación que dota toda la escena de un carácter animista. La ensoñación de la infancia permite que la hablante escuche los instrumentos de la abuela hablar entre sí. Esta capacidad de imaginación sugiere que la niña conserva aún la inocencia infantil, lo cual permite que la escena sea percibida de esta manera tan armónica. La imagen es tan íntima que no importa que los instrumentos digan sus secretos en voz alta. Esto implica que se encuentra en un ambiente de total confianza.

Para finalizar, debe notarse tres elementos que se han mantenido a lo largo de todo el texto: en primer lugar, el uso de verbos en presente que permiten construir una escena de carácter reiterativo; en segundo lugar, el tono descriptivo con el que se aborda el

espacio, lo cual convierte todo el texto en la écfrasis de un cuadro doméstico; en tercer lugar, el campo semántico de la costura, que tiene diversas implicaciones para el sentido global del texto. En esta minificción, el hilo con el que la abuela cose es el hilo de la vida y la línea genealógica, pero simboliza también el tejido literario, por lo que todo el texto se puede valorar a la luz de la metapoesía. La imagen deja ver que la escritura tiene también algo de costura, por lo que la niña que mira a su abuela coser también está aprendiendo a escribir.

10.2. *La divina chusma*

A continuación, se analiza “El triste yigüirro” y “El gusano de luz”, dos minificciones poéticas de tendencia reflexiva, puesto que ambas se estructuran a partir de la observación de la naturaleza y el desarrollo de pensamientos. Los textos también coinciden en su llegada a sendas conclusiones nostálgicas y pesimistas.

Además, debe notarse cómo ambos textos ofrecen interpretaciones alternativas cuando se leen a la luz de la noción de hablante poético, ya que la introducción de un observador en el mundo ficcional genera cambios a nivel de significado. Llama la atención cómo estas interpretaciones no serían posibles si no se lee estas minificciones a la luz del poema en prosa; pues, de otro modo, se recurriría, por ejemplo, a la idea de un narrador omnisciente, es decir, una figura externa al universo ficcional y que no está emocionalmente implicada en la situación que aborda. Este ejemplo muestra por qué es indispensable el desarrollo de diversos abordajes para minificciones de diferente naturaleza, y cómo los límites genéricos se pueden convertir también en limitaciones teóricas y críticas.

10. 2. 1. *“El triste yigüirro”*

Esta minificción posee una tendencia reflexiva porque en ella el hablante lírico elabora una paradoja alrededor del ave y de su función en el mundo animal. Dicha reflexión se convierte a la vez en una proyección del estado emocional del hablante sobre el paisaje.

El texto aborda el motivo de la soledad del cantor, que aparece con frecuencia en la tradición literaria, pero sobre todo en la musical; por ejemplo, en letras de canciones como “El cantante”, escrita por el panameño Rubén Blades e interpretada por el puertorriqueño Héctor Lavoe. El tema en cuestión puede observarse en versos como “yo soy el cantante / muy popular donde quiera / pero cuando el show se acaba / soy otro humano cualquiera” o “y nadie pregunta / si sufro o si lloro / si tengo una pena / que hierre muy hondo” (Blades, 1978). Es natural que este tema sea abordado con frecuencia en la canción popular, ya que, en este género artístico, hablar del cantor otorga a las letras un carácter metaficcional.

En este caso, la figura del cantor aparece simbolizada en el yigüirro, a través del cual se reelabora también el mito órfico. Recuérdese que, en la mitología griega, Orfeo se dedica a cantar con su lira versos que conmueven no solo a las personas, sino a cada elemento del paisaje. No obstante, su vida está llena de tristeza por la pérdida de su amada.

A continuación, se transcribe “El triste yigüirro”:

El triste yigüirro

El yigüirro hace suspirar a todas las bestias, a las más dulces y a las más rudas. Lo sabe, con frecuencia lo oye decir en el reino. Pero a él, inspirador del mundo animal, nadie lo inspira. Su canto es una queja. (Herra, 2011: 128)

El título del texto introduce un ave simbólica y perfila su significado mediante un adjetivo. En este caso, se trata de un símbolo de vacío y melancolía. Llama la atención la escogencia de una especie tropical, que, con todo, cumple a cabalidad la función semántica que tienen, por ejemplo, aves como el ruiseñor en otras literaturas. Este no es el único caso en el que se recontextualiza un símbolo en *La divina chusma*, sino que forma parte del proceso de revitalización de la literatura antigua que se observa a lo largo del libro.

El texto inicia con tres figuras: en primer lugar, una hipérbole que tiene la función de reforzar la capacidad del yigüirro para emocionar; en segundo lugar, la personificación de las bestias que suspiran; en tercer lugar, el oxímoron que reúne los contrarios de “dulces” y “rudas”. Las tres aparecen condensadas en la primera frase y tienen la función de generar el tono poético. El lenguaje figurado eleva al yigüirro hasta convertirlo en una reminiscencia de Orfeo, pues la capacidad de conmover de este personaje también alcanzaba a la totalidad del mundo. Debe recordarse que, según algunas versiones del mito, el canto de Orfeo incluso era capaz de conmover a las piedras. Esto lleva al símbolo tropical a dialogar en un mismo nivel con la tradición griega clásica.

El yigüirro, como el poeta o el cantor, es aclamado en el reino. Este falso reconocimiento potencia el efecto de la ironía, verbal y situacional al mismo tiempo, de que nadie pueda darle aliento al gran inspirador. Esta es la idea climática de la cadena de pensamientos que el texto ha desarrollado. Luego de este momento, sobreviene una

distensión final a manera de conclusión. Esta última frase posee además la formulación de proposición filosófica (es decir, término + atributo) que requeriría, por ejemplo, la conclusión de un silogismo. Lo anterior permite decir que la minificción utiliza herramientas del discurso filosófico.

La filosofía y la poesía no son los únicos discursos entremezclados en la construcción de este texto. También se puede entender como una entrada de bestiario, sin mencionar que forma parte de un libro dedicado a la reformulación de la fábula grecorromana. En este caso, lo que Violeta Rojo (2009) llama desgeneración y proteicidad son llevados al extremo; ya que, en un solo texto, se reúnen elementos de al menos cuatro modalidades textuales.

Finalmente, el yigüirro vive la pérdida y la ausencia, pero de un modo más abstracto que Orfeo; no pierde a su amada, sino su propia inspiración. Esta escena final no solo muestra el destino del personaje, sino el tono pesimista del pensamiento del hablante poético que enuncia el texto. En este sentido, toda la escena se puede pensar como una proyección del estado emocional del hablante sobre el paisaje, lo cual puede tomarse como una alusión a la poesía del romanticismo.

10. 2. 2. “El gusano de luz”

La siguiente minificción también posee una tendencia reflexiva; sin embargo, no se elabora en ella una cadena de pensamientos, sino que se expone un solo hallazgo ante la observación del mundo. Aquí vuelve a aparecer el tema de la soledad o el aislamiento, pero despojado de su carácter paradójico y más bien reforzado por el tema de la

insignificancia, ya que no nos encontramos ante un cantor aclamado sino ante el diminuto gusano.

A continuación, se transcribe “El gusano de luz”

El gusano de luz

Cuando el gusano de luz mira las constelaciones sobre su cabeza, se dice: tantas luciérnagas y todas tan lejos. (Herra, 2011: 137)

Nuevamente, el texto tiene como título el nombre de un animal; no obstante, no es el nombre popular dado en Costa Rica, que habría sido “carbunco” o “carbunclo”. Tal vez el nombre escogido se prefiere por la transparencia semántica que le otorga su literalidad y por las implicaciones simbólicas que esto tiene. Al elegir “gusano de luz” sobre “carbunco”, se convoca los sentidos de pequeñez e insignificancia y se los pone en contraste con otros que posee la luz, como “belleza” y “conocimiento”. La escogencia del gusano de luz también permite establecer el contraste posterior con las luciérnagas, que también son insectos lampíridos, pero se distinguen del primero por poseer alas.

Otra explicación posible para esta decisión es que la preposición “de” convierte este nombre en una metáfora en sí mismo. En otras palabras, al recontextualizarse en un paratexto literario, la preposición adquiere otro sentido más allá del literal y puede interpretarse como una estrategia para generar lenguaje figurado, lo cual justifica de una manera alternativa que no se opte por la variante local “carbunco”.

La frase inicial genera un contraste entre la pequeñez del gusano que se arrastra por lo bajo y la grandeza de las constelaciones en la altura. De este modo, incluso lo mejor del gusano, que es su luz, se ve despojado de valor al compararse con otro elemento mucho

mayor. Ante esta situación, el gusano expone su conclusión únicamente para sus adentros: su pequeñez no es tal, puesto que las estrellas lejanas también son insectos como él. Lo anterior puede interpretarse de forma seria; pero también es posible una lectura humorística. Tal lectura es válida si se argumenta que el gusano es consciente de ser sumamente pequeño frente a las luces del universo, pero únicamente piensa su conclusión en un esfuerzo por convencerse de lo contrario.

En cuanto al lenguaje figurado, debe señalarse, en primer lugar, la personificación del gusano, a quien se le otorgan pensamientos y emociones humanas, pero también la metáfora que compara las luciérnagas con estrellas, la cual posibilita la conclusión. Esta comparación también tiene un carácter hiperbólico: las estrellas parecen descomunales al contrastar con la visión casi microscópica del gusano. En este sentido, el lenguaje figurado se convierte en una herramienta del personaje para lidiar con el desagrado o la frustración que genera la cruda realidad. En este aspecto puede verse una implicación metapoética: el escritor también es aquel que resta peso a sus limitaciones humanas a través del trabajo con el lenguaje.

En cuanto al hablante poético, de nuevo observa la naturaleza y se identifica con uno de los animales del paisaje, no obstante, puede afirmarse que esta identificación es más fuerte que la de “El triste yigüirro”, pues en este caso el hablante incluso enuncia en primera persona la conclusión a la que el gusano llegaría para sí mismo. Una de las ventajas de este punto de vista es que explicaría por qué la conclusión del gusano no está marcada con comillas, itálica o algún otro cambio tipográfico. Esto se debería a que no

ocurre un verdadero cambio de plano en el discurso, sino que todo ocurre en el nivel del pensamiento o la ensoñación del hablante poético.

10.3. Fragmentos de la tierra prometida

En seguida, se analiza “Alegoría” y “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!”. Ambas son minificciones poéticas de tendencia descriptiva. Las dos emplean con gran frecuencia las formas verbales de presente; no obstante, lo hacen con objetivos distintos: la primera para alcanzar un efecto de condensación del tiempo, la segunda para generar la idea de simultaneidad.

10.3.1. “Alegoría”

A continuación, se analiza una minificción de tendencia descriptiva, cuya particularidad está en que el espacio descrito en ella es de carácter metafórico. Como lo explicita su título, se estructura a partir de la figura de la alegoría. Sus principales temáticas son el tiempo y las limitaciones del sujeto para conocer sus designios. Además, se realiza de principio a fin un abordaje del espejo como símbolo del conocimiento oculto.

Alegoría

El oráculo es un espejo: El marco es el pasado, el vidrio invisible es el futuro, y el presente es esa superficie refractaria donde se mira el consultante. El oráculo es marco, fondo y vidrio al mismo tiempo. (Contreras, 2012: 15)

El carácter poético que el lenguaje figurado otorga a este texto ya se adelantaba en el artículo académico “Tiempos y espacios de la minificción en *Fragmentos de la tierra prometida*” (2014).

En este caso, el título llama la atención en tanto que la alegoría no es una característica del lenguaje narrativo, sino del poético. La alegoría se define como una serie de metáforas que establecen una correspondencia entre un sistema abstracto y otro material. Debe recordarse que dos de las características fundamentales dadas por Violeta Rojo para la minificción son que esta es “proteica y des-generada”. De modo que puede presentarse bajo formas y lenguajes provenientes de distintos géneros literarios como la poesía o el teatro, pero también de expresiones extraliterarias como el recetario, el anuncio clasificado, la noticia, etc. En este caso, nos encontramos ante una minificción de carácter sumamente poético. (Castillo, 2014: 9)

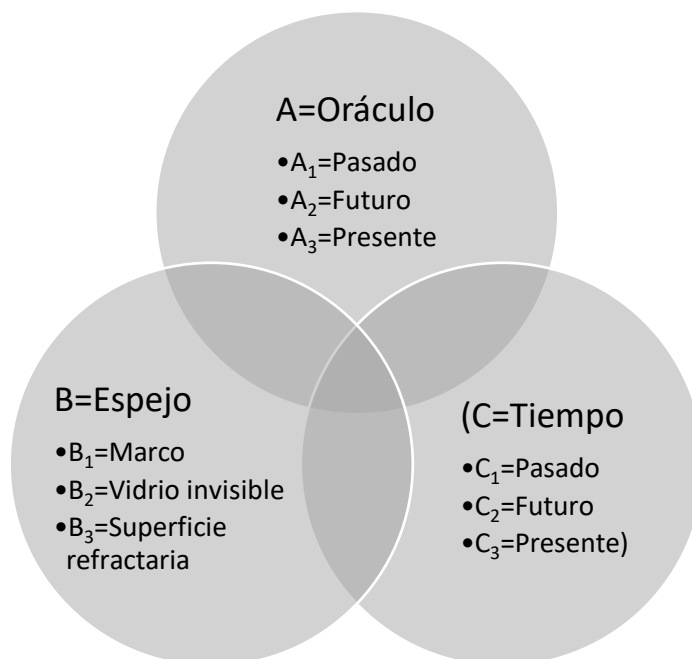
Emplear como título el nombre del recurso literario que se usa para construir el texto es bastante común en *Fragmentos de la tierra prometida*⁹. Esto puede entenderse como una voluntad de llamar la atención sobre la diversidad formal de las minificciones del libro. También es un detonante de reflexiones metapoéticas, pues llevar el nombre de la figura al lugar del paratexto evita que el recurso (y, en consecuencia, la ficcionalidad) pase desapercibido para el lector.

En el inicio del texto se aprovecha la polisemia de la palabra “oráculo”, que puede ser el lugar donde se consulta a las deidades, la respuesta que se recibe de ellas, el adivino que les hace la consulta o un pronóstico del futuro. El hecho de que no se especifique un solo significado del cual se parte hace que haya múltiples interpretaciones. Asimismo, esta

⁹ Lo mismo sucede en otras minificciones del mismo libro como “Coordenadas temporales”, “Personajes” y “Koan”.

polisemia se intensifica cuando se acumula un encadenamiento de metáforas sobre el mismo referente, con lo cual el significado continúa diseminándose.

Para definir el sentido del espejo como símbolo en esta minificción, es necesario retomar el cuerpo del texto. Una vez establecida la metáfora general oráculo = espejo ($A=B$), se desarrolla una serie de metáforas implicadas en estos dos conjuntos: pasado = marco ($A_1=B_1$), futuro = vidrio invisible ($A_2=B_2$), presente = superficie refractaria ($A_3=B_3$). Ahora bien, al realizar la recapitulación de la frase final ($A=B_1+B_2+B_3$), no solo se comprende que el oráculo es igual al espejo, sino también que es igual al tiempo, pues este también es la suma del pasado, el presente y el futuro. Este resultado debe ser aportado por el lector, ya que el texto no lo hace explícito. En síntesis, si el oráculo es igual al espejo ($A=B$) y el espejo es igual al tiempo ($B=C$), el oráculo es igual al tiempo ($A=C$).



¿Qué significan a nivel simbólico las equivalencias mencionadas arriba? En primer lugar, que el espejo es el lugar en donde el oráculo y el tiempo se encuentran, reconocen e identifican. En segundo lugar, que el espejo siempre guardará una parte del conocimiento a la que el consultante no podrá acceder; pues, aunque el oráculo posea el vidrio invisible del futuro, el consultante solo observa la superficie refractaria, de modo que el conocimiento nunca será total, no por limitación del oráculo, sino del consultante. En este sentido, se observa que consultar el oráculo es una práctica inútil, pues equivale a consultar al tiempo, que solo revelará las cosas a medida que sucedan; dicho de otro modo, cuando se desplacen del vidrio invisible a la superficie refractaria.

Además del tratamiento del tiempo a nivel temático, hay un tratamiento formal que se puede observar en el uso exclusivo de formas verbales conjugadas en presente, como es característico de los textos de tendencia descriptiva. Esto, aunado a la frase final, genera un efecto de condensación del tiempo, pues se muestra que en el oráculo, pasado, presente y futuro suceden a la vez.

10. 3. 2. “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!”

En este apartado se analiza una minificción que también es de tendencia descriptiva, debido a que aborda tres imágenes simultáneas, ubicadas en tres espacios distintos, pero sin que se desarrolle una secuencia de acciones. También aprovecha el tiempo gramatical presente, que, aunado a otros recursos, como la figura del paralelismo, genera un efecto de simultaneidad. Asimismo, utiliza la puntuación como una herramienta para emular un texto escrito en verso. A nivel temático, el texto elabora una denuncia del

conflicto armado entre Israel y Palestina, así como la participación de Estados Unidos en el mismo.

A continuación, se transcribe “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!”:

¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!

Los misiles apuntan al cielo.

Unos, por si Dios interviene.

Otros, por si Alá interviene.

Otros, por si Yahvé interviene. (Contreras, 2012: 111)

El título de la minificción alude al discurso religioso cristiano, específicamente a la frase que se pronuncia al persignarse: “por la señal de la Santa Cruz, de nuestros enemigos, líbranos Señor, Dios nuestro”. Esta frase se basa en textos bíblicos como el salmo 59: “Líbrame de mis enemigos, oh Dios mío; / ponme a salvo de los que se levantan contra mí. / Líbrame de los que cometen iniquidad, Y sálvame de hombres sanguinarios” (Salmo 59, vv. 1-2). Como se observa, estos textos poseen un contenido bélico, que es convocado de manera indirecta por el título de la minificción.

Es importante señalar el carácter moral de estos salmos bíblicos, en los que un grupo justo y santo vence a los malignos por la intervención de Yahvé. No está de más anotar que, en estos y otros textos bíblicos, diezmar a los enemigos y castigarlos con la miseria o la muerte es un derecho que el pueblo de Israel se atribuye dada su condición de elegido por Dios. Se trata de un conflicto en el cual el otro representa la maldad funcional que debe ser doblegada a toda costa.

La primera frase del texto recontextualiza las actividades bélicas en el presente y contiene un verbo cuya forma también es el presente, lo cual genera la sensación de inmediatez y expectativa. Las tres líneas restantes son un paralelismo formado por la repetición de la estructura sintáctica “por si interviene”, esta figura permite introducir a los tres dioses en una relación de equivalencia, con lo cual se rompe el esquema binario y jerárquico sugerido por el título.

Si se analiza la estructura repetida en el paralelismo, es notable que se utilice la conjunción condicional “si”, pues permite mantener la acción únicamente como posibilidad, mientras que el tiempo está detenido para generar la tendencia descriptiva en el texto. Todo lo anterior, aunado al verbo “interviene”, también tres veces y en tiempo presente, genera un efecto de simultaneidad. Los misiles están en lugares distintos, pero se comprende que apuntan *al mismo tiempo*.

Para continuar con el análisis del lenguaje figurado, Dios, Alá y Yahvé se convierten en metonimias de las culturas que los adoran: el cristianismo, el islam y el judaísmo (específicamente en su manifestación sionista). Incluso pueden asociarse con países concretos. En este sentido, se puede entender que el verbo ‘intervenir’ está utilizado de manera bisémica, puesto que se refiere tanto a la intervención de los dioses como a la intervención militar.

Debe aclararse que, en realidad, estos tres dioses pueden diferenciarse por su presencia en culturas distintas en el presente; sin embargo, históricamente tienen un mismo origen, pues pertenecen a las tres religiones abrahámicas. Esto es parte de la denuncia social que el texto aborda: los conflictos en Medio Oriente son aún más absurdos

si se piensa en lo cercanas que son estas tres religiones en comparación con otros sistemas de creencias alrededor del mundo. Esta minificción reconoce lo anterior como una ironía situacional de alcance histórico, y lo expone de forma sumamente sutil al superponer las tres tradiciones en una sola imagen. En este sentido, puede interpretarse la estructura del texto como una falsa distribución, pues los tres nombres aluden realmente a la misma divinidad.

Otro recurso formal que acerca el texto al lenguaje poético es una emulación del verso, generada aquí por el uso del punto y aparte donde la redacción normativa exigiría una coma. La escogencia de párrafos de una sola frase hace que la minificción parezca hecha de versos, pero sin desbordar las normas de la prosa. Esta ambigüedad formal tiene, entre otras, la función de emular la transcripción versificada de los salmos bíblicos.

10.4. *Micropsia*

En seguida, se analiza “Geopercepción” y “Liérganes”, dos minificciones de carácter poético que coinciden en tomar lugar únicamente en la imaginación de sus personajes. Además, ambos textos elaboran fuertes contrastes entre las expectativas de los personajes y las respectivas realidades con las que pueden llegar a encontrarse, las cuales rebasan sus capacidades de anticipación. Ambas minificciones se enmarcan en contextos míticos previos que aprovechan para generar efectos específicos sin tener que construir por sí mismas las situaciones requeridas, conservando así su brevedad y concisión. Por último, debe notarse que, al referirse en ambos casos a situaciones hipotéticas, se aprovecha para desarrollar una mayor variedad de formas verbales en contraste con las demás minificciones analizadas en este capítulo.

10. 4. 1. “Geopercepción”

La siguiente minificción poética es de tendencia reflexiva, dado que tiene un lenguaje argumentativo y elabora una serie de pensamientos enmarcados en la dicotomía logos/mythos. Al formular de una situación hipotética en la que el mythos demuestre su estatus de realidad concreta, el texto cuestiona la supuesta superioridad de la razón sobre el pensamiento mítico simbólico.

A continuación, se transcribe “Geopercepción”:

Geopercepción

Lo positivo de perderse es que la esfera de nuestro planeta facilita un retorno, siempre y cuando nos alejemos del punto de partida en línea recta. Alguno argumentará que en tal caso lo negativo es el enorme diámetro a recorrer, o peor aún, la incapacidad de soportar los obstáculos naturales que se nos presenten en dicho viaje. Pero no. El mayor problema sería descubrir que la tierra es en efecto plana y al caer por su borde veamos que las tortugas y elefantes que la sostienen se mueren de la risa, burlándose de nuestra fatídica inocencia. (Yuré, 2012: 15)

El título del texto puede interpretarse de dos maneras distintas, la primera a la que recurre el lector es la interpretación del prefijo para llegar a la conclusión de que se alude a la percepción de la Tierra, tal vez a la visión subjetiva que cada uno puede tener del mundo. No obstante, una vez que se investiga a profundidad, se observa que existe una definición científica de la geopercepción, y es la capacidad de los organismos de percibir la gravedad y reaccionar a ella. Estas dos formas de interpretar la palabra no son

excluyentes, sino que representan los opuestos complementarios de lo intuitivo y lo racional.

La frase inicial está marcada por la racionalidad en dos formas: por un lado, se apoya en el discurso de la geometría, por otro lado, lo refuerza empleando un tono argumentativo. Ahora bien, al posicionarse desde lo abstracto, este discurso supone también una esfera ideal (sin irregularidades), y un viajero ideal que está en la capacidad de darle la vuelta al globo para llegar de nuevo a su punto de partida. Además, supone que una ruta de tal magnitud en efecto se puede desarrollar en línea recta. Lo anterior falsea el argumento de que sea fácil dar la vuelta al mundo para volver a encontrar el rastro.

El hablante percibe las fugas de su propio discurso; por eso, en la frase siguiente se dedica a contrargumentar frente a una posible crítica. Sin embargo, en este punto el texto da un giro, pues, en lugar de reafirmar el punto inicial de que es viable seguir en línea recta por el planeta para regresar al mismo punto, el hablante abandona esta idea para enfocarse en el verdadero problema, que sería el fallo de los sistemas del pensamiento racional ante la evidencia de que el mundo funciona siguiendo los patrones de una cosmología mítica.

La cosmología elegida por el hablante para su ejemplificación es común a varias culturas asiáticas, a las cuales pertenece la idea de que el mundo es plano y que es sostenido por cuatro elefantes, que a su vez están de pie sobre el caparazón de una tortuga. La decisión de recurrir a una mitología asiática hace que el par *logos/mythos* encarne a su vez la dicotomía Occidente/Oriente. Esta idea rompe el abordaje lógico de la realidad que el texto intentaba elaborar, visión que ahora aparece demeritada y ridiculizada. Para el

final del texto también el tono argumentativo se ha roto ante la prevalencia de la imagen mítica.

Una vez que se ha hecho lectura del texto, es necesario volver a los dos sentidos planteados inicialmente para el título. A la luz de esta minificción se observa que, en efecto, la geopercepción puede ser una visión del mundo, no solo subjetiva, sino abiertamente irracional o gobernada por la lógica de los símbolos. Esta definición es la que triunfa, aunque en una situación hipotética, al final del texto, pero ¿qué pasa entonces con la definición científica? También está abarcada y denostada en la imagen final, pues la caída es la forma más abrupta e inesperada de percibir la gravedad o reaccionar ante ella.

El papel que juega el símbolo del elefante en el texto es crucial para generar un contraste con el viajero que cae, pues representa justamente la estabilidad del mundo y la conexión con la tierra. La tortuga no solo es un símbolo de estabilidad, sino también de vejez y sabiduría. Por tanto, su rol también es representar la madurez del pensamiento oriental frente a la inexperiencia y la ingenuidad del occidental. A través de estas imágenes, el texto posiciona el pensamiento mítico por encima del lógico, invirtiendo la jerarquía occidental que suele privilegiar lo contrario.

En el análisis de este texto, no deben pasar desapercibidas las formas verbales. Tomando en cuenta que en las minificciones poéticas suele primar el tiempo presente, es significativo que, en este caso, haya además formas de infinitivo, subjuntivo, futuro y condicional. Esta variedad es posible debido a la versatilidad de tono que presenta el texto, pues va desde un estilo argumentativo hasta llegar a la formulación de imágenes

simbólicas. Dicho de otro modo, el tono transversal de suposición no solo permite generar variaciones a nivel de las ideas, sino también diversificar las formas gramaticales empleadas.

Para finalizar, es necesario hacer una precisión en cuanto a las clasificaciones genéricas: este texto pudo haber sido analizado como una minificción retórica; sin embargo, se analiza como una minificción poética de carácter reflexivo debido a la importancia de los símbolos y a que la intención argumentativa se pierde a lo largo del texto. Aquí sucede un fenómeno parecido al de la minificción narrativa con respecto a una minificción poética de tendencia narrativa: las formas se traslapan y en realidad elegir una clasificación u otra únicamente implica posibilidades de lectura distintas, que no son excluyentes entre sí.

10. 4. 2. “Liérganes”

En este apartado se analiza una minificción de tendencia lírica, pues se ocupa principalmente de establecer un contraste entre las emociones de dos personajes. Las temáticas de mayor importancia en el texto son el desamor, la memoria y la crítica a los roles de género y al amor romántico, contenidos que se desarrollan a partir de una reescritura de la leyenda del hombre pez de Liérganes. El agua es el símbolo en el cual interactúan la memoria y el olvido y en el que se apoya toda la imaginería del texto.

A continuación, se transcribe “Liérganes”:

Liérganes

Miraba las aguas para no olvidar el llanto sobre aquel rostro. Confundiendo hombría con esperanza se juró lo imposible: lanzarse, volver a nado, cruzar hasta

la otra orilla y prometerle amor eterno. Se perjuró tanto sin imaginar que en ese preciso instante, al otro lado del lago y con la faz seca de memorias, una mujer comenzaba a olvidarle. (Yuré, 2012: 102)

Es necesario abordar desde al menos tres flancos el título de esta minificción. El primero es el geográfico: Liérganes es un municipio de la comunidad autónoma de Cantabria, en España, no obstante, esto no representa un aporte considerable para la explicación del texto por sí solo, por lo que es necesario revisar otros aspectos.

El segundo acercamiento posible es el etimológico. El nombre Liérganes, cuyo significado cántabro es ‘lugar junto al río’, hace un énfasis en el simbolismo del agua, y sugiere reminiscencias míticas como la del río Leteo, que en la Grecia clásica era el lugar en el que los muertos perdían la memoria de su vida al llegar al inframundo. Esta relación entre el agua y el olvido genera toda una base de interpretación para el texto arriba citado. Con todo, esto tampoco explica por qué se elige tal nombre para la minificción, y no el de cualquier otro pueblo con rasgos similares y más cercano al contexto costarricense.

Para comprender por qué el nombre Liérganes es indispensable en este texto, es necesario revisar, en un tercer abordaje, la tradición oral de este pueblo español, específicamente, la leyenda del hombre pez¹⁰. En síntesis, se trata de un hombre que vive en Liérganes en el siglo XVII, que se va a nadar con sus amigos y que desaparece río abajo, de modo que lo creen ahogado. Muchos años después, es atrapado en el mar por pescadores que lo llevan a tierra. Tras largas entrevistas, el hombre, que ahora posee

¹⁰ Léase la asombrosa versión completa en: Ayuntamiento de Liérganes. (S.f.) “El hombre pez”. Disponible en: <http://www.aytolierganes.com/historia-del-hombre-pez/>

escamas y uñas gastadas por la sal, pronuncia únicamente la palabra “Liérganes”, de modo que es llevado de regreso a su pueblo. Vive con su familia durante algunos años, pero sin mostrar verdadero interés por ningún aspecto de la vida. Años más tarde, vuelve a desaparecer en el mar, esta vez de forma definitiva.

Una vez hallado este relato mítico, se comprende por qué el nombre de la minificción no puede ser otro que el del pueblo donde se cuenta la leyenda, y que además es la palabra clave que el personaje pronuncia para hacer posible su regreso. Una vez sabido esto, se observa que el texto de Yuré añade, con gran puntualidad, un matiz nuevo a la leyenda: el hecho de que el hombre se lance al mar para regresar donde la mujer que ama, lo cual no figura en la ficción original. No está de más señalar que únicamente dilucidar el título del texto ya exige un gran esfuerzo investigativo por parte del lector, pero esto a cambio de un enorme placer en el proceso de desciframiento.

Una vez aclarado este contexto legendario, es posible continuar con la lectura del cuerpo del texto, que, como se dijo arriba, es de tendencia lírica. El hecho de construir un texto lírico haciendo referencia a otro narrativo no solo es un fenómeno intertextual que atraviesa los géneros literarios; sino que, además, tomar como marco una narración le permite al hablante dedicarse exclusivamente a desarrollar este momento lírico, sin tener que contar los hechos previos requeridos para llegar a tal punto. Debe notarse que, aun cuando en este texto no hay una tendencia narrativa marcada, la escena podría sumarse a la secuencia de acciones de la leyenda original. Es más, esta posibilidad de sumar la escena a una historia mayor es la explicación de que el texto no privilegie las formas de presente, como sucede con mayor frecuencia en las minificciones poéticas, sino que se utilice un

balance entre formas verbales no conjugadas, como el gerundio y el infinitivo, y otras conjugadas en pasado, como el pretérito perfecto y el pretérito imperfecto.

Se habla aquí de reescritura de la leyenda porque la información aportada por el hablante no solo cambia la motivación de la historia original, que no menciona que el hombre pez se hiciera al mar para regresar al amor; sino que también explica por qué no vuelve a salir a tierra por sí mismo, sino que vaga sin rumbo por las aguas¹¹. Su viaje está maldito porque ya lo han olvidado. Comete el error de creer que una mujer lo espera como Penélope; y, al no ser así, no hay para él ningún puerto posible.

La conexión entre el agua y la memoria se establece desde la primera frase del texto, la metáfora, por la cual el agua del lago se confunde con las lágrimas de la amada, es el soporte a través del que el hombre recuerda su amor. En lugar de darse cuenta de que esto es únicamente una creencia suya, él se deja confundir, y cree que lanzarse al agua es lanzarse también al amor. Se convence de que llegará al otro lado y de que será correspondido, sin embargo, el hablante condena esta intención calificándola de “imposible”.

Son abundantes los puntos del texto en los que se contrasta lo esperado con el destino verdadero. Es importante resaltar, por ejemplo, la mención a la hombría, pues se entiende como una característica de los roles de género tradicionales que los hombres consigan ser amados mediante la consecución de hazañas; lo cual el hombre pez intentará

¹¹ En la secuencia de acciones original, este momento puede ubicarse sin problemas luego del final de la historia, cuando el hombre pez ya se ha perdido para siempre; sin embargo, sería muy interesante posicionarlo como motivación de su primera salida al agua, de modo que este desamor explique por qué al regresar a Liérganes ya no siente entusiasmo por la vida.

sin éxito. De igual manera, se debe prestar atención a la idea del amor eterno, que desde la perspectiva realista del texto no solo parece difícil, sino ya totalmente inviable. También se explica de este modo el uso del verbo “perjurar”, que se emplea aquí con el sentido de ‘jurar en exceso’ o ‘jurar en vano’, como un mecanismo para reafirmar lo inútil que será el esfuerzo del personaje. Mediante todas estas contradicciones entre lo asumido y lo real, el texto realiza una crítica al imaginario del amor romántico, el cual puede señalarse como causa de la conducta del hombre pez.

A nivel temático, esta crítica a los roles de género y al amor romántico es parte de reescritura actualizada de la leyenda. Lo anterior se consolida en el final del texto, en el cual la mujer ha logrado secarse a través del olvido; ella se ha librado de la acción simbólica del agua que representa la memoria; pero también ha escapado del agua que guarda la inestabilidad y el desastre. Se ha salvado de las tormentas y las inundaciones. En cambio, el hombre pez, pudiendo salir del lago y secarse también de sus memorias, decide ahogarse en un vaso de agua.

10.5. *Artefactos*

A continuación, se analiza “La columna” y “La veleta”, minificciones de tendencia lírica en las que dos objetos expresan estados emocionales de frustración e impotencia ante sus limitaciones, lo cual es posible mediante la figura de la personificación. Estos sentimientos aparecen reforzados por el contraste entre las vivencias dramáticas de los hablantes y la falsa dignidad de sus oficios.

Debe notarse, además, que los textos se estructuran a partir de imágenes opuestas en la dicotomía quietud/dinamismo; pues, mientras la columna está inmóvil y suspira por

moverse, la veleta no se puede detener a voluntad y anhela ser capaz de decidir por ella misma en cuál dirección fijarse. En este sentido, puede observarse que tales imágenes son opuestas pero complementarias; ya que, a través de propuestas diferentes, ambas desencadenan reflexiones acerca del anhelo de libertad y los obstáculos que impiden su realización.

10. 5. 1. “La columna”

A continuación, se analiza una minificción poética de tendencia lírica en la que la hablante hace una falsa apología de su oficio. La columna personificada reflexiona acerca de sus labores para terminar confesando la inconformidad que tiene con respecto a ellas. El principal tema del texto es cómo el deber frustra el deseo de ser libre.

En seguida, se transcribe “La columna”:

La columna

Todo artefacto inteligente que anda por el mundo dignifica mi oficio, incluso algunos llegan a envidiarme. Sostengo los templos donde habitan los dioses. Sin columnas el mundo se desplomaría; los edificios no sobreviven si flaquean mis fuerzas. No puedo quejarme de la responsabilidad que reposa sobre mi cabeza. Acepto lo que hago, siempre rígida, imperturbable, consciente de mi gran misión. Ah... ¡cómo quisiera moverme, sacudirme, aunque fuera solo un instante! (Herra, 2016: 118)

El título de esta minificción revela cuál es la hablante, y con esto convoca una serie de significados simbólicos. La columna representa seguridad, firmeza y estabilidad. Su imponente dota a la arquitectura que sostiene de un carácter sagrado, ya que también

tiene la función de ser eje del cosmos, pues comunica el plano terrenal con el inframundo y con la bóveda celeste. A raíz de este simbolismo, la columna recibe la admiración general; no obstante, desde este momento se plantea un aspecto negativo, pues la admiración implica la envidia, de modo que no todo es positivo o deseable para el personaje.

Al mencionarse a los templos y sus dioses no solo se apela a la importancia del trabajo, sino que se potencia la faceta sagrada de la columna como símbolo. Esto hace posible que en seguida se la presente como a Atlas, el titán griego, encargado de evitar el desastre de que el mundo se desplome. Esta alusión no solo dignifica a la columna una vez más, sino que es una anticipación del final del texto, pues debe recordarse que Atlas también percibía su labor como una tortura.

En este punto, las palabras de la columna comienzan a cambiar lentamente, y su tono va del orgullo a la resignación, la cual se manifiesta en frases como “no puedo quejarme” o “acepto lo que hago”. El cambio paulatino de tono hace que, cuando se emplea el adjetivo “gran”, este tenga un tono irónico, pues el lenguaje ya delata indirectamente la inconformidad de la columna con su labor. Entonces ella, a quien no se le permite flaquear, pierde sus fuerzas y revela de manera directa su estado emocional.

El tono lírico se consolida, por encima de los intentos de argumentación de la columna, a partir de una serie de recursos formales; en primer lugar, la conjunción “ah”, sumamente utilizada en distintos géneros poéticos, con el fin de delatar un estado de exaltación emocional; en segundo lugar, los tres puntos, que, al generar una pausa larga, rompen la fluidez del discurso de la columna, generando un momento de duda o

incertidumbre; en tercer lugar, los signos de admiración, que refuerzan esta última frase, dándole un lugar privilegiado frente al resto del texto.

Los recursos mencionados arriba tienen la función de resaltar la última idea del texto, un deseo irrealizable, a través del cual la columna ya no solo se revela como un ser capaz de hablar, sino de tener emociones profundas y hasta contradictorias. Durante este último momento, la personificación desarrollada de manera transversal al texto se ha profundizado y ha alcanzado su punto climático.

10. 5. 1. “La veleta”

En este apartado, se analiza una minificción poética de tendencia lírica cuyo hablante es una veleta personificada. Esto le permite revelar el estado emocional en el cual se sitúa a partir de su dependencia del viento. La principal temática abordada en el relato es el anhelo de la libertad y el peso de las limitaciones para ejercerla.

A continuación, se transcribe “La veleta”:

La veleta

Mi silueta es frágil, sutil, algunos pensarán que pertenezco a otros reinos. Hay que elevar la mirada para observarme. Pero no soy orgullosa ni feliz. Mi malestar se explica sin necesidad de largos discursos: no soy libre de girar hacia donde quisiera. Dependo de los antojos del viento. (Herra, 2016: 120)

El título, que también en este caso revela quién es el hablante en el texto, convoca una serie de sentidos simbólicos. La veleta funciona aquí como un símbolo aéreo que se relaciona con el conocimiento del entorno, pues permite saber la dirección y la velocidad del viento. Asimismo, está relacionada con la orientación, pues suele señalar también la

ubicación de los cuatro puntos cardinales. Por tanto, este elemento del paisaje no es útil por sí mismo, sino únicamente en relación con lo que puede medir.

Una vez que se observa el cuerpo de la minificción, aparece una alusión bíblica que eleva la veleta a una altura celestial y sagrada: “Mi reino no es de este mundo; si mi reino fuera de este mundo, mis servidores pelearían para que yo no fuera entregado a los judíos; pero mi reino no es de aquí” (Juan, 18: 36). Al convocar este versículo, ya puede prefigurarse que habrá algún tipo de giro en la minificción, pues se muestra que ser de otro mundo no es una ventaja, sino que implica enfrentar una serie de consecuencias negativas en este.

Muy pronto aparece un giro marcado por la conjunción adversativa “pero”, lo cual introduce una posibilidad opuesta a lo que se ha desarrollado hasta ahora. Aquí inicia un tono confesional en el que la veleta comienza a abordar sus propias emociones. Su infelicidad contrasta con la manera en que es percibida desde afuera. Esto genera la tendencia lírica de la minificción y profundiza la personificación de la veleta.

Para reforzar esta tematización de las emociones y el tono lírico, la hablante manifiesta su desprecio por la retórica, representada aquí por los “largos discursos”, esta vez entendida en el sentido de un exceso de palabras o de adornos superficiales de lenguaje. Este rechazo por la retórica permite construir el tono lírico porque esta es una bandera que muchos movimientos literarios han empleado para introducir una renovación en el lenguaje poético. Por tanto, esta alusión es al mismo tiempo metaficcional y paródica, pues es risible para quién conozca los mecanismos con los que una nueva generación suele abrirse paso en la historia de la literatura.

Luego de esta toma de posición, la hablante se obliga a ser breve, enunciando de manera concreta a qué se debe su mal y finalizando el texto, en consonancia con la crítica que acaba de realizar. Se finaliza con el símbolo del viento empleado en su sentido de inconstancia e incertidumbre. Así, la hablante cierra el texto haciendo énfasis en su frustración e invirtiendo un conjunto de sentidos simbólicos que se había aportado al inicio de la minificción.

10.6. Conclusiones parciales

Las principales características de las minificciones poéticas en el corpus de esta investigación son: el uso del título para presentar personajes y/o convocar sentidos simbólicos; la diversidad y la interacción compleja entre tendencias, con predominio de la descriptiva y la reflexiva; el protagonismo del símbolo para favorecer la brevedad y para crear marcos semánticos; las relaciones intertextuales con diversas tradiciones mítico-simbólicas; una mayor importancia del lenguaje figurado; la presencia de un hablante poético que se implica emocionalmente en la situación, sobre todo a través de procesos de ensoñación o recuerdo; el uso de formas verbales de presente para generar diversos efectos sobre el tiempo; y la tematización de las emociones y los pensamientos humanos.

Tal como en el capítulo anterior, los títulos muestran diversas funciones. Los cuatro textos de Rafael Ángel Herra, “El triste yigüirro”, “El gusano de luz”, “La columna”, “La veleta”, siguiendo el proyecto de catálogo que tienen *La divina chusma* y *Artefactos*, se dedican a introducir los personajes, con las implicaciones simbólicas que tiene cada uno de ellos. “¡De nuestros enemigos, líbranos señor!”, de *Fragmentos de la*

tierra prometida, y “Liérganes”, de *Micropsia*, aluden al marco mítico-simbólico en el cual se inscriben las minificciones. Tanto “Soles” como “Máquina de coser”, ambos textos de *Los niños muertos*, refieren imágenes de gran contenido simbólico que aparecen repetidas en el cuerpo del relato. “Geopercepción”, de *Micropsia*, aporta una abstracción en la cual se puede inscribir el texto. Finalmente, “Alegoría”, de *Fragmentos de la tierra prometida*, es el único que posee como prioridad la operación metapoética de hacer explícito el recurso formal a partir del que se estructura el texto. Como se puede observar, a través de los títulos se realiza diversas operaciones; no obstante, la mayoría de ellas tiene que ver con convocar los significados simbólicos más importantes de cada texto, de modo que funcionan como un marco semántico a partir del cual se desarrolla cada minificción.

Las tendencias planteadas por Aullón de Haro para el poema en prosa (lirica, reflexiva, descriptiva y narrativa) son una herramienta sumamente útil para la lectura de los textos seleccionadas. El análisis muestra que estas tendencias, como cualquier otro rasgo formal estudiado en la minificción, no son excluyentes ni se mantienen de forma necesaria de principio a fin; en cambio, es frecuente que varíen e interactúen entre sí, lo cual evidencia un nuevo rostro de su complejidad.

A través del reconocimiento de dichas tendencias no se busca generar un sistema de clasificaciones rígido, puesto que el mismo análisis evidencia la complejidad del corpus, de la cual se habló en el párrafo anterior. Nótese, por ejemplo, que algunas minificciones poéticas poseen elementos reflexivos que solo tienen la función de ser una puerta de entrada hacia lo que luego será un tono predominantemente lírico. Lo que en realidad se busca al observar las tendencias del poema en prosa que se presentan en las

minificciones poéticas es aportar una nueva herramienta de análisis tomada en préstamo de un género afín (sobre todo tomando en cuenta la escasa atención que ha recibido la relación entre minificción y poema en prosa a la hora de realizar los análisis), del mismo modo que David Lagmanovich propone emplear herramientas de análisis de cuento en la lectura de los microrrelatos.

Desde esta perspectiva, también es necesario recalcar que una misma minificción podría ser analizada desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, la lectura de un mismo texto dará una serie de resultados si se lo entiende como minificción poética de tendencia reflexiva y otra si se lo entiende como minificción retórica. En un caso como este, las opciones no son excluyentes, sino que incluso pueden ser complementarias, pues la suma de elementos provenientes de metodologías distintas ha demostrado ser altamente productiva al analizar un género que se origina de la misma forma; es decir, a partir de la hibridación de modalidades. Por tanto, en este trabajo no interesa establecer cuál es la metodología más apropiada, sino hacer un énfasis en la multiplicidad de las posibilidades.

El recurso de la polisemia no parece aumentar su frecuencia o su protagonismo de manera particular en las minificciones de carácter poético. Si bien es importante, no lo es más que en las minificciones narrativas analizadas en el capítulo anterior, donde con frecuencia un solo referente aglutinaba significados muy diversos. Tras realizar el análisis, la polisemia parece ser más un requerimiento de la minificción en general que únicamente de aquellas minificciones que tienen un lenguaje poético. Muy probablemente, este carácter de requerimiento se debe a la importancia de la brevedad y la concisión en estos

textos, lo cual implica, de por sí, la voluntad de comunicar la mayor cantidad posible de significado con la menor cantidad posible de palabras.

Uno de los recursos cuya frecuencia e importancia aumenta es el símbolo. Este puede aparecer encarnado por uno de los personajes, a través de una alusión mítica o como parte de la imaginaria poética. El símbolo permite llevar a un primer plano las interacciones semánticas, las cuales incluso parecen cumplir la función que tendrían las interacciones entre personajes en un texto narrativo. Así, el desarrollo de los textos se da a través de progresiones, cambios u oposiciones en el nivel de sentido. El símbolo también se vincula con la necesidad de brevedad del género, pues utilizar signos previamente hipercodificados por la cultura permite maniobrar con una gran cantidad de significado sin tener que construirlo desde cero en la minificción.

Las relaciones intertextuales analizadas a lo largo del capítulo apuntan principalmente a textos de carácter legendario, mítico o sagrado. Esto no fue un criterio de selección del corpus, pero es probable que se diera como resultado indirecto al escoger textos en los cuales el simbolismo tuviera un papel protagónico. El recurso de las relaciones intertextuales permite tener un marco previo en el cual engarzar el texto actual, pero este uso no es exclusivo, también se emplea para aprovechar recursos poéticos característicos del lenguaje de lo sagrado. Asimismo, las relaciones establecidas entre personajes de la minificción y seres míticos o arquetípicos permiten darles profundidad sin necesidad de recurrir a extensas descripciones, lo cual iría contra la brevedad requerida por el género.

El lenguaje figurado se manifiesta a través de recursos muy diversos: la metáfora, la metonimia, la alegoría, el paralelismo, la reiteración, la personificación, entre otros. Si bien la frecuencia con que estos recursos aparecen es similar en otras minificciones, su nivel de protagonismo sí aumenta en las minificciones poéticas, pues es común que una sola figura literaria se utilice incluso como base para estructurar la minificción de principio a fin.

La noción de hablante poético conlleva aspectos que no serían abordados sin la implicación de este concepto en el proceso de lectura. Por ejemplo, en cada una de las minificciones que emprende la descripción de un espacio concreto, es posible explicar este espacio como una proyección del mundo interior del hablante. A diferencia de otras instancias, como un narrador omnisciente que, por no ser propiamente un personaje, se desvincula del universo ficcional, el hablante poético siempre está emocionalmente ligado con sus palabras, por lo que es necesario implicarlo a fondo en toda lectura que de ellas se haga.

Existe una relación entre imaginación y lenguaje poético, puesto que muchas de las escenas analizadas ocurren únicamente como posibilidad en la cabeza de los personajes. Estados mentales como el recuerdo y la ensoñación se vuelven claves para estructurar textos que no requieran narrar una secuencia de acciones. Además, tales estados permiten formar textos introspectivos que profundizan en las emociones de los personajes.

Las formas verbales de presente son una de las principales herramientas para la estructuración de textos descriptivos; no obstante, se utilizan para generar efectos

diferentes (ralentización, atemporalidad, simultaneidad, condensación, inmediatez) según se combinen con otros recursos o de acuerdo con las temáticas que cada texto aborda. Destaca la singularidad de los textos de Luis Yuré, en los cuales se emplea una variedad mucho mayor de formas verbales.

En cuanto a las temáticas, de modo similar a lo que sucede en una gran parte de la tradición poética, la mayoría de los temas está vinculada con emociones humanas; aun cuando, en algunos casos, estas no siempre sean experimentadas por humanos, sino por otros entes personificados. Así, puede reiterarse de manera sintética que “Soles” aborda la seguridad y la confianza brindadas por el vínculo madre-hija; “Máquina de coser” se ocupa del mismo tema, pero en la relación abuela-nieta; “El triste yigüirro” habla de la soledad del cantor; “El gusano de luz” presenta la negación de la propia pequeñez; “La columna” muestra un sentimiento de impotencia; “La veleta”, de frustración; y, finalmente, “Liérganes” se ocupa del amor y el desamor.

Fuera de la tendencia descrita en el párrafo anterior, se ubican: “Geopercepción”, que se ocupa de los límites del pensamiento racional; “Alegoría” que aborda el problema del tiempo y la dificultad para conocer sus designios; y, por último, “¡De nuestros enemigos, líbranos señor!” que trata sobre el conflicto árabe-israelí. En estos casos, se rompe la norma de centrar los textos poéticos en la expresión de estados emocionales. Si se busca un común denominador entre las tres temáticas, este puede ser el de apelar al pensamiento por encima de las emociones. Lo anterior podría entenderse como un segundo grupo de temáticas que sigue en importancia a la expresión de las emociones.

11. CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL LENGUAJE RETÓRICO

En un género tan breve como la minificción, los recursos retóricos, que en otras modalidades literarias aparecen como una estrategia puntual para conseguir un objetivo secundario dentro del texto, se pueden convertir en el eje del proceso de escritura y lectura. Tanto la teoría revisada como el corpus de esta investigación presentan una gran variedad en cuanto al abordaje de lo retórico. En algunos textos se manifiesta a través del uso de figuras retóricas abundantes o que juegan un papel trascendente en la estructura; en otros, la retórica aparece hermanada con el tono argumentativo; y en otros más, es vista como un vicio del lenguaje, como palabrería que es necesario criticar o suprimir. Por tanto, es necesario realizar el análisis de una serie de minificciones concretas, con el fin de observar de qué manera se construye cada uno de estos abordajes.

En este capítulo, se analiza dos minificciones retóricas de cada uno de los libros que integran el corpus de esta investigación. Al igual que en los capítulos anteriores, los libros se organizan en orden cronológico y los textos analizados por su orden de aparición en cada libro. Se observa que la implicación de la retórica en el proceso creativo se combina con diferentes modalidades textuales, como la onírica, la epistolar, la jurídica, entre otras. Este tipo de mezcla revitaliza y enriquece la retórica, cuya importancia va mucho más allá del uso que pueda tener al pronunciar discursos en voz alta. Se hace énfasis en los elementos comunes entre los textos que se convierten en los ejes del análisis. Entre estos rasgos, se otorga especial atención a la situación comunicativa en la que se enmarca el texto, el lenguaje figurado, el humor y los procesos de persuasión. Además, a

través del proceso interpretativo, se muestra cuáles son los principales elementos que contribuyen a formar la noción de retórica que subyace en cada texto.

11. 1. *Los niños muertos*

En este apartado se analiza “El que sueña” y “Luz”, dos minificciones de *Los niños muertos* donde el mundo de los sueños se convierte en escenario del temor a perder el lenguaje. Para ofrecer mayores posibilidades de interacción entre el análisis textual y el de los sueños, se establece un paralelismo entre figuración retórica y figuración onírica, que permite leer los mecanismos de lenguaje de esta minificción como manifestaciones del contenido inconsciente. Además, en ambos casos, se nos presenta un sujeto en total aislamiento que dirige su discurso hacia sí mismo y que sufre una anulación de su ser a raíz de la supresión de sus palabras. De este modo, puede decirse que ambos textos se construyen a partir de una retórica de la negación o de la ausencia.

11. 1. 1. “El que sueña”

El tema principal de este texto es la lógica irracional del mundo onírico. En la escritura de esta minificción, se implica dicha lógica a través del uso constante de imágenes simbólicas inconexas, o, mejor dicho, conectadas únicamente mediante asociación libre. Entre tales símbolos, se analiza el de la casa como espacio ominoso por ser el más abarcador y representativo. El recurso fundamental que permite estructurar el texto es la interrogación retórica, a través de la cual se busca persuadir al lector de dejarse arrastrar al mundo onírico.

A continuación, se transcribe “El que sueña”:

El que sueña

¿Cómo sabe el que sueña que sueña? Se encuentra en su misma casa, camina por los cuartos que conoce, ve las mismas caras. Ve el mismo espejo empañado del baño, su marco de madera corroído en el vapor eterno de la ducha; ve el viejo perro que murió cinco años antes. Por la ventana es de noche y hay un picnic en el patio. Siente un terremoto que destruye todo o puede destruirlo; se asusta igual que se asustaría en la vigilia, se coloca bajo un portal o bajo el arco de la sala del que pende la cornisa de barrotes, la lámpara de lágrimas de vidrio que parecen dientes afilados. Come lo mismo, un pan, algunas frutas, pero el pan gotea una leche tibia. Habla con la madre y la abuela que lloran. Están llorando, no lloren, no lloren, se va a destruir este mundo, no los otros. Ellas después no están. El patio es el mismo de la infancia. Después quiere hablar pero la boca no responde, no hay labios, solo una mancha borrosa en vez de boca y no puede pedir, se anula el grito, se disuelve el conjuro en unos ojos de asfixia y muerte. El temor no busca otro durmiente, sino que se instala perverso en ese sueño. El espacio de aire se convierte en una jaula. El esfuerzo por hacer un movimiento: el sudor, los dedos desgarrando las palmas en la camisa de fuerza, hasta que sale un mínimo gemido, un sonido incomprensible, la boca deforme en una articulación pegajosa y toda la presión logra desprender los labios que chillan como gatos. Un aullido. El grito de dolor y el miedo a la locura, el grito que rompe la noche a los vecinos, que despierta al que duerme en su cama y lo deja llorando sin atreverse a cerrar de nuevo los ojos. (Crous, 2009: 13-14)

Llama la atención el uso del artículo junto al pronombre relativo en el título. Esta decisión despersonaliza el universo literario al dejarlo sin un protagonista claro o fijo. Al

vincularse esta operación con el verbo ‘soñar’, suceden al menos dos fenómenos a nivel de significado. En primer lugar, la despersonalización inicial se reconoce en este punto como una de las características del mundo de los sueños. En segundo lugar, el carácter anónimo de quien sueña permite que el lector se identifique y asuma el rol del soñador a través de la lectura.

La pregunta inicial de la minificción es de carácter retórico, pues no espera una respuesta por parte del público, sino que es respondida por quien la formula. Como se dijo arriba, esta interrogación es la base del texto, pues no solo la oración siguiente, sino todas las demás oraciones, constituyen sus respuestas. Además, debe notarse que la pregunta desata una reflexión acerca de la consciencia del soñador. En otras palabras, el espacio del sueño aparece marcado por dicotomías como realidad/ficción, consciente/inconsciente, orientación/desorientación, certidumbre/incertidumbre y, en fin, racionalidad/irracionalidad.

Ahora bien, si las respuestas no se plantean bajo la forma de una cadena argumentativa, sino que representan una inmersión progresiva en el irracional mundo de los símbolos, ¿qué labor de persuasión realiza la pregunta retórica? Esta interrogación invita a los lectores a aceptar la lógica alternativa de los sueños como principio regente del mundo. No está de más señalar que esta es la minificción inicial de *Los niños muertos* y recordar que este libro está marcado de principio a fin por un carácter onírico.

Para analizar esta lógica onírica, es indispensable revisar algunas nociones planteadas por Sigmund Freud (1986). En primer lugar, se tendrá en cuenta la noción de lo siniestro u ominoso (*Das unheimliche*), que para Freud es el efecto de angustia, miedo

u otras formas de displacer que genera la transformación de lo conocido y familiar en desconocido y amenazante. Esto se observará especialmente a partir del análisis del símbolo de la casa.

Además, se otorgará especial atención a dos mecanismos de estructuración de lo onírico también descritos por Freud (1986): la condensación y la figuración. La condensación supone que el sueño está construido a través de una serie de significados manifiestos, pero que, en realidad, guarda una cantidad mucho mayor de significados latentes. Es sorprendente notar el paralelismo entre la teoría del sueño y la teoría de la minificción (que posiciona la condensación como una de las principales características de este género literario), en especial cuando Freud (1986) menciona cómo la elaboración interpretativa que parte del sueño siempre lo supera en volumen, fenómeno que, por supuesto, se repite al realizar una elaboración crítica a partir de la minificción.

Debe observarse que la inmersión en el suelo es progresiva, puesto que las primeras referencias a la casa del soñador son de carácter verosímil en la vigilia. Esta lógica se rompe cuando aparece una mascota que ya había muerto y, a partir de este momento, todas las imágenes siguientes retan en mayor o menor medida la lógica de la vigilia, por lo que obligan al lector a aceptar, poco a poco, un pacto de ficción basado en el funcionamiento de los sueños. Estas imágenes tienen una gran profundidad semántica, se presentan de manera fragmentada y cada una tiene un alto grado de autonomía con respecto al entramado del que forma parte. Tal concatenación es la que evidencia con mayor efectividad que se trata de un texto condensado según la concepción de Freud antes mencionada. La proliferación de imágenes aparentemente inconexas (esto debido

especialmente al estilo nominal) hace que el lector tome conciencia de que cada una de ellas es susceptible de una elaboración interpretativa profunda y compleja.

La figuración posee una mayor complejidad y tiene que ver con las relaciones que el sueño establece entre sus elementos. Dado que estas relaciones no obedecen a un lenguaje lógico, el sueño emplea otros mecanismos que Freud entiende como *figuras*. Bajo este concepto reúne *simultaneidad*, *oposición complementaria*, *identificación*, *formación mixta*, *inversión*, entre otras. Nótese que, en este caso, el concepto de figura permite establecer un paralelismo entre análisis retórico y análisis onírico. Dicho de otro modo, se puede establecer un sistema de concordancias entre figuras retóricas y figuras oníricas, lo que permite fusionar ambos planos y hablar, en el presente análisis, de una retórica del sueño.

Un ejemplo de esta doble figuración se observa en la siguiente imagen: “ve el viejo perro que murió cinco años antes”. Desde una perspectiva freudiana, hay simultaneidad y oposición complementaria en este contenido inconsciente, pues quien sueña vive la ausencia y la presencia de su perro *al mismo tiempo*, aunque desde un punto de vista racional haya una gran separación entre ambos momentos. Ahora bien, a nivel retórico, esto se gramaticaliza en la figura retórica de la paradoja, pues la frase está estructurada de modo que evidencia significados contradictorios que sin embargo conviven. Otro ejemplo es la imagen: “lágrimas de vidrio que parecen dientes afilados”, que a nivel psicoanalítico muestra una identificación; mientras se gramaticaliza como símil en el plano retórico.

Como se ha dicho, una vez que se ha ingresado exitosamente en el mundo onírico, hay sin embargo un gran número de imágenes adicionales ¿por qué figuran en esta

minificción tantos motivos oníricos? ¿Cuál es su función, si se supone que esta modalidad privilegia la brevedad y la concisión por encima de sus otros rasgos y que para alcanzar esto se despoja de todo ripio? La brevedad (no así la condensación) se sacrifica de manera relativa para generar un efecto de confusión e incertidumbre en los lectores. Nótese que esta minificción está compuesta por 309 palabras, mientras que la gran mayoría de los textos analizados en este trabajo de investigación no supera las 200. Con base en esta operación, el texto logra dar al universo ficticio un matiz de complejidad y abundancia.

Para continuar con la progresión que ha llevado al onironauta de la vigilia al sueño, el texto lo lleva, luego, del sueño a la pesadilla, a través de las siguientes imágenes: “siente un terremoto que destruye todo (...) dientes afilados (...) una mancha borrosa en vez de boca”. La acumulación de escenarios temibles alcanza su punto climático cuando se da la pérdida del lenguaje articulado, simbolizada aquí por la boca que no responde o se ha deformado, así como por el desprendimiento de los labios que chillan. Este último temor puede reconocerse como culminante en tanto que hace que el soñador se despierte por acción de su propio grito. En este punto, se puede observar un carácter metaficticio o, dicho de un modo más preciso, metarretórico. Las herramientas de la retórica, el arte de la elocuencia, son empleadas aquí para manifestar el temor de perder la voz, que simboliza a su vez la capacidad de comunicarse y formar lazos con otros.

Entonces viene el desenlace del texto, en el que el despierto siente un alivio insuficiente, puesto que solo es cuestión de tiempo para que vuelva a entrar en el sueño a ser atacado por el pavor una vez más. En este punto, las lágrimas simbolizan el alivio

pasajero de despertar, pero también la impotencia y la indefensión ante la aplastante realidad de la pesadilla.

Una de las progresiones de significado más importantes en este texto se logra a través del símbolo de la casa¹², que al inicio tiene un sentido ameno. “Se encuentra en su misma casa, camina por los cuartos que conoce, ve las mismas caras”. Pronto, este espacio estable es modificado por elementos desconocidos y amenazantes: “la lámpara de lágrimas de vidrio que parecen dientes afilados”. Lo anterior genera el efecto de lo ominoso, que para Freud está relacionado con la manera en que el contenido inconsciente reprimido emerge y logra manifestarse frente a la consciencia. Dicho contenido inconsciente no aparece como un lenguaje lógicamente articulado, porque la censura de la resistencia lo modifica, convirtiéndolo en imágenes temibles con la intención de mantenerlo latente.

Una vez que el durmiente despierta, se muestra la soledad del que llora con terrores de niño, pero al despertar no se encuentra con el consuelo de sus padres, sino con la lejanía de los vecinos, también anónimos y a quienes la circunstancia del soñador solo provoca molestias. Da igual que el soñador haya despertado y recuperado su voz, puesto que *no tiene a nadie con quién hablar*. En síntesis, tanto la casa como el lenguaje simbolizan el espacio seguro que se pierde ante el avance violento de la incomunicación.

Finalmente, puede observarse que, en este caso, la retórica parece entenderse como un ciclo en sí misma. El discurso es desatado por el temor a perder el lenguaje; o, dicho

¹² Sería especialmente productivo hacer un análisis exclusivo del uso de los símbolos en esta minificción. No obstante, este análisis se limitará al símbolo de la casa, debido a que posee un gran protagonismo a nivel de sentido y a que se relaciona con noción de lenguaje.

de otro modo, el hablante usa el lenguaje porque teme perderlo. Asimismo, debe notarse que el hablante y el oyente aquí son una misma entidad. Esta relación cerrada entre el individuo y su lenguaje es una consecuencia de la soledad. El discurso tiene estas características porque las circunstancias del sujeto lo obligan a hablar solo para no sentir que ha perdido su voz.

11. 1. 2. “Luz”

En seguida, se analiza “Luz”, una minificción que emplea esta forma de energía como símbolo del lenguaje y de la identidad del sujeto, ambos bajo la constante amenaza de la anulación.

A continuación, se transcribe “Luz”:

Luz

No hay luz. Necesité la luz como una planta viva o una lengua seca. Ahora no hay luz, solo hay esto que me encuentra. No soy. Soy nada. El sueño se ha perdido. No sé qué decir, no sé hablar. No debo decirle a nadie que no tengo palabras. (Crous, 2009: 36)

El título del texto posee un fuerte carácter simbólico. La luz convoca los sentidos de belleza y conocimiento, entre otros. De este modo, con la primera frase del texto se muestra una carencia, aunque no se dice específicamente qué representa la luz, es decir, de qué adolece el sujeto. De este modo, las posibilidades de interpretación siguen abiertas de acuerdo con el significado que el lector decida otorgar al símbolo.

A partir de la segunda frase, se establece una metáfora entre el yo y una planta y, en seguida, una analogía entre la planta y la lengua. La imagen de la lengua seca, que sin

duda puede verse como una reminiscencia surrealista, aclara en gran medida su sentido si se interpreta como símbolo del lenguaje. Una lengua seca es una lengua sin palabras. La planta requiere de la luz y la lengua del agua. Por tanto, debe notarse que se ha realizado también una equiparación entre agua, luz y lenguaje. La idea de lenguaje se fusiona con la noción del sujeto. En términos freudianos, esto implica una identificación. Por esto, al sentir que carece de él, siente que su ser ha sido anulado. En síntesis, la analogía es el mecanismo de figuración retórica mediante el cual se gramaticaliza la figura onírica de la identificación, todo esto con el fin de que el texto muestre, de forma latente, el contenido inconsciente del miedo a la aniquilación.

Al decir que “el sueño se ha perdido”, el texto muestra que, con el sujeto, también desaparece el espacio-tiempo que lo enmarca, pero a la vez alude a la idea de que las palabras son fácilmente olvidadas y a la dificultad que puede implicar recordar los sueños al despertar. Esto puede considerarse como una reflexión metatextual, porque le recuerda al lector que se encuentra ante un objeto ficcional hecho de palabras; pero, además, se trata de un pensamiento metaonírico, porque la fugacidad de los sueños se aborda de manera consciente en el marco del sueño mismo. En cuanto a su contenido, se trata de una reflexión sumamente pesimista que tematiza la incapacidad del sujeto, tanto en el plano literario como en el onírico.

Volviendo la mirada, una vez más, al lenguaje figurado, debe notarse la reiteración de la palabra “no”, que aparece seis veces en el texto, con lo cual se genera un aumento progresivo de la tensión. La incertidumbre y la negación llegan a un punto climático cuando el sujeto explicita que ha perdido el habla. En este punto, el aislamiento ha llegado

a su punto máximo. Este contexto resalta la paradoja final, en la que el sujeto no se percata de que, aunque así lo quisiera, no podría hablar para decirle a alguien que no tiene palabras. Las dos figuras retóricas mencionadas anteriormente (reiteración y paradoja) pueden entenderse como manifestaciones de una inversión a nivel psicoanalítico, pues Freud señala que los sueños representan deseos y que, cuando aparecen bajo la forma de imágenes angustiosas, solo se están mostrando de manera invertida. En este caso, estas imágenes se pueden revertir y ser interpretadas como un deseo del sujeto de interactuar exitosamente con otros y realizarse a través del lenguaje como herramienta de convivencia.

En cuanto a la noción de retórica propiamente dicha, este texto muestra a un sujeto aislado, de quien conocemos únicamente su pensamiento y sus emociones, que también dirige a hacia sí mismo. A través de la circularidad de sus palabras conocemos la circularidad de sus reflexiones. De modo paradójico, este sujeto busca persuadirse de que aún es posible algún contacto con otros, al mismo tiempo que manifiesta su miedo de que los demás noten el estado en el que se encuentra. Además, se observa que el texto, en efecto, pone en consonancia las figuras retóricas y las figuras oníricas, es decir que entiende el lenguaje figurado de la retórica como un conjunto de herramientas que permite traducir la vivencia del sueño hacia las palabras.

11. 2. *La divina chusma*

En este apartado, se analiza “Viciosos perros” y “El engaño y la mentira”, dos minificciones de *La divina chusma* que revisitan una noción de retórica heredada de la Antigüedad Clásica. Esto porque, al estilo del censor romano, sus personajes buscan

posicionarse como guías morales de la sociedad. En ambos textos, estos personajes enarbolan el discurso como un arma de censura social contra una serie de conductas que consideran indeseables. No obstante, en el fondo de ambas minificciones se revela un conflicto enmarcado en la dicotomía ser/parecer. Este último aspecto rompe con la visión de mundo del censor, permitiendo una actualización del discurso y generando el efecto humorístico.

11. 2. 1. “Viciosos perros”

El siguiente texto elabora una parodia de la retórica clásica, específicamente de los discursos de los censores romanos. Debe recordarse que la censura romana era un cargo público elegido mediante una asamblea y con una duración de cinco años, desde el cual la persona elegida ejercía una función de control moral sobre la sociedad romana. El carácter humorístico de esta parodia está reforzado por el motivo risible y la ironía, que aparecen al final del texto cuando se revela la identidad del orador, lo cual aporta un giro sorpresivo al discurso.

En seguida, se transcribe “Viciosos perros”:

Viciosos perros

Los perros sobresalen por sus malas costumbres: ¿quién no los ha visto olisqueando? Antes de echarse, dan vueltas hasta encontrar la forma de acomodarse. Le ladran a quien no reconocen, como afirmó un antiguo iluminado, al cual se atribuye la creencia de que nadie se baña dos veces en el mismo río, ni siquiera los viciosos perros. Otros pretenden que son animales fieles como ningún otro. Cuando se sienten mirados, hacen aspavientos revolcándose o se tienden al

sol cual reyes vanidosos. Algunos muerden a traición. La mayoría se limita a exhibir los dientes entre gruñidos. Los cobardes se agrupan, para exagerar sus amenazas y, si es del caso, clavan los colmillos en manada. Son tan desvergonzados que orinan por todas partes.

Su peor vicio, que nadie señala, es que los perros se venden al mejor postor. Denles un hueso y los verán arrojándose sin dignidad sobre él. Yo, el gato, que no soy enemigo de nadie, me solazo en hacerlo público. (Herra, 2011: 87)

El título del texto recurre a un animal simbólico, pero lo hace explícitamente a través de sus significados más negativos. Además, desde este punto, el uso del plural marca el alcance colectivo que tendrá el texto. La primera oración enuncia el tema de manera explícita y con un tono expositivo o incluso categórico, lo cual aporta verosimilitud y una ilusión de neutralidad al discurso. En este momento, el lector comprende la situación comunicativa: un personaje quiere exponer por qué otros le parecen indeseables o malvados.

A continuación, en lugar de lanzar directamente la frase afirmativa “todos los hemos visto olisqueando”, el orador emplea una pregunta retórica: “¿quién no los ha visto olisqueando?”. Con esto, muestra que confía en tener el apoyo de los oyentes. Además, realiza la interrogación de manera negativa, con lo cual provoca que el silencio se convierta en una confirmación por parte del auditorio; dicho de otro modo, si nadie contesta que *no* los ha visto, es porque todos los han visto.

En la serie de acusaciones que el orador plantea a continuación, es posible encontrar dos referencias intertextuales que hablan de personajes de la Grecia clásica. En

primer lugar, una alusión a Heráclito, autor de los aforismos “los perros solo ladran a quien no conocen” y “nadie se sumerge dos veces en el mismo río”. El orador hace esta referencia para exhibir su erudición y aumentar la credibilidad de su discurso. Debe recordarse que la cultura romana puede ser sumamente helenista, por lo que es común que los oradores latinos citen la filosofía griega como referente de sabiduría y medida.

La segunda referencia es un poco más sutil. No se trata de una cita ni de una alusión, sino más bien de una serie de reminiscencias distribuida a lo largo de todo el relato. Por ejemplo: “Algunos muerden a traición. La mayoría se limita a exhibir los dientes entre gruñidos. Los cobardes se agrupan, para exagerar sus amenazas y, si es del caso, clavan los colmillos en manada. Son tan desvergonzados que orinan por todas partes”. Estas reminiscencias convocan el referente cultural de los filósofos cínicos, en especial de Diógenes de Sínope. Los cínicos no solo están en este discurso a través del helenismo y de la escogencia de los perros como objeto de crítica; sino que están retratados en los vicios mencionados por el orador, pues estas conductas tienen el mismo carácter inmoral que muchas otras atribuidas en la Antigüedad a este grupo de filósofos¹³.

A continuación, se recordará dos anécdotas acerca de Diógenes de Sínope que están sutilmente implicadas en esta minificción. Desde la perspectiva de Rodríguez (2016), ambas pueden entenderse como anécdotas risibles, por lo que en este caso hay una combinación entre intertextualidad y recursos humorísticos.

¹³ Debe recordarse que la propia palabra “cínico” tiene como raíz el vocablo griego “κυνικός”, que significa ‘canino’ o ‘perruno’. Los filósofos cínicos habían elegido el perro como su símbolo porque el comportamiento de este animal se consideraba irreverente e inmoral.

La primera anécdota a la que se hace referencia se halla en “Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres”, donde Diógenes Laercio narra uno de los encuentros entre Diógenes y Alejandro Magno: “estando tomando el sol en el Cranión, se le acercó Alejandro y le dijo: «Pídeme lo que quieras»; a lo que respondió él: «Pues no me hagas sombra»” (Libro VI, versículo 12). A través de la historia, se explica que en la minificción los perros sean “reyes vanidosos”, pues al tomar Alejandro un rol de superioridad frente a Diógenes, el filósofo invierte los papeles a través de su respuesta.

La otra anécdota a la que se hace referencia, también narrada por Diógenes Laercio, es la siguiente: “estando en una cena, hubo algunos que le echaron los huesos como a un perro, y él, acercándose a los tales, se les meó encima como hacen los perros” (Libro VI, versículo 19). Los comensales le arrojan los huesos a Diógenes para burlarse de él, pues saben que se hace llamar “el perro”. Diógenes acepta los huesos, admitiendo su condición animal, como ellos lo desean, pero devuelve la burla al orinarlos. Esta es la historia que aparece como telón de fondo cuando el orador de la minificción se queja de que los perros “orinan por todas partes”; también cuando exhorta a los oyentes de la siguiente forma “denles un hueso y los verán arrojándose sin dignidad sobre él”. Debe recordarse que, en general, para los cínicos, lo bajo corporal y lo grotesco eran pruebas materiales que siempre podían oponerse a las filosofías que daban demasiada importancia a las ideas.

En fin, el discurso constituye una verdadera lista de lo que, desde la óptica del orador, son los vicios de los perros. Esta enumeración está organizada *in crescendo*, lo que le otorga un carácter sumamente tenso que prepara la distensión humorística final que

llega al revelarse la identidad del orador. Desde el punto de vista de Rodríguez (2016), este recurso humorístico puede clasificarse como un motivo risible del cuarto tipo; es decir, aquel que sucede cuando la naturaleza humana más terrenal frustra las intenciones nobles de un personaje. Debe recordarse que Rodríguez entiende como noble todo aquello que, por su grado de sofisticación, posee una alta valoración a nivel social.

Así, se observa que, en este caso, la nobleza del discurso no solo está dada por el tono expositivo y aparentemente neutral que emplea el personaje, sino también por la importancia que tenía en la Antigüedad Clásica el cargo del censor. Esta legitimidad sobre la que se apoya el discurso se derrumba cuando se descubre que es el gato quien lo pronuncia, y que, realmente, solo se guía por su enemistad con los perros. La revelación del motivo risible se ve reforzada por otro recurso humorístico, la ironía, pues la frase “no soy enemigo de nadie” quiere decir realmente “soy enemigo de los perros, pero no quiero que el auditorio se entere”. La suma del motivo risible y la ironía intensifica el impacto final de sentido y permite aprovechar de manera óptima las posibilidades cómicas de la situación.

11. 2. 2. *“El engaño y la mentira”*

Para el análisis de “El engaño y la mentira”, debe tenerse en cuenta que la situación comunicativa es distinta, ya que su modelo no es un discurso pronunciado en voz alta, como en el caso anterior, sino que se trata de una carta. El carácter escrito hace que los usos retóricos cambien. La principal temática de esta minificción es la contradicción de la vida del personaje, que critica la falsedad al mismo tiempo que la practica abiertamente.

A continuación, se transcribe “El engaño y la mentira”:

El engaño y la mentira

Estimados señores de la Junta:

Les escribo para elevar una consulta ante ustedes sobre la incertidumbre que me impide conciliar el sueño desde hace mucho tiempo.

Antes que nada, permítanme decirles que soy ciudadano honesto. En tal condición me honra la buena conducta siempre fiel a las leyes del reino animal. Qué indignas de nuestros valores suelen ser la mentira y el engaño, cómo empujan el mundo hacia el caos. Señores, en ellas se asoma el mal radical, si me permiten llamarlo así. El origen de esta crisis que abate el edificio de la moral pública no merece otro calificativo. Lo diré de una vez: admito que debe prohibirse el engaño y, sin embargo, el engaño es connatural en mí. Más claro no lo puedo expresar: sobrevivo gracias a la mentira.

Aunque suene a inmodestia, doy por descontado que ustedes me conocen. ¿Quién no ha percibido mi costumbre de mudar los colores cuando cambio de sitio? Entiéndanme bien, señores, y les ruego no interrumpir la lectura de esta carta hasta no haberla leído por completo, aunque les parezca un desperdicio de tiempo útil concentrar la atención en asuntos tan banales. Estoy seguro de que me lo agradecerán si atino a explicarme: cuando reposo sobre la corteza de un árbol, soy color pardo; los que logran distinguirme entre las cosas, aguzando mucho la vista, verán mi piel verde o terrosa entre la hojarasca; a veces me perfilo contra el cielo oscuro o emulo el color sombrío de la noche. Según se dice, estos cambios del cuerpo obedecen a un azar de la naturaleza que me destina a confundir a los

observadores. Puesto que muchos de ellos tienen hambre, no dudarían en comerme vivo.

¿Cómo puedo evitar yo la maldad, sufrido camaleón, si sobrevivo gracias a ella? lo más grave de este malestar, lo que más me confunde, es el inmenso poder que da la mentira como forma de vida. No lo entiendo, señores de la Junta, no lo entiendo. Ayúdenme a dilucidar las dudas que me arrastran a los límites de la desesperación. (Herra, 2011: 110-111)

El título de esta minificción es de carácter meramente conceptual. No implica imágenes sensoriales ni simbólicas, sino que enuncia la temática de manera directa. Los dos sustantivos que figuran en él tienen una valoración sumamente negativa y convocan una visión ética o incluso moral del mundo. Ambos representan comportamientos censurados por la cultura, y por este sentido particular se genera el interés en el lector, ya que la mención de conductas inapropiadas implica una apelación al morbo.

El saludo inicial responde a las características más tradicionales de una carta formal, lo cual crea un tono de respeto y cortesía. Para entender el rol de la Junta, es necesario aclarar que no solo se menciona en esta minificción, sino que aparece en otras a lo largo del libro. Según se observa en otros textos de la colección, se trata de una especie de organismo directivo conformado por algunos animales para regular la organización de su mundo¹⁴. Por aludir a otros fragmentos del mismo libro, puede decirse que este saludo

¹⁴ En la minificción introductoria de *La divina chusma*, “Los narradores se presentan”, aparece por primera vez este grupo de animales de ciencia que investiga cada una de las especies de este mundo. En “Perseguidor y perseguido”, estos animales vuelven a aparecer investigando el mundo subacuático de los peces. En “*Drosophila melanogaster*”, este mismo grupo es señalado como el autor de los nombres científicos de los animales. En “Sueños de perros”, aparecen analizando el comportamiento canino. En “El sapo cantor”, estudian los rituales de apareamiento de los sapos. En “Por qué rumian las vacas”,

es un recurso intratextual. La principal finalidad de esto es definir al organismo destinatario de la carta sin la necesidad de expandir la cantidad de palabras de la minificción.

El párrafo introductorio, sumamente breve, como también se recomienda para la escritura de cartas, tiene la función de una *captatio benevolentiae*; es decir que, en este punto, el remitente busca atraerse el favor de sus destinatarios. Para conseguir esto, apela al *pathos*, es decir, a las emociones de los lectores: la carta merece atención porque proviene de alguien que sufre a causa de una inquietud. Al mostrarse vulnerable, el escritor despierta la empatía y el deseo de ayudar por parte de quien recibe el documento.

Nótese, desde el párrafo inicial, cómo el lenguaje cortés se acentúa a través del uso de frases preestablecidas. El personaje recurre a frases como “elevar una consulta” y “conciliar el sueño”, porque constituyen lugares comunes del lenguaje formal. Esto tiene, principalmente, dos funciones: la primera es, como ya se mencionó, contribuir a la construcción del tono epistolar más tradicional posible; la segunda es crear un efecto humorístico, pues tales lugares están siendo recontextualizados y parodiados.

En el tercer párrafo, quien escribe la carta se lanza a la crítica de los vicios del engaño y la mentira al modo de un censor romano. La parodia del discurso de la censura se acentúa con el uso de más frases hechas o lugares comunes como “antes que nada”, “en tal condición”, “si me permiten llamarlo así”, etc. Desde este punto, el texto ya podría

también proponen teorías acerca del comportamiento de estos animales. En “El rastro de las babosas”, explican que este les sirve para encontrar su propio camino de regreso. En “Inútil debate sobre los cangrejos”, explican por qué estos animales caminan para atrás. En “La zorra y las encuestas”, la zorra figura como animal científico que recopila datos acerca del mundo animal. En “El terco burro”, un burro critica a los animales de ciencia por difundir ideas erróneas acerca de su especie.

leerse en clave humorística, sin embargo, esta interpretación se vuelve casi inevitable a partir del momento en que el autor dirige la crítica contra sí mismo. No está de más decir que esto implica una sátira de la doble moral, pues se observa una ironía situacional en el hecho de que el censor se vuelva objeto de su propia censura.

El tercer párrafo, en el que se revela sutilmente la identidad del remitente, está asimismo cargado de figuras retóricas. “Aunque suene a inmodestia” constituye una preterición, pues el autor dice solapadamente lo que desea al pretender no decirlo. “Doy por descontado que ustedes me conocen” constituye una asunción, ya que hay una información que se supone compartida por todos, con lo cual el escritor busca también identificarse con sus lectores. A lo anterior sigue la interrogación retórica “¿quién no ha percibido mi costumbre de mudar los colores cuando cambio de sitio?”, de nuevo apelando a la identificación con los lectores a través de información que se hace parecer obvia. A todo esto, se suma la súplica “les ruego no interrumpir la lectura”, donde el escritor solicita de forma sumamente pasional el favor de sus lectores.

Con lo expuesto en el párrafo anterior, se evidencia que el lenguaje retórico está intencionalmente sobrecargado. El exceso de recursos que emplea el personaje despoja el texto de seriedad y le otorga un carácter lúdico. Por tanto, puede afirmarse que esta minificción constituye una revitalización distendida de la retórica, pues invita a los lectores a visitar los recursos de esta disciplina, al mismo tiempo que los despoja de la seriedad con que la tradición los ha recubierto. Nótese como, a cambio de lograr estos efectos, la minificción compromete relativamente su brevedad, pues este texto es

significativamente más extenso (337 palabras) que muchos otros del corpus de esta investigación.

A continuación, y siempre como parte del tercer párrafo, se combina dos recursos retóricos más: la descripción y el enigma. El remitente habla de sí mismo de forma prolongada, pero no hace explícita su identidad. Por tanto, el lector debe recurrir a su conocimiento previo para reconocer que se trata de un camaleón. En este punto se genera una distensión, pues el lector por fin conoce la identidad de quien habla, y al mismo tiempo se genera una nueva carga de sentidos, pues todo lo leído anteriormente se reinterpreta y perfila a la luz de este nuevo conocimiento. Lo anterior tiene grandes implicaciones a nivel de metaficción. Como el observador ante un camaleón verdadero, el lector adapta su mirada para volver a comprender el paisaje una vez que entiende ante qué animal se encuentra. Así, los sentidos del texto literario, como un camaleón, se revelan lentamente y solo para aquellos que aguzan la vista para emprender el laborioso desciframiento.

En el cuarto y último párrafo, el camaleón hace explícita su identidad y lleva al punto máximo la tensión emocional de su lamento. La interrogación retórica con que se abre este párrafo y la nueva súplica con que se cierra tienen la función de enfatizar el estado emocional límite en que se encuentra el remitente. No obstante, para los lectores, esta carga dramática se convierte en distensión humorística, pues ha quedado claro que el suplicio de este animal es autoimpuesto. Nadie más que él lo persigue y censura: es víctima de su propia doble moral

11. 3. *Fragmentos de la tierra prometida*

En este apartado, se analiza “Nuestra Visión, Nuestra Misión” y “«Ante La Ley»”, minificciones pertenecientes a la colección *Fragmentos de la tierra prometida*. Aunque las temáticas son diferentes, ambas poseen un tono de denuncia social, pues los dos textos recurren a estrategias retóricas para mostrar el enrevesamiento del lenguaje como un resultado de la degradación de la sociedad.

11. 3. 1. “Nuestra Visión, Nuestra Misión”

En “Nuestra Visión Nuestra Misión”, se desarrolla una denuncia social de las injusticias laborales. Esto se hace a través del humor negro, que muestra cómo una empresa puede manipular la realidad al modificar el lenguaje. Para esto, se emplea como principales recursos la paradoja y el oxímoron. Además, se parodia la estructura del silogismo, lo que funciona como un potenciador de la ironía verbal.

A continuación, se transcribe “Nuestra Visión, Nuestra Misión”:

Nuestra Visión, Nuestra Misión

En esta empresa ser hallado culpable de algo es la única causa de despido sin responsabilidad patronal. Dado que no has cometido falta alguna, se te ha acusado de inocencia, y has sido hallado culpable; por eso se te despide sin responsabilidad patronal. (Contreras, 2012: 37)

El título de esta minificción reproduce dos expresiones típicas del lenguaje empresarial. La misión y la visión de una empresa representan, respectivamente, sus objetivos actuales y sus metas proyectadas varios años en el futuro. Es muy común que estas se redacten e impriman con el fin de colocarlas en las instalaciones de una

organización. Dada esta costumbre y el uso atípico de las mayúsculas en el título, se observa que el paratexto está parodiando este tipo de materiales gráficos.

La primera frase (hasta el primer punto y seguido) posee un tono sumamente categórico y verosímil. Puede entenderse como una primera unidad de sentido, e incluso como la primera proposición de un silogismo, lo cual se perfilará con mayor claridad al analizar el resto de la minificción.

En la segunda unidad de sentido (desde el primer punto y seguido hasta el punto y coma), aparece el recurso retórico de la paradoja, pues en este punto es cuando se percibe la contradicción. La paradoja gravita en toda esta frase, pues es necesario leerla de principio a fin para comprender la contradicción planteada. Ahora bien, como parte de ella se presenta un oxímoron, “acusado de inocencia”, el cual puede llamarse así porque los términos contradictorios son representados por dos palabras concretas que además tienen posiciones contiguas en el discurso.

Aunque la paradoja falsea la verdad de esta segunda premisa, el texto la presenta como válida según el discurso de la empresa, lo cual implica un efecto humorístico logrado a través de la ironía verbal. Lo anterior, aunado a la seriedad o el dramatismo de la temática, por lo que representa un despido a nivel social, convierte el texto en una pieza de humor negro.

Otra información de gran importancia que aparece en esta segunda unidad de sentido es el uso de la segunda persona, que especifica la naturaleza oral, e incluso conversacional, de la situación comunicativa. Al aparecer esta segunda persona, los lectores comprenden que están presenciando un despido concreto. Ahora bien, se observa

que el objetivo de estas palabras no es convencer verdaderamente al trabajador de que su despido ha sido justo; en cambio, parece que solo tiene la meta de cumplir un requisito, pues todo trabajador tiene derecho a saber por qué se le despide. No obstante, la relación de poder es tan asimétrica que la empresa ni siquiera se preocupa por subsanar las contradicciones de su discurso, sino que las expone despreocupadamente. De aquí se puede deducir que la empresa no cree que haya ninguna estrategia de defensa posible para el trabajador.

Esta minificción juega con los conceptos de verdad y validez. Recuérdese que, según las nociones básicas del razonamiento verbal. La verdad de un silogismo consiste en que las premisas sean comprobables con base en la observación de la realidad. En cambio, la validez se refiere únicamente al cumplimiento de las reglas dadas por la lógica para construir la argumentación. De este modo, un razonamiento puede ser válido y aun así no ser verdadero y viceversa. La tercera unidad de sentido (desde el punto y coma hasta el punto final), nos muestra la conclusión que se desprende de las dos premisas anteriores, y que el trabajador debe aceptar como válida, aunque su verdad esté visiblemente falseada.

En el caso concreto de esta minificción, el razonamiento es válido, pero la segunda premisa en la que se apoya lo hace ser falso, pues, por definición, no es posible ser culpable de inocencia. En este punto se observa la utilización de recursos retóricos como la paradoja y el oxímoron para forzar la lógica a conclusiones a las que no podría llegar por su propio camino. Debido a esto, la crítica social se enmarca en los términos de la dicotomía ser/parecer. Queda evidenciado que a la empresa no le interesa que su

razonamiento *sea* verdadero, sino únicamente que lo *parezca*. Se observa, entonces, que en este texto se aprovecha la crítica tradicional de que la retórica puede ser palabrería empleada para compensar las debilidades de la argumentación.

Tras leer el cuerpo del texto, es necesario revisitar su título. El paratexto resulta ser un impostor, pues muestra lo primero que ve una persona nueva al llegar a la empresa, no obstante, el cuerpo de la minificción muestra un despido: lo último que alguien escucha al salir. De este modo, el título anuncia una bienvenida, pero el texto representa una exclusión. Así, puede verse que entre título y cuerpo también hay una relación contradictoria. La misión y la visión, cuya función es fijar las metas presentes y futuras de la empresa, quedan falseadas por las prácticas cotidianas en las que la misma organización relativiza lo que sea necesario con el fin de reafirmarse en demérito de los demás.

11.3.2. “«Ante La Ley»”

Para continuar, se analiza “«Ante La Ley»”, texto en el que el juego retórico se emplea como una herramienta de deducción para desenmascarar la realidad. En este caso, se realiza una operación contraria a la de la minificción anterior, pues la retórica se entiende como una herramienta de pensamiento que permite llegar a lo no dicho a través de lo dicho. Así, la minificción muestra el carácter excluyente de la ley y, al denunciar esto, invita a los lectores a preguntar qué sucede con los sujetos que quedan fuera.

A continuación, se transcribe “«Ante La Ley»”:

«Ante La Ley»

Se advierte que fuera de las Zonas Protegidas no existe La Ley. Se entiende que La Ley existe para proteger ciertas zonas. (Contreras, 2012: 37)

Desde el título, este texto juega con la capacidad de lo dicho para encriptar otros elementos no dichos. El paratexto es solo el fragmento final de la frase “todos somos iguales ante la ley”. A nivel retórico, lo anteriormente dicho representa una elipsis verbal. No es casual que la parte de la frase que se decide elidir es la que menciona directamente la igualdad, con lo cual el paratexto tematiza la injusticia y resquebraja la confianza en el plano legal como garante de la vida en sociedad.

Una vez que se observa el cuerpo del texto, se nota que este juego con lo no dicho continúa, pues esta vez no nos hallamos ante un silogismo, sino ante un entimema. El entimema es un razonamiento que se diferencia del silogismo por no hacer explícita una de sus premisas, debido a que la da por conocida o a que la quiere ocultar. A continuación, se formula el entimema con la premisa latente entre paréntesis:

Premisa 1: (solo las zonas protegidas por la ley importan)

Premisa 2: solo ciertas zonas son protegidas por la ley

Conclusión: solo ciertas zonas importan

¿A qué se debe el ocultamiento de la premisa en este texto? Por un lado, esta información es obvia para los personajes del libro, que viven en un mundo climáticamente colapsado, donde los ricos se han amurallado en las zonas protegidas y ellos deben volver a practicar el nomadismo. Esta información se explicita en otras minificciones del libro, por lo que aquí puede obviarse mediante la utilización del mecanismo de la intratextualidad. Si se observa desde la perspectiva de Lauro Zavala (2004), estos

mecanismos intratextuales son la forma en la que el libro hace referencia a su propia organización fractal¹⁵.

Por otro lado, ocultar la información tiene implicaciones metaficcionales. Al igual que sucede con el uso de la frase incompleta en el título, el texto oculta a los lectores una premisa para que se sientan de la misma manera los personajes, que solo cuentan con una porción de los datos y deben deducir los demás. En este sentido, la minificción persuade a los lectores a hacer lo propio y desenmascarar lo oculto de su realidad a través de sus herramientas argumentativas, al igual que lo hacen los personajes.

Otras figuras retóricas importantes en la construcción de este texto son las reiteraciones de “la ley” y de “zonas”. Al aparecer duplicados, estos elementos permiten formar una estructura coherente con el silogismo, que en verdad está compuesto por dos partes, ya que la tercera se mantiene latente. Asimismo, el paralelismo “se advierte que” - “se entiende que” es el principal recurso sobre el que descansa la estructura de esta minificción, pues aparece al inicio de las únicas dos frases que la componen y también representa la noción de duplicidad. Los dos verbos elegidos tienen una relación de oposición, pues “advertir” significa hacer explícita una información o proyectarla hacia

¹⁵ Debe recordarse que Lauro Zavala (2004) describe como fractalidad el uso de mecanismos no diegéticos para dar unidad a las colecciones de minificciones. Acerca de la fractalidad en *Fragments de la tierra prometida*, Castillo (2014) menciona que el mecanismo escogido para dar unidad a esta colección es la ubicación de todos los textos en un espacio futurista y distópico, de modo que se relacionan por compartir dicho espacio, sin que sus historias se entrelacen. “El lector puede oscilar voluntariamente entre dos actitudes: leer cada minificción como una expresión acabada o como manifestación de un todo con el cual establece una relación de solidaridad” (Castillo, 2014: 8). También: “a lo largo del libro, la misma realidad global se manifiesta de formas particulares en lugares y tiempos distintos. Esto equivale a decir que cada texto es al mismo tiempo libre y dependiente con respecto a la totalidad” (Castillo, 2014:13).

afuera; mientras que “entender” es un proceso interno e invisible. Así, en este texto, lo dicho y lo no dicho aparecen bajo la forma de “lo advertido” y “lo entendido”.

Una vez revisado todo lo anterior, es necesario mirar una vez más hacia los componentes temáticos del texto. Si bien hay una norma incontestable, como se muestra en el uso de las mayúsculas en la expresión “La ley”, los individuos aún tienen el arma del lenguaje para, al menos, volverse conscientes de esta realidad y al mismo tiempo denunciarla. El texto no muestra una alternativa que permita desmontar “La Ley”, pero tampoco es totalmente pesimista, porque deja como alternativa el hablar de ella y develar la forma en que funciona.

11. 4. *Micropsia*

En este apartado, se abordará “Disimulo” y “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta”, minificciones incluidas en *Micropsia*. Ambas muestran procesos de persuasión paródicos. A través de ello, elaboran una denuncia social con un tono humorístico, pues ridiculizan las prácticas más superficiales de las clases dominantes.

11. 4. 1. “Disimulo”

En primer lugar, se analiza “Disimulo”. Este texto elabora una sátira de la concepción de la fama en el mundo globalizado. Esto se logra a través de la introducción de un personaje cínico en un ambiente atravesado por la banalidad y la hipocresía. Este personaje tiene la función de realizar una crítica cultural a las dinámicas socioeconómicas que rodean el cine hollywoodense.

A continuación, se transcribe “Disimulo”:

Disimulo

Sin siquiera pestañear ante mis gritos, los ricos y famosos de Hollywood flotaron sobre la alfombra roja. Yo que los odiaba, PERO parecía amarles, era en verdad el mejor actor. (Yuré, 2012: 53)

El título de esta minificción no implica imágenes sensoriales ni significados simbólicos, sino únicamente un concepto. En este sentido, puede decirse que es bastante reservado, lo cual probablemente se debe a la intención de no adelantar información ni delatar el sentido final, con el fin de no arruinar su efecto humorístico. No obstante, el concepto de disimulo basta para generar suspenso y despertar la curiosidad de los lectores, pues alude al ocultamiento de ideas y emociones, a algo que espera ser develado. Desde este momento, el lector desea avanzar hacia el cuerpo del texto para conocer aquello que está por salir a la luz.

Para hacer más sencillo el análisis de esta minificción, puede dividirse en dos unidades de sentido, separadas por el único punto y seguido del texto, dado que existe una fuerte oposición de significados entre estas dos partes. La primera unidad de sentido presenta una parodia de la admiración desmedida o injustificada que reciben los actores del cine hollywoodense. Esto puede observarse en el estado de exaltación del yo y en su imposibilidad para comunicarse con el mundo superior o sagrado al cual pertenecen los otros personajes, que se mueven ante él de manera completamente indiferente. El texto también implica una sátira del fanatismo, pues se ríe del público que vive en aspiración permanente a través del culto a la fama y la riqueza ajenas. En este sentido, es importante el escenario seleccionado, pues, para el cine comercial, una entrega de premios representa

un evento en el que un número reducido de personas ricas y famosas se vuelven aún más ricas y famosas.

Una vez que se entra a la segunda unidad mencionada, el texto se vuelve bastante más complejo, pues el hablante revela que odia a las personas que está viendo. Esto genera una nueva curiosidad en el lector: si las odia, ¿por qué está ahí? Lo anterior prepara el uso de la preposición “PERO” como anuncio de la explicación tan esperada. Las mayúsculas en esta palabra no solo tienen la función de enfatizar una palabra que hace girar el sentido del texto. También tienen se encargan de sugerir una entonación especial a quien la lea en voz alta. Esta entonación, que cada individuo puede ensayar a su manera personal, es una parte importante del efecto humorístico. De este modo, la minificción invita al lector a participar en la realización de los sentidos.

Esta minificción convoca el uso de la dicotomía ser/parecer como herramienta de interpretación, pues el mismo texto emplea estos verbos para generar un contraste. Por un lado, el cínico “*parecía* amarles”, por otro “*era* el mejor actor”. En este caso, la realización del ser se alcanza mediante la exageración del parecer. Dicho de otro modo, la autenticidad del cínico no consiste en poseer una verdad única, sino en demostrar la falsedad de las verdades ajenas. En esto consiste el proceso de persuasión: a través del humor, los lectores están siendo invitados a compartir la crítica y a reconocer como falsas o superficiales las verdades de la fama y el dinero.

Hay una referencia etimológica que permite leer un conjunto de significados ocultos en esta minificción. Debe recordarse que la palabra “hipócrita” tiene su origen en el término griego *ὑποκριτής*, que significa ‘actor’. Una transcripción hispanizada de esta

palabra sería *hypokritēs*, nótese entonces que este también es el origen de la palabra “hipócrita”. Desde esta perspectiva, queda aún más claro el comportamiento cínico del personaje, que, al estilo de Diógenes de Sínope, acepta la propuesta de su adversario al mismo tiempo que se revela superior a él. El personaje de la minificción no solo es el mejor actor, sino que es el mejor hipócrita. Al entender el insulto de fondo en este uso particular de la palabra “actor”, el lector nota que el personaje acepta degradarse para hacer que su oponente caiga aún más bajo.

A continuación, se cita una anécdota que permite conocer con mayor profundidad la opinión de este filósofo acerca de los actores. En *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Diógenes Laercio refiere que Diógenes de Sínope “entraba en el teatro contra la gente que salía, y preguntado por qué, respondió: «Esto tengo resuelto hacer toda mi vida»” (Libro VI, versículo 32). Con estas escasas acciones y palabras, el filósofo da a entender que quiere alejarse de los lugares donde las mayorías asisten a presenciar espectáculos simulados, e ir por el camino de la verdad y la observación de la realidad inmediata.

Una vez que se lee esta anécdota, de inmediato es posible establecer una serie de comparaciones con “Disimulo”. En ambos casos, el comportamiento del protagonista es excéntrico, lo cual entra en consonancia con lo poco comunes que son sus ideas. No obstante, nótese que, en este caso, no se denosta al actor distanciándose de él como Diógenes, sino superándolo. Además, debe notarse que en “Disimulo”, la enseñanza del protagonista pasa desapercibida en el momento de su actuación. De este modo, la historia

se actualiza al incluir el tema de la incomunicación, característico de la literatura contemporánea.

Para finalizar, es necesario complementar la reflexión etimológica iniciada arriba. Debe señalarse que la palabra *ὀποκριτής* también significa ‘comediante’. Si se parte de este sentido, puede pensarse en una crítica al humor fácil de las comedias hollywoodenses, de las que un espectador activo puede reírse de forma cínica antes que de forma auténtica. Asimismo, esto puede interpretarse como un guiño metaficcional con el que el texto se ríe de su propio aparato cómico o incluso hace mofa de su propio autor.

11. 4. 2. “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta.”

A continuación, se analiza “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta”. Como lo muestra su título, este texto se ubica en el contexto de la Revolución Francesa. Además, constituye una sátira de la superficialidad de la nobleza y de su desconexión con respecto al resto de la sociedad. En este sentido, explota al máximo el motivo risible del cuarto tipo mencionado por Rodríguez (2016), según el cual las intenciones nobles se ven frustradas por la realidad material.

En seguida, se transcribe “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta”:

1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta.

Lo primero, que la sangre azul jamás derrame sino sangre roja.

Segundo, es de mala educación delatarnos entre nosotros.

Tercero, huir de un plebeyo cobarde no es cobardía sino estrategia veloz: Es de sabios replegarse para analizar las tácticas de un ataque inteligente.

Cuarto, nos comportamos según nuestro abolengo, a pesar de la pusilánime altura de las circunstancias: ante el escupitajo del campesino, se habrá de levantar un semblante orgulloso, límpido; en la peor de las mazmorras, mantendremos la calma y en especial, la boquita bien cerrada al masticar. Porque, aún en la guillotina, un noble bien educado tratará sobre todo de no perder la cabeza. (Yuré, 2012: 74)

El título aporta principalmente información contextual, pues explicita el marco espacial y temporal del texto, así como el personaje histórico que lo elabora. También muestra la radical diferencia entre los dos mundos enfrentados, e incluso cómo uno se muestra completamente descontextualizado e indefenso ante el otro. Además, al anunciar que se trata de un discurso, el texto convoca de forma bastante directa el análisis desde la perspectiva retórica.

El primer párrafo del texto emplea dos metonimias, pues la sangre azul se refiere a los nobles y la sangre roja al pueblo. La frase permite comprender cómo María Antonieta, aún en las circunstancias más adversas, sigue convencida de la supremacía de los nobles con respecto a los plebeyos. Estos recursos del lenguaje figurado también tienen la función de captar la benevolencia del público, que, al simpatizar con las palabras de la oradora, confirma su propia superioridad.

El segundo párrafo comienza a generar el efecto humorístico, pues la frase “de mala educación” aparece descontextualizada, de manera que, según la clasificación de

Rodríguez, representa un motivo risible del cuarto tipo, en el que las intenciones nobles se ven frustradas por la cara más terrenal de la naturaleza humana. Si bien es cierto que una estrategia de los nobles puede ser no delatarse entre ellos, pues sus enemigos están realizando múltiples juicios e interrogatorios para encontrarlos, se pensaría que, en este punto del enfrentamiento histórico en que cada uno apenas busca sobrevivir, la buena educación es irrelevante.

El tercer párrafo muestra, una vez más, un motivo risible del cuarto tipo, pues María Antonieta busca representar la fuga por sus vidas de la manera más decorosa al operar cambios léxicos en favor de la formalidad. Esto provoca la risa en los lectores, porque saben que no cambia la realidad material que hace que los nobles deban huir para salvarse. El motivo se ve reforzado porque, si el lector posee conocimiento previo acerca de la Revolución Francesa o investigó para obtenerlo, sabe que el contrataque futuro mencionado por María Antonieta nunca llegaría.

El cuarto párrafo sigue la línea de los anteriores y amplifica el motivo risible de la nobleza frustrada por lo terrenal. En este caso, este principio terrenal es ni más ni menos que la muerte, frente a la cual toda idea de superioridad humana queda desmantelada. En este párrafo, destacan dos recursos de lenguaje nuevos: por un lado, el uso del diminutivo, que otorga al discurso un tono cursi o *kitsch*; por otro lado, el equívoco final generado por la frase hecha “perder la cabeza”. Este equívoco es posible porque María Antonieta lo utiliza en su sentido figurado como ‘perder la compostura, dejarse llevar por las emociones’, mientras el lector restituye el otro significado de la frase, el literal, aportado por su conocimiento histórico.

Finalmente, nótese que el uso de los conectores distributivos al inicio de cada párrafo es el principal recurso de lenguaje sobre el cual descansa el discurso, no obstante, también es parte del orden que la revolución busca subvertir. Estos conectores no solo representan una herramienta para ordenar el texto, sino que son una manifestación de la parsimonia de la vida noble. Al presentar un personaje que elige cuidadosamente sus recursos retóricos, incluso en una situación límite, se refuerza el motivo risible y se acentúa la sátira de la superficialidad.

Otra interpretación posible es que estos conectores pretendan darle al discurso pronunciado en voz alta un tono de documento político, pues este tipo de enumeración también suele usarse para dar estructura a los manifiestos. Esta forma de entender el texto acentúa el tono social de la lectura e invita a reflexionar acerca de la función de la oratoria como herramienta política. En este caso, se hace una parodia de los discursos políticos como fachadas destinadas a proteger sistemas en decadencia.

11. 5. *Artefactos*

En este apartado se analiza “La fatiga del clavo” y “El sombrero”, minificciones de *Artefactos* en las que dos objetos de uso cotidiano se presentan ante la audiencia. Ambos constituyen ejercicios paródicos que toman como modelo la retórica epidíctica clásica. Según Aristóteles, esta modalidad discursiva se ocupa “de la virtud y el vicio y de lo bello y de lo vergonzoso, pues estos son los objetivos que persigue el que elogia y censura” (Aristóteles, 1999: 240). En otras palabras, el género epidíctico se encarga de alabar o denostar, con el fin de persuadir a la audiencia acerca de cuál personaje o actitud es deseable y cual indeseable.

11. 5. 1. “La fatiga del clavo”

En “La fatiga del clavo”, este artefacto se presenta de forma que capta la benevolencia del público. Más adelante, elabora un contrargumento para las acusaciones que ha recibido, pero el constante uso de falacias termina desacreditando su punto de vista y haciendo que el público lo juzgue negativamente. El discurso del clavo genera risa a través de la parodia, la ironía situacional y la sátira. El texto tematiza el valor social del trabajo, la mentira y el miedo de los ociosos a ser públicamente conocidos por esta característica.

A continuación, se transcribe “La fatiga del clavo”:

La fatiga del clavo

Me gusta ser como soy: paciente, impasible, vivir mi vida hasta herrumbrarme. Me fabricaron para servir de apoyo a los demás. Me desempeño así desde mi nacimiento y no quiero otro oficio. Ustedes me conocen muy bien: saben que me alojo en un punto y me quedo ahí sin más pretensiones. Puesto que mi lugar de trabajo preferido es la madera, me paso la vida reposando en ella, clavado hasta el fondo.

Les ruego no hacer caso a los murmuradores. No soy perezoso. Me duele tanto la cabeza después de los golpes del martillo que necesito descansar el resto de mi vida. (Herra, 2016: 29)

En esta minificción, la captación de la benevolencia inicia desde el título, pues se apela a la compasión de los lectores al presentar al clavo en una situación dificultosa. En cuanto al lenguaje figurado, aunque esto sea un rasgo constante en este libro, no está de

más recordar que el artefacto en cuestión está siendo personificado, dado que se le atribuye un mal humano. Esta personificación es el recurso retórico que permite la estructuración de todo el texto.

La primera frase del texto muestra una afirmación de la identidad del clavo, la cual está basada en una supuesta forma de ser. Este inicio puede ser contraproducente, pues el orador corre el riesgo de que la audiencia lo perciba como arrogante. En seguida, el orador toma en sus propias manos este proceso de captación de la benevolencia, pues se presenta como un ser humilde que posee un destino de servicio y no tiene más aspiraciones. En este punto, la ilusión de arrogancia se desvanece, y el lector percibe que la primera frase tuvo una función impostora, pues solo estaba destinada a contrastar con la segunda, en la que el clavo se presenta con más modestia.

Para comprender mejor el tono del texto, es necesario analizar su uso de las falacias. En primer lugar, recurre a una falacia *ad naturam*, ya que presenta su trabajo como parte del orden predeterminado del mundo. Más adelante, se apoya en una falacia *ad populum*, pues refuerza su postura argumentando que todos saben a qué se refiere. Esta segunda falacia le permite además emplear la segunda persona plural, de modo que se apela directamente al público con el fin de implicarlo en el mensaje. El recurso de las falacias permite implicar el conocimiento previo del lector y reta sus habilidades interpretativas. Si es capaz de identificar las falacias, comenzará a sentir desconfianza desde este punto, mientras que un lector menos hábil no habrá generado sospechas todavía.

Luego de esta introducción, la audiencia conoce el objetivo de que el clavo elabore este discurso: desea contrargumentar, porque ha sido llamado perezoso. Para iniciar, emplea la figura retórica de la súplica; no obstante, en lugar de identificar a sus enemigos, los desacredita llamándolos “murmuradores”, lo que a su vez puede entenderse como una falacia *ad hominem*, pues no ataca los argumentos contrarios, sino a quienes los formulan. Una vez más, el uso de falacias desacredita el punto de vista del orador ante los lectores más atentos.

Finalmente, llega la explicación del clavo, que lo muestra vulnerable con el fin de apelar al *pathos* de los oyentes. No obstante, en este punto del discurso y debido al constante uso de falacias a lo largo del texto, los oyentes reciben esta última idea como una excusa. De este modo, se observa que este texto juega con la noción de retórica como palabrería o como un intento discursivo de maquillar la realidad. La audiencia termina por descartar el punto de vista del orador y compartir el de sus enemigos. Parte del efecto humorístico del texto consiste en que representa un proceso de persuasión fallido.

Para terminar, se menciona los recursos risibles más importantes del texto: en primer lugar, aparece la parodia de la retórica clásica, la cual se imita de manera lúdica con el fin de que sea revitalizada; en segundo lugar, se presenta la ironía situacional que es percibida por los lectores al juzgar como falso el discurso del clavo; en tercer lugar, hay una sátira de la hipocresía del clavo, pues se genera risa a partir de un vicio con el fin de producir un alejamiento de esta conducta por parte de la audiencia.

En términos generales, llama la atención que este texto emplee un recurso argumentativo como las falacias; pero más aún el hecho de que aproveche la valoración

social negativa que estas poseen para propiciar una serie de juicios en la mente de los lectores. Esto consiste un reto y es una clara exigencia para las habilidades interpretativas del público, que incluso puede dejarse convencer por el orador si no posee un saber básico respecto a las falacias. Del mismo modo, quien logra interpretarlas y refutar el discurso siente esta operación como un triunfo doble: a nivel de razonamiento y a nivel de hermenéutica.

Finalmente, es necesario volver al género epidíctico como clave de lectura y ponerlo en relación con los temas del trabajo, el ocio y la mentira. El clavo es un ente de naturaleza estática, pero en lugar de aceptar esto, se presenta como un ser dinámico a quien la fatiga impide trabajar. En este sentido, el texto plantea que el ocio y la mentira son vicios hermanos; así; por contraste, el trabajo se asume como una virtud y se vincula con la honestidad. En conclusión, el verdadero alcance epidíctico de este discurso no está en las palabras del clavo, sino en toda la circunstancia que se presenta. El lector solo puede vincular el trabajo con la honradez cuando comprende que el discurso del clavo es falso. De este modo, la minificción nos plantea que es necesario aprender a leer la realidad más allá de las palabras de sus actores. Esta reflexión tiene un alcance metaficcional, pues el texto nos invita también a desconfiar de él mismo y a cuestionar su verdad y su validez.

11. 5. 2. “El sombrero”

En esta minificción, el sombrero proyecta una imagen de sí mismo marcada por la humildad, lo cual le permite formar un contraste cuando arremete contra la soberbia de sus enemigos. Se hace una crítica a la superficialidad y a quienes brindan mayor

importancia al parecer que al ser. Todo lo anterior se apoya en el recurso humorístico de la sátira y en algunas reminiscencias de la filosofía cínica.

A continuación, se transcribe “El sombrero”:

El sombrero

Soy poca cosa: me limito a tapar el sol, pero ¿no les parece que lo hago muy bien?

Con eso me bastaría para estar satisfecho. Algunos de mis congéneres, en cambio, necesitan hacer aspavientos. Según ellos, con alas anchas o plumas y adornándose de colores, lucen mejor y se inflan con aires vanidosos. Qué vergüenza: Necesitan disfrazar de gloria la pequeñez de su trabajo. (Herra, 2016: 54)

El título de esta minificción se reduce a mencionar el artefacto correspondiente. No obstante, esta sencillez permite prefigurar el carácter elemental que el sombrero mismo se atribuye cuando inicia el texto. La frase inicial implica una operación inversa a la que se empleó en “La fatiga del clavo”, pues el sombrero inicia restándose importancia y degradando su propia identidad. Con base en esta imagen de sencillez, se privilegia lo funcional sobre lo superficial o estético.

No obstante, el artefacto se afirma como sujeto al lanzar la pregunta retórica: “¿no les parece que lo hago muy bien?”. Una vez más, como sucedió en “Viciosos perros”, la pregunta se lanza de manera negativa para que el silencio del público funcione como respuesta afirmativa. Si nadie contesta que *no* lo hace muy bien, significa que sí lo hace. De este modo, el sombrero reivindica su función entre los artefactos: no importa que su tarea sea insignificante, lo importante es que la realiza a cabalidad.

A partir de lo dicho en el párrafo anterior, se observa que, una vez más, aparece en este corpus una reminiscencia cínica. La censura de las plumas, colores y alas anchas de sus congéneres por parte del sombrero puede vincularse con la tendencia de Diógenes hacia la sencillez. Narra Diógenes Laercio (1914):

Habiendo visto una vez que un muchacho bebía con las manos, sacó su colodra del zurrón y la arrojó diciendo: «un muchacho me gana en simplicidad y economía». Arrojó también el plato, habiendo igualmente visto que otro muchacho, cuyo plato se había quebrado, puso las lentejas que comía en una poza de pan. (Libro VI, versículo 11)

La actitud del sombrero puede relacionarse con esta anécdota y con muchas otras en las que Diógenes se manifiesta en contra de convenciones sociales que le parecen ridículas.

El humor de este texto también es satírico, pues se hace mofa de los comportamientos banales de los otros sombreros con el fin sutil de suprimirlos o al menos mitigarlos. El proceso de persuasión que la minificción lleva a cabo consiste en mostrarle a la audiencia un ejemplo negativo con el fin de que no lo replique.

En cuanto al lenguaje figurado, este texto es sumamente austero, pues no parece haber otra figura que la personificación en la que se basa el discurso. Esta austeridad o sequedad en las palabras del sombrero se corresponde con su postura frente a sus congéneres. En ambos casos opta por despojarse de adornos y limitarse a lo funcional.

En síntesis, se puede observar que todos los elementos del texto están organizados en contra de la superficialidad y en favor de la funcionalidad y la sencillez. Esta reflexión

tiene un alcance metaficcional si se piensa que se plantea desde el género de la minificción, pues esta modalidad literaria también enarbola los principios mencionados. De este modo, la crítica del sombrero hacia sus congéneres puede entenderse como un reto de la minificción hacia otras modalidades literarias, lo cual implicaría un deseo de reivindicar este tipo de texto y de elevar su posición en el canon literario.

11. 6. Conclusiones parciales

En cada minificción hay implícita una concepción particular de la retórica. En un caso se puede entender de la manera más tradicional, como una disciplina heredada de la tradición grecorromana. En otros momentos puede ser vista negativamente, como palabrería o superfluidad del lenguaje. En su extremo positivo llega a ser una herramienta de pensamiento y de resistencia ante la injusticia. También se ve como un conjunto de recursos humorísticos o de figuras.

Se observa que no es necesario que los textos tematizen la retórica y la conviertan en su centro para que sean susceptibles de un análisis retórico. Hay preguntas relacionadas con la retórica que arrojan resultados sumamente interesantes acerca de textos que a primera vista no parecieran ocuparse de tales temas. Por ejemplo, ¿hay un proceso de persuasión en el texto?, ¿quién persuade a quién?, ¿de qué lo persuade? ¿cuál es la situación comunicativa? etc. En otras minificciones, la relación con la retórica es convocada de manera más directa debido a estrategias de intertextualidad, situaciones comunicativas específicas como la pronunciación de discursos o un uso constante del lenguaje figurado con la intención de convencer.

A lo largo del análisis, se señaló que llamaban la atención algunos textos relativamente extensos; por ejemplo, “El que sueña” y “El engaño y la mentira”. Parece que, al acercarse a la retórica, algunas minificciones comprometen relativamente su brevedad a cambio de generar una sensación de abundancia verbal. Este sería uno de los pocos casos en los que alguna de las características de la minificción no gira en torno a su brevedad, sino que incluso va contra ella, generando una tensión. Es importante aclarar esto porque, desde Dolores Koch (2014), muchos críticos han reconocido la brevedad como centro coordinante de todos los otros rasgos del género.

En estos textos, la retórica convoca con frecuencia la relación con la Antigüedad Clásica y, por tanto, con la filosofía. Ahora bien, entre estas corrientes y filósofos, llama la atención la frecuencia con que los textos se posicionan desde el cinismo. Es probable que esto se deba a la propensión de la minificción a criticar lo superfluo y a privilegiar lo elemental. Esta corriente de pensamiento también es compatible con el género porque ambos tienden a emplear recursos humorísticos como la parodia, la sátira y la ironía.

Para profundizar en este punto, es necesario hacer énfasis en la figura de Diógenes como representante del cinismo. Este personaje genera un interés particular porque, al igual que la minificción entre los otros géneros, no aspira a lo adornado sino a lo sencillo, y se reivindica a través de su inteligencia y su humor negro. Dicho de otro modo, el cinismo genera un gran interés como corriente de pensamiento, pero es aún mayor la curiosidad que provoca Diógenes como figura literaria, por su forma de encarnar las ideas cónicas y mostrarlas al mundo de manera performativa.

La sola alusión a Diógenes en textos de carácter retórico genera contrariedades a nivel de sentido, pues este filósofo se comunica a través de sus acciones, y cuando emplea las palabras lo hace de forma parca, es decir, con un estilo seco. Debe recordarse que Diógenes se burla de los oradores, pues le parece, como lo refiere Diógenes Laercio, que “procuran decir lo justo, más no procuran hacerlo” (Libro VI, versículo 5). Este enfrentamiento entre retórica y cinismo es aprovechado de distintas maneras en las minificciones analizadas a lo largo de este capítulo. No obstante, todas coinciden en buscar efectos humorísticos y en generar reflexiones metaficcionesales en favor de la brevedad de la minificción.

Esta vez, no solo los textos de *Fragmentos de la tierra prometida* llevan a cabo una labor de denuncia social. También lo hacen los de *La divina chusma* y los de *Micropsia*. En esto se observa que, milenios después de la época clásica, una de las principales labores de la retórica sigue siendo hacer blanco de aquellas conductas que el orador considera vicios sociales. En consonancia con lo anterior, el recurso humorístico más empleado es la sátira, puesto que permite darle al texto un tono humorístico y un alcance social a la vez.

La conjunción entre figuración retórica y figuración onírica como sistemas de análisis ofrece grandes posibilidades, no solo para la interpretación de minificciones, sino de cualquier texto literario vinculado con el mundo de los sueños. No obstante, en la minificción parece ser especialmente productivo, dada la necesidad de condensación que esta modalidad comparte con el relato onírico.

Al igual que en el capítulo acerca del lenguaje poético, se observa cómo algunas figuras retóricas toman gran protagonismo; de modo que, incluso, pueden convertirse en la base sobre la cual se estructura un texto completo, sobre todo cuando se trata de las minificciones más breves.

La relación entre minificción y retórica tiene como implicación un acercamiento al tono argumentativo y, por tanto, a la lógica verbal. De este modo, herramientas como el análisis de falacias y el análisis silogístico adquieren un enorme valor al interpretar este tipo específico de minificción.

12. CONCLUSIONES GENERALES

La presente investigación se justificó a partir de diferentes necesidades: en primer lugar, la de ampliar el conocimiento acerca de la minificción en uno de los países latinoamericanos en los que la crítica literaria acerca de este género apenas inicia; en segundo lugar, la de profundizar en el estudio de las posibilidades de la minificción para asumir características de otras modalidades literarias; en tercer lugar, la de aportar más investigaciones en las que prime el análisis textual, con el fin de operacionalizar la enorme reflexión teórica que se ha llevado a cabo desde 1981. Estas tres aspiraciones se mantuvieron presentes a lo largo del proceso investigativo y a todas ellas se aportó de manera significativa, aunque siempre parcial, con la elaboración de este trabajo.

Ahora bien, la elección de la minificción como modalidad textual y del origen costarricense de los escritores no bastó para delimitar el corpus de análisis. Otro criterio fue la inclusión de libros compuestos exclusivamente por minificciones y publicados a partir del 2000. Lo anterior dio como resultado el siguiente conjunto, que se presenta en orden cronológico: *Los niños muertos* (Lía Crous, 2009), *La divina chusma* (Rafael Ángel Herra, 2011), *Fragmentos de la tierra prometida* (Fernando Contreras, 2012), *Micropsia* (Luis Yuré, 2012) y *Artefactos* (Rafael Ángel Herra, 2016). Valga decir que, salvo *Fragmentos de la tierra prometida*, estos libros no habían sido abordados por la crítica literaria académica; por lo que esta investigación también buscó hacer un aporte a nivel historiográfico, al ocuparse de un corpus relativamente desconocido en el ámbito de la literatura costarricense.

Para sistematizar la manera de abordar el corpus, se seleccionó las tres submodalidades de la minificción más representativas en el corpus, es decir, aquellas que aparecían con mayor frecuencia en la mayor cantidad de libros. Se las escogió como eje para cada uno de los objetivos específicos, y, por tanto, para cada uno de los capítulos. Al formular los objetivos específicos, se decidió analizar las minificciones narrativas complementando la lectura con herramientas teórico-metodológicas propias del cuento, al modo en que lo indica la tradición narrativista. Para la lectura de las minificciones poéticas, se optó por recurrir a diversas nociones empleadas en otros trabajos para el análisis del poema en prosa. De las tres modalidades analizadas, las minificciones retóricas representan el conjunto más diverso entre sí, debido a que la palabra “retórica” es polisémica, y las minificciones resultantes son sumamente distintas según la manera en la que se defina, por tanto, se eligió un repertorio de herramientas que permitieran ajustar el proceso de investigación a esa diversidad de conceptos.

Al revisar el estado de la cuestión, se incluyó únicamente trabajos de crítica literaria, es decir, aquellos que abarcaran la explicación de textos. Asimismo, se hizo una división de las investigaciones revisadas según abordaran minificciones narrativas, poéticas o retóricas. Estos antecedentes, en general, evidencian que la crítica literaria ha ideado formas muy distintas de aproximarse a la minificción, lo cual se debe a lo diverso que es el género como corpus de análisis. También quedó en evidencia que algunos de los trabajos revisados solo acudían a los textos literarios a modo de ejemplo, por lo que no realizaban una interpretación detallada de las minificciones, lo cual hizo ver la necesidad de realizar una investigación que priorizara el análisis textual.

El principal hallazgo hecho en el marco teórico fue la capacidad de la minificción para presentar rasgos de otras modalidades textuales. Se encontró toda una tradición narrativista, que ha propuesto el análisis del género en cuestión a partir de la teoría del cuento. Asimismo, se halló diversas posibilidades de análisis de la minificción poética a partir de la teoría del poema en prosa. En cuanto a las minificciones retóricas, no se buscó otro género del cual partir, dado que el concepto de retórica es sumamente polisémico en sí mismo, lo que hizo necesario ahondar en las diversas nociones de fondo que cada uno de los trabajos revisados otorgaba a este término. Tras observar la cantidad de diálogos que ocurren entre elementos de diferentes formas literarias que toman como escenario la minificción, se definió que los rasgos mencionados para cada una de las modalidades escogidas no se consideran excluyentes, puesto que siempre pueden convivir con otros de orígenes distintos

En seguida, se sintetiza las principales características encontradas en las minificciones del corpus a lo largo de los capítulos. Debe recordarse que tales rasgos no poseen un carácter prescriptivo, es decir, no plantean cómo debe ser la minificción, sino que únicamente describen tendencias importantes en el corpus de la presente investigación.

En las minificciones narrativas analizadas predomina el uso de un narrador omnisciente, que brinda una mayor versatilidad en el universo narrativo mínimo, dado que permite a la instancia narrativa enunciar tanto las acciones como los pensamientos y sentimientos de los personajes; algunos ejemplos son: “Turno” de Lía Crous, “El escorpión y la serpiente” de Rafael Ángel Herra y “La Tierra Prometida” de Fernando

Contreras. Otro aspecto frecuente es la tensión narrativa, lograda a través de la descripción, el conflicto entre personajes, la secuencia de acciones, la sintaxis y la puntuación. Esto se da, por ejemplo, en “Plumas” de Lía Crous, “La cebra y la jirafa” de Rafael Ángel Herra y “Penurias” de Luis Yuré. La elipsis narrativa aparece de forma aislada, al contrario de lo esperable según varios trabajos críticos acerca del género; este recurso se presenta únicamente en “Luna rupestre” de Fernando Contreras. La mayoría de los textos presenta personajes escasos, usualmente entre uno y tres; lo anterior sucede en: “La Tierra Prometida” de Fernando Contreras, “Penurias” de Luis Yuré y “La curva” de Rafael Ángel Herra. Tres textos presentan personajes colectivos que representan grupos sociales: “Turno” de Lía Crous, “El escorpión y la serpiente” de Rafael Ángel Herra y “Luna rupestre” de Fernando Contreras. También se da la inclusión de animales y objetos en el esquema de personajes, lo cual otorga a los textos un potencial lúdico y simbólico; véase “Plumas” de Lía Crous, “La cebra y la jirafa” de Rafael Ángel Herra, “Lupus terror” de Luis Yuré y “Las cortinas y la ventana” de Rafael Ángel Herra. El espacio-tiempo de estos textos suele ser indeterminado y de carácter más simbólico que verosímil; esto se observa en “Turno” de Lía Crous, “Luna rupestre” de Fernando Contreras y “La curva” de Rafael Ángel Herra. Las diez minificciones narrativas analizadas presentan una narración cronológica, por lo que las perturbaciones temporales parecen ser una complicación innecesaria en esta modalidad. Estos textos también tienen temáticas que desbordan la realidad humana; lo anterior sucede en “El escorpión y la serpiente” de Rafael Ángel Herra, “La Tierra Prometida” de Fernando Contreras y “Lupus terror” de Luis Yuré. Las relaciones de hibridación que se presentan no solamente se dan con el cuento, sino también con el relato onírico (“Plumas”, de Lía Crous), la fábula (“El

escorpión y la serpiente” y “La cebra y la jirafa”, de Rafael Ángel Herra), el mito (“La Tierra Prometida” de Fernando Contreras y “Las cortinas y la ventana” de Rafael Ángel Herra) y la anécdota risible (“Penurias” de Luis Yuré y “La curva” de Rafael Ángel Herra). Finalmente, el humor aparece empleando la parodia como recurso base que permite la introducción de otras estrategias risibles. Las combinaciones resultantes son: parodia y juego semántico (“La Tierra Prometida” de Fernando Contreras), parodia y juego fonético (“Penurias” de Luis Yuré), parodia e inversión irónica (“Lupus terror” de Luis Yuré), parodia y anécdota risible (“La curva” de Rafael Ángel Herra).

En cuanto a las minificciones poéticas, es frecuente la tematización de las emociones y los pensamientos; véase “Soles” de Lía Crous, “El gusano de luz” de Rafael Ángel Herra, y “Liérganes” de Luis Yuré. Además, hay un uso del símbolo como generador de marcos semánticos en favor de la brevedad de los textos; así sucede en “Soles” de Lía Crous, “Alegoría” de Fernando Contreras y “La veleta”, de Rafael Ángel Herra. Igualmente, se observa que el lenguaje figurado puede convertirse en un elemento central de la estructura; lo anterior se observa en “Máquina de coser” de Lía Crous, “Alegoría” de Fernando Contreras y “La columna” de Rafael Ángel Herra. También aparece un hablante lírico implicado emocionalmente en el universo literario a través de la ensoñación y la memoria; por ejemplo en “Máquina de coser” de Lía Crous, “El gusano de luz” de Rafael Ángel Herra y “Liérganes” de Luis Yuré. Entre las tendencias observadas, la más frecuente es la descriptiva, pues aparece en cuatro textos: “Soles” y “Máquina de coser” de Lía Crous y “Alegoría” y “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!” de Fernando Contreras. Es seguida por la tendencia reflexiva, que aparece en tres

textos: “El triste yigüirro” y “El gusano de luz” de Rafael Ángel Herra y “Geopercepción” de Luis Yuré. La tendencia lírica también se observa en tres minificciones: “Liérganes” de Luis Yuré y “La columna” y “La veleta” de Rafael Ángel Herra. Finalmente, las minificciones poéticas presentan formas verbales de presente para generar diversos efectos sobre la percepción del tiempo; por ejemplo, en “Soles” de Lía Crous, “¡De nuestros enemigos, líbranos señor!” de Fernando Contreras y “La columna” de Rafael Ángel Herra.

Sobre las minificciones retóricas, lo primero que debe decirse es que parten de diferentes conceptos de retórica: en primer lugar, como género discursivo de la Antigüedad Clásica, heredera, principalmente, de los discursos epidícticos (“Viciosos perros”, “El engaño y la mentira”, “La fatiga del clavo” y “El sombrero” de Rafael Ángel Herra); en segundo lugar, como argumentación basada en la lógica formal («Ante La Ley», de Fernando Contreras); en tercer lugar, como una forma de palabrería contaminada de falacias (“Nuestra Visión, Nuestra Misión” de Fernando Contreras y “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta” de Luis Yuré); en cuarto lugar, como lenguaje figurado (“El que sueña” y “Luz” de Lía Crous); en quinto lugar, como discurso humorístico (“Disimulo” de Luis Yuré). Asimismo, estas minificciones presentan diversos procesos de persuasión, que pueden ser fallidos o exitosos; esto se observa en “El que sueña” de Lía Crous, “Nuestra Visión, Nuestra Misión” de Fernando Contreras, “La fatiga del clavo” de Rafael Ángel Herra. Además, se presentan temáticas sociales, ya sea desde una perspectiva clásica de censura o desde una postura contemporánea de microrresistencia; por ejemplo, “El engaño y la mentira” de Rafael Ángel Herra, “«Ante

La Ley»” de Fernando Contreras, “Disimulo” de Luis Yuré. Igualmente, aparecen alusiones a áreas sombreadas de la tradición filosófica, por ejemplo, el cinismo; véase “Viciosos perros” y “El sombrero” de Rafael Ángel Herra y “Disimulo” de Luis Yuré. También aparece toda una figuración onírica como paralelo simbólico de la figuración retórica: por ejemplo “El que sueña” y “Luz” de Lía Crous. En dos casos, se da un abandono relativo de la brevedad en favor de la sensación de abundancia verbal: “El que sueña” de Lía Crous y “El engaño y la mentira” de Rafael Ángel Herra. Finalmente, el humor se basa en la ironía, la sátira y la derrota de lo noble por parte de lo terrenal: nótese esto en “Viciosos perros” de Rafael Ángel Herra, “1792. Etiqueta ante una revolución. Último discurso de María Antonieta”, de Luis Yuré.

Otras características transversales a las tres modalidades son las siguientes. En todos los casos, los títulos son de gran importancia semántica debido al reducido tamaño de los textos. También son sumamente comunes las relaciones con otros textos, bajo la forma de la intertextualidad literaria (“La Tierra Prometida” de Fernando Contreras y “Lupus terror” de Luis Yuré) y extraliteraria (“Penurias” de Luis Yuré y “¡De nuestros enemigos, líbranos Señor!” de Fernando Contreras) y de la intratextualidad (“Luna rupestre” de Fernando Contreras y “El engaño y la mentira” de Rafael Ángel Herra). Asimismo, en las tres submodalidades aparecen textos de carácter metaficcional, es decir, reflexiones acerca del propio estatus ficcional de los textos; ejemplos de esto son “El triste yigüirro” de Rafael Ángel Herra, “«Ante La Ley»” de Fernando Contreras y “Disimulo” de Luis Yuré.

A continuación, y, para finalizar, se enuncia una serie de conclusiones derivadas de la comparación entre los análisis literarios elaborados a lo largo de los tres capítulos de la presente investigación.

Llama la atención que la tendencia de la minificción a reivindicar los márgenes pueda extenderse incluso a los recursos estilísticos. En este corpus, se observa que algunos mecanismos de construcción menores o marginales para otros géneros, pueden ser aquí los pilares estructurales de un texto. Tanto en “La curva” como en “Alegoría”, un recurso humorístico y una figura retórica, respectivamente, se convierten en la base de la minificción. En otras palabras, herramientas cuya participación en la literatura de largo aliento únicamente es puntual, alcanzan un protagonismo inédito en la literatura hiperbreve.

Si en la minificción narrativa es clave el narrador y en la poética es fundamental el hablante, en la minificción retórica esta misma relevancia la posee el oyente, pues las palabras se eligen a la medida del efecto que se espera provocar en él. Incluso existen minificciones que mezclan rasgos de varias modalidades discursivas, por lo que pueden analizarse de maneras diferentes según se considere que las enuncia un narrador, un hablante poético o un orador. Esta es una de los puntos en los que se observa con mayor frecuencia que las categorías de análisis no solo parten de maneras de escribir, sino también de maneras de leer. Además, los símbolos, las referencias históricas, intertextuales e intratextuales, el lenguaje figurado, las elipsis verbales y diegéticas, las estrategias humorísticas, entre otros recursos, requieren de un descifrador que complete el sentido a su manera y viva la lectura como parte del proceso creativo. Todo lo anterior

confirma la inclinación de la minificción por la apertura de aquellos espacios textuales que soliciten ser llenados por enciclopedia y la capacidad interpretativa del lector.

Los títulos manifiestan una enorme experimentación verbal y, sobre todo, semántica. La importancia de este paratexto aumenta a razón de la brevedad de las minificciones. En los textos más cortos, no solo es común que los títulos tengan una importante carga de significado, sino incluso que sean indispensables para comprender el sentido global. Además, la manera en que los títulos se relacionan con el cuerpo de sus respectivos textos es especialmente diversa, como se observa en las conclusiones parciales de cada capítulo.

No tiene caso atribuir el origen de la minificción a un único ancestro genérico, como lo hace Lagmanovich al elegir solamente el cuento o Blanca Fonseca al inclinarse exclusivamente por el poema en prosa. Estas concepciones monológicas son fácilmente sobrepasadas por el carácter dialógico de la minificción, cuya capacidad de mezcla con otras modalidades va mucho más allá. El análisis no solo evidencia que existe más de un ancestro genérico, sino también que las minificciones introducen cambios significativos respecto de sus modelos textuales con el fin de subvertirlos. Por ejemplo, en este corpus, se ha encontrado minificciones narrativas que, más allá del cuento, también toman como modelo el mito, la fábula, el relato onírico y la anécdota risible. Asimismo, las minificciones poéticas se acercan al poema en prosa, pero también al poema en verso, la prosa poética, entre otras modalidades. De igual forma, las minificciones de carácter retórico se basan en discursos epidícticos, pero también en cartas y en otras formas textuales. Estos hallazgos abren una forma alternativa de estudiar la minificción:

interpretando los textos sin buscar en ellos las huellas de un modelo prefijado, y poniendo atención, en cambio, a la manera en que cada texto devela sus antepasados particulares, según los contenidos y los rasgos formales que emergen durante al análisis.

Otro argumento que apoya lo dicho en el párrafo anterior es el hecho de que los recursos estilísticos no son exclusivos de una u otra modalidad textual, aunque posean mayor protagonismo en unas que en otras. Por ejemplo, el símbolo, que alcanza su mayor protagonismo en las minificciones de carácter poético, aparece también con gran frecuencia y revestido de importancia en las minificciones predominantemente diegéticas o retóricas. De igual manera, el lenguaje figurado, que se encuentra en primer plano en las minificciones retóricas y poéticas, también hace su aparición en las de carácter narrativo. En consonancia con lo anterior, se vuelve prácticamente imposible distinguir una modalidad textual particular de la cual las minificciones toman un rasgo específico.

Las temáticas de las minificciones analizadas son sumamente diversas, no obstante, existe una correlación entre las formas dominantes y los temas literarios escogidos: en primer lugar, la mayoría de las minificciones narrativas se interesan por aquello que está más allá del mundo humano; en segundo lugar, la mayoría de las minificciones de carácter poético se concentran en los sentimientos humanos; en tercer lugar, los textos de corte retórico tienden a la crítica social y a la reflexión acerca de las propias capacidades a nivel de lenguaje.

Finalmente, queda evidenciada la diversidad transgenérica de los textos analizados. Además de mostrar un carácter desgenerado que oscila entre narrativa, poesía y retórica, modalidades tradicionalmente literarias, estas minificciones se han revelado

proteicas, pues se han acercado a estructuras no literarias como la carta, el silogismo, el rótulo, el discurso político, entre otras. Asimismo, el análisis de este corpus ha mostrado que las modalidades literarias no son conjuntos cerrados compuestos por elementos exclusivos, sino que un mismo elemento puede participar en varias de ellas con diferentes niveles de protagonismo. En la minificción, esta variabilidad deja de ser resultado de una experimentación ocasional para convertirse en uno de los principales valores estéticos del género.

13. BIBLIOGRAFÍA

Álamo, F. 2009a. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Espéculo, revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. No 42. Disponible en:

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html>

Álamo, F. 2009b. “Teoría de la narración breve en Andrés Neuman (estudio narratológico)”. En Montesa, S (ed.). *Narrativas de la posmodernidad / del cuento al microrrelato*. Pp: 331-348.

Alonso Ceballos, Mariví. 2014. “El microrrelato argentino: intertextualidad y metaliteratura”. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid.

Arias, A.; Calvo A. y Hernández, J. “El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra”. En Montesa, S. *Narrativas de la posmodernidad / del cuento al microrrelato*. Pp: 547-570.

Aristóteles. 1999. *Retórica*. Madrid: Gredos.

Aullón de Haro, P. 2005. Teoría del poema en prosa. Disponible en:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7129/1/POEMA_EN_PROSA.pdf

Ayuntamiento de Liérganes. (S.f.) “El hombre pez”. Disponible en:

<http://www.aytolierganes.com/historia-del-hombre-pez/>

Bermúdez, S. 2017. “Traslación y reelaboración poética en «Saudade» y «Machado de Assis» de Julio Torri”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*. LXV, núm.

2. Pp.: 531-542. Disponible en:

https://www-jstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/stable/pdf/26254870.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-5152%252Fcontrol&refreqid=excelsior%3A6388b1f4aebd8498ea978ec2ce0dca7c

Blades, Rubén. (1978). “El cantante”. Fania Records.

Campos, M. 2000. “Poesía y poetas en la obra de Juan José Arreola”. *Tema y variaciones*.

No. 15. Pp. 73-97. Disponible en:

<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1572>

Castillo, M. 2015. “Tiempos y espacios de la minificción en *Fragmentos de la tierra prometida*”. ISTMO, Revista Virtual de Estudios Culturales y Literarios

Centroamericanos. No. 29-30. (S. p.). Disponible en:

http://istmo.denison.edu/n29-30/proyectos/04_castillo_marvin_form.pdf

Centro Virtual Cervantes. S.f. *Diccionario de términos clave de ELE*.

Contreras Castro, Fernando. 2012. *Fragmentos de la tierra prometida*. San José: Legado.

Crous, Lía. 2009. *Los niños muertos*. San José: Uruk.

Cuvardic, Dorde. 2014. “Capitalismo voraz y cuerpos ‘consumidos’: distopía postnacional y globalización en *Fragmentos de la tierra prometida*, de Fernando

Contreras”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 40, no. 1: 115-126.

De Mora, C. 2011. “El dilema, la inversión irónica y la *chría*. Tres aproximaciones retóricas a las minificciones de Arreola”. En Ramond, M; Ramos-Izquierdo, E; Roger, J. (eds). *Hommage à Milagros Ezquerro / Théorie et fiction*. Pp. 397-410.

Erazo, S. 2014. “La brevedad como eje narrativo en la obra Cuentística de Augusto Monterroso: *El mono que quiso ser escritor satírico, El zorro es más sabio y La oveja negra*”. Trabajo de investigación para obtener el grado de Licenciada en Letras. Universidad de El Salvador. Disponible en:

<http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/6785/1/La%20brevedad%20como%20eje%20narrativo%20en%20la%20obra%20Cuent%20C3%ADstica%20de%20Augusto%20Monterroso%20El%20mono%20que%20quiso%20ser%20escritor%20sat%20C3%ADrico%20C%20El%20zorro%20es%20m%20C3%A1s%20sabio%20y%20La%20oveja%20negra.pdf>

Ette, O. 2014. “Perspectivas de la nanofilología”. *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, año 9, no.36, 109–125. Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/737/420>

Fonseca, B. 2015. “El microrrelato hispánico y su origen poético”. *Creneida, Anuario de Literaturas Hispánicas*, no. 3, 279-301. Disponible en:

<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/viewFile/5307/4983>

Freud, S. 1986. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Garrimba, A. 2017. “Aspectos retóricos en el microrrelato hispánico”. *Microtextualidades. Revista Internacional De Microrrelato y minificción*, (2), 1-13. Disponible en:

<https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/36>

- Herra, Rafael Ángel. 2011. *La divina chusma*. San José: Uruk.
- Herra, Rafael Ángel. 2016. *Artefactos*. San José: Uruk.
- Koch, Dolores. “El micro-relato en México: Torri Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”.
En Paldao y Pollastri (Eds.) *Entre el ojo y la letra*. Pp: 37-47.
- Lagmanovich, David. 1996. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”.
Revista Interamericana de bibliografía. No. 1-4: s.p.
- Lagmanovich, David; Pollastri, Laura. 2006. *Minificciones argentinas*. General Roca:
Publifadecs, Universidad Nacional de Comahue.
- Laercio, D. 1914. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Librería de
Perlado, Páez y C^a: Madrid.
- López, E. 2016. “Embates del humor en *Grey* de Alberto Chimal”. LEJANA. Revista
Crítica de Narrativa Breve, no. 9. Pp: 1-12.
- Montesa, S. (ed.). 2009. *Narrativas de la posmodernidad / del cuento al microrrelato*.
Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea. Publicaciones
del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Disponible en:
[http://www.cervantesvirtual.com/research/narrativas-de-la-posmodernidad-del-
cuento-al-microrrelato/](http://www.cervantesvirtual.com/research/narrativas-de-la-posmodernidad-del-cuento-al-microrrelato/)
- Moreno, F. “Retórica(s) de la microficción”. En Rodríguez, O. (Coord.). *Los mundos de
la minificción*. 35-47. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7432292>

Paldao, C.; Pollastri, L. (Eds.). 2014. *Entre el ojo y la letra*. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Pujante, B. 2013. “El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis”. Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia.

Disponible en:

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf>

Ramírez, G. “El narrador en la minificción y la construcción narrativa en *Crímenes ejemplares*”. En Rueda, A. (ed.) *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Pp: 239-247.

Ramond, M; Ramos-Izquierdo, E; Roger, J (Eds). 2011. *Hommage à Milagros Ezquerro / Théorie et fiction*. RILMA 2 / ADEHL: México / París. Disponible en:

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/40758597/Bemberg_Mullal_y_Hommage_a_M._Ezquerro_2011_copie.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa_resistance_feministe_dans_l_oeuvre_ci.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20200221%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20200221T042240Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=56b157883c2900737ed4b47ed7f48afc5ac5102ee39e9257d121ba30866d3b86#page=398

- Ramos, Y. 2013. “Características del microrrelato en la cuentística de Augusto Monterroso”. Trabajo de investigación para optar por el grado de Licenciada en Letras. Universidad de El Salvador. Disponible en:
<http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/4658/1/Caracter%20C3%ADsticas%20del%20microrrelato%20en%20la%20cuent%20C3%ADstica%20de%20Augusto%20Monterroso..pdf>
- Rocha, L. 2019. “Diatriba contra la oratoria. Consideraciones sobre la oratoria en la obra de Julio Torri”. *Fuentes Humanísticas*, año 31, no. 58. Pp: 191-205.
- Rodas, S. 2012. “La minificción en la obra *Suenan Timbres* de Luis Vidales”. Monografía para optar por la Licenciatura en Español y Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Disponible en:
<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/2655/C8616R685.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rodríguez, A. 2016. “Rasgos risibles en los microrrelatos: algunas claves para la interpretación de la minificción”. *Revista Escritos BUAP* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), no. 1, enero- diciembre. Disponible en:
<https://pdfs.semanticscholar.org/433a/6db7b89e83007ac88abdc6a2b7ecf44557a4.pdf>
- Rodríguez, O. (Coord.). 2009. *Los mundos de la minificción*. Madrid: Aduana vieja.
- Rojo, Violeta. 2009. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio.

- Rojo, Violeta. 2011 “Resonancias, características, historias y dudas sobre la minificción”.
Primer Encuentro Internacional de Microrrelato, Santiago del Estero, Argentina.
S.p.
- Rueda, A. 2017. *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*.
Iberoamericana - Vervuert: Madrid. Disponible en:
<http://www.digitaliapublishing.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/visor/56748>
- Salim, S. 2007. “Minificción poética en Rafael Alberti”. *Espéculo*, revista de estudios
literarios. Universidad Complutense de Madrid. No 37. Disponible en:
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/alberti.html>
- Tomassini, G. (2008). “Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción
brevisima”. V Congreso Internacional de Minificción. Universidad Nacional del
Comahue, Neuquén. Disponible en:
https://www.researchgate.net/profile/Graciela_Tomassini/publication/45812233_Naturalezas_vivas_Retorica_de_la_descripcion_en_la_ficcion_brevisima/links/57b5f7ba08aeaab2a104f82b/Naturalezas-vivas-Retorica-de-la-descripcion-en-la-ficcion-brevisima
- Vidales, L. (1976). *Suenan timbres*. Biblioteca Colombiana de Cultura.
- Yezzed, F. (2008). “Poema en prosa vs. minificción: Concepciones genéricas y críticas”.
El cuento en red. No. 17. Disponible en:
https://www.academia.edu/10246768/Poema_en_prosa_vs._minificci%C3%B3n_Concepciones_gen%C3%A9ricas_y_cr%C3%ADticas
- Yuré, Luis. 2012. *Micropsia*. San José: Germinal.

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

Renacimiento. Disponible en:

https://www.academia.edu/3267489/Cartograf%C3%ADas_del_cuento_y_la_minificci%C3%B3n