

De la teoría literaria a la minificción posmoderna

From literary theory to post-modern mini-fiction

Lauro Zavala¹
zavala38@hotmail.com

Resumen

En este trabajo presento un modelo teórico para el análisis de la narrativa contemporánea, al que llamo "teoría paradigmática". En la primera sección propongo un modelo para el análisis de los componentes de todo texto narrativo. En la siguiente sección presento las características de estos componentes en la narrativa clásica, la moderna y la posmoderna (los tres paradigmas de la ficción contemporánea). En este trabajo sostengo que la narrativa clásica es lineal y tradicional, mientras que la narrativa moderna es exactamente lo opuesto, es decir, experimental y metafórica. Por su parte, la ficción posmoderna (en literatura, cine o en cualquier otro medio expresivo) es la yuxtaposición de ambas formas de narrativa. Concluyo presentando los lineamientos de la minificción contemporánea, como una forma de escritura posmoderna.

Palabras clave: teoría literaria, posmodernidad, ficción, minificción, narrativa ultracorta.

Abstract

In this essay I present a theoretical model for the analysis of contemporary fiction, which I call "paradigmatic theory." In the first section I propose a model for analyzing the formal components of any narrative text. In the following section, I present the formal features of these components in classic, modern, and postmodern fiction (the three paradigms of contemporary fiction). Here I sustain that classic fiction is successive and traditional; modern fiction is precisely the opposite, i. e., it is experimental, metaphorical or expressionistic. And postmodern fiction is the result of juxtaposing both kinds of narrative (in literature, film or any other artistic language). In the final section, I present the main features of minifiction (also known as short-short fiction), which is a genre of postmodern writing.

Key words: literary theory, post-modernity, fiction, minifiction, short-short fiction.

En este trabajo presento un modelo para el análisis de la narrativa literaria en general. Se trata de un modelo de análisis al que llamo *paradigmático*, pues parte del supuesto de que existen tres grandes paradigmas de la literatura, esto es, el paradigma de la literatura clásica, el de la literatura moderna y el de la posmoderna.

En la primera sección presento una serie de categorías que permiten reconocer la especificidad de todo texto narrativo. Este modelo se distingue de la tradición analítica anglosajona y de los estudios dominantes en la literatura comparada, todavía atados a la temalogía.

¹ Doutor em Literatura Hispânica, El Colegio de México, México. Professor do Departamento de Educação e Comunicação e Coordenador da Área de Concentração em Semiótica Intertextual na Universidade Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México.



La segunda sección es la medular de esta propuesta. Aquí presento una serie de características que permiten precisar lo que distingue a la narrativa clásica de la moderna y la posmoderna, en cada uno de sus componentes narrativos (tiempo, espacio, personajes, lenguaje, intertextualidad y final).

En la sección final presento un modelo para el análisis del género más reciente en la literatura, la llamada *minificción*, cuyos orígenes se encuentran en el contexto hispanoamericano a principios del siglo XX.

Con esta propuesta general pretendo contribuir al diálogo con la tradición teórica y de análisis textual iniciada en el contexto europeo y norteamericano.

Elementos para el análisis de la ficción literaria

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

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

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

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

Una cartografía didáctica como modelo para armar

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

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

puede facilitar el reconocimiento de la especificidad narrativa del texto.

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

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

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

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

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

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

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

Elementos de análisis del cuento cartografía didáctica

1. Título
Sintaxis: Organización gramatical
Polisemia: Diversas interpretaciones posibles del título
Anclajes: Alusión a elementos del relato
2. Inicio
Función estructural: Relación con el final
Primera frase: Extensión y funciones narrativas
Intriga de predestinación: Anuncio del final
3. Narrador
Sintaxis: Persona y tiempo gramatical
Distancia: Grado de omnisciencia y participación

- Perspectiva: Interna o externa a la acción
 Focalización: Qué se describe, qué queda fuera
 Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.
4. Personajes
 Protagonista: Personaje focalizador de la atención
 Conflicto interior: Contradicción entre pensamientos y acciones
 Conflicto exterior: Oposición entre personajes
 Evolución psicológica: Evolución moral del protagonista
 Personajes planos: Arquetipos y estereotipos
Doppelgänger: Doble del protagonista
 5. Lenguaje
 Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental
 Figuras: Ironía, metáfora, metonimia
 Relaciones: Repeticiones, contradicciones, tensiones
 Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas
 6. Espacio
 Determinación: Grado de precisión del espacio físico
 Cronotopo: Simbolismo del espacio geográfico
 Desplazamientos: Significación en el desarrollo narrativo
 Objetos: Descripción y efecto de realidad
 7. Tiempo
 Tiempo gramatical: Voz narrativa
 Tiempo referencial: Contexto de lo narrado (verosimilitud)
 Tiempo diegético: Duración, Frecuencia, Orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora)
 Tiempo psicológico: Interno de los personajes (en el cuento moderno hay espacialización del tiempo)
 Tiempo de la escritura: Cuentos sobre el cuento
 Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual
 8. Género
 Temas: Sentido simbólico
 Estructuras convencionales: Fantástico, policiaco, erótico, etc.
 Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica
 9. Intertextualidad
 Estrategias: Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro
 Intercodicidad: Música, pintura, cine, teatro, arquitectura
 Subtextos: Alegóricos, metafóricos, míticos, irónicos
 10. Final
 Cuento Clásico: Final Epifánico
 Cuento Moderno: Final Abierto
 Cuento Posmoderno: Final Paradójico (A la vez Epifánico y Abierto)

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

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

Observaciones generales

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

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

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

Un modelo paradigmático para el estudio de la ficción literaria

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

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

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

En segundo lugar, no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos.

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

Por su parte, el cuento de tradición oral es muy anterior al nacimiento de la novela moderna, pues ésta coincide, en lengua española, con la escritura del *Quijote*, mientras que el impulso

por contar historias personales o de interés colectivo, generalmente de naturaleza ejemplar o mítica, se hunde en las raíces de la memoria colectiva.

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

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

De cualquier manera la utilidad de una taxonomía como ésta se hace evidente, entre otros momentos, cuando se trata de distinguir cada uno de los subgéneros del cuento. Así, por ejemplo, el cuento fantástico suele tener una estructura clásica en lo relativo al narrador omnisciente y la conclusión epifánica, si bien la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos. Por su parte, el cuento policiaco es el más característicamente epifánico, pues concluye con la revelación de una verdad narrativa; sin embargo, el suspenso que lo caracteriza suele llevar a la necesidad de contar con un narrador de naturaleza contradictoria y claramente moderna.

Breve visita guiada a la cinta de Möbius

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

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

En 1842 se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe). En 1892 se reconoce la importancia del principio de compasión y las posibilidades de participación que ofrece el final abierto (en las cartas de Chéjov a sus amigos acerca de la escritura del cuento).

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

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

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

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

El cuento clásico: Representación convencional de la realidad

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

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

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

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

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

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

El final consiste en la revelación explícita de una verdad

narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es *epifánico*, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas.

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

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

El cuento moderno: La tradición anti-realista

Siguiendo el modelo borgesiano que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o simplemente no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato).

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

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

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

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

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

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

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

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

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).

El cuento posmoderno: Presentación de una realidad textual

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

Pero al señalar su naturaleza errática e intertextual se quiere señalar que se trata de *simulacros posmodernos*, es decir, carentes de un original al que estén imitando. Cuando este original existe, inmediatamente se borra su autonomía textual, como en el caso paradigmático de "Pierre Menard, autor del Quijote". Es por ello que este personaje ha desatado una polémica en el ámbito de la jurisprudencia posmoderna, en la medida en que podría llegar a cobrar derechos de autor por haber reescrito la obra original de Cervantes, palabra por palabra, desde su propio contexto de lectura.²

En México hay numerosos escritores cuyos cuentos adoptan una estructura clásica o moderna al jugar con los elementos

² J. M. Balkan, *Postmodern Jurisprudence*, London, Routledge, 1998.

de esta hibridación genérica. Éste es el caso de Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, entre muchos otros.

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

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

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

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

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

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

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

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

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición

fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual.

¿Qué hay después de la ficción posmoderna?

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

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

La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético (en términos de sus riesgos y posibilidades) y sobre todo diversas paradojas de carácter político (en términos de su naturaleza terriblemente discriminatoria de la mayor parte de la población mundial y a la vez su naturaleza democrática una vez que se tiene acceso a la red).

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

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

Para analizar la minificción literaria

La minificción es un género literario surgido a principios del siglo XX. Se ha señalado la publicación en México del texto "A Circe" (1914) de Julio Torri como referente original.³ La minificción no es un minicuento, sino un texto experimental de extensión mínima con elementos literarios de carácter moderno o posmoderno.

Mientras el minicuento contiene una narración completa y autosuficiente (y por lo tanto es de carácter tradicional), en

³ Éste y otros textos de Torri pueden encontrarse en la edición del Fondo de Cultura Económica, con el título *Tres libros* (1964). También se puede consultar la antología *Minificción mexicana* (selección y prólogo de Lauro Zavala), México, UNAM, Antologías Literarias del Siglo XX, 2003.

cambio la minificción puede ser *moderna* y fragmentaria (como parte de una totalidad a la que pertenece) o *posmoderna* y fractal (como parte de una serie con cuyos otros textos comparte rasgos específicos). Por lo tanto, la minificción siempre surge como consecuencia de un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas).

El minicuento conserva los rasgos propios del cuento clásico, con excepción del pre-final (debido a su extensión mínima). Estos rasgos son los siguientes: tiempo secuencial, espacio verosímil, narrador omnisciente, personajes arquetípicos, lenguaje literal, género convencional, intertexto implícito y final epifánico. Minicuentos son las fábulas moralizantes escritas durante el periodo colonial y las versiones de extensión mínima de géneros tradicionales (fantásticos, intimistas o policíacos de carácter enigmático). Encontramos minicuentos en la escritura de Mario Benedetti, Otto-Raúl González, Alfonso Reyes y Edmundo Valadés.

No todo texto breve es literario. Sin embargo, la letra de una canción, la escena particular que un espectador recuerda después de ver una película o algunas formas de publicidad pueden ser leídas como minificciones, precisamente al reconocer en ellos la presencia de los elementos señalados.

Al llegar a este punto es necesario establecer una serie de características precisas para distinguir un minicuento de una minificción. Veamos esta discusión a partir de uno de los libros que plantea este problema desde su título.

Breve manual para reconocer una minificción

En 1998, durante el Primer Encuentro Internacional de Minificción, realizado en la Ciudad de México, la investigadora venezolana Violeta Rojo presentó su libro *Breve manual para reconocer minicuentos*⁴, en el que se continúa una ya larga tradición de reflexión sistemática sobre la minificción.

Una de las virtudes de este libro consiste en haber llamado la atención de los lectores no especializados, desde su título y su formato editorial, sobre el hecho de que nos encontramos ante un género literario nuevo, es decir, distinto del cuento, la poesía, la novela y el ensayo, y que requiere de herramientas propias para dar cuenta de su naturaleza literaria.

La autora señala ahí la existencia de una serie de características específicas de la minificción, tales como la hibridación genérica, el humor, la ironía, la intertextualidad y la metaficción. Estas características han sido reconocidas también por muchos otros estudiosos, empezando por los trabajos canónicos de Dolores M. Koch (1986), la primera que lo estudió de manera sistemá-

tica. Entre los especialistas que han estudiado las características del género es necesario mencionar, entre muchos otros, a Francisca Nogueroles y Fernando Valls (en España), Juan Armando Epple (en Estados Unidos), Irene Andrés-Suárez (en Suiza), Raúl Brasca, Laura Pollastri y David Lagmanovich (en Argentina) y, más recientemente, Javier Perucho y Frida Rodríguez (en México).⁵

Sin embargo, las características señaladas corresponden, precisamente, a la escritura de las vanguardias hispanoamericanas del periodo de entreguerras. Esto último significa que estamos hablando de un género diametralmente opuesto al cuento clásico. En consecuencia, no podemos referirnos a este género como un *minicuento*, es decir, como un texto muy breve con las características de un cuento o como un cuento clásico extremadamente corto.

En otras palabras, conviene reconocer la diferencia radical que existe entre un *minicuento* (que puede llegar a compartir las características de un chiste, incluyendo la epifanía final) y una *minificción* propiamente dicha.

Ahora bien, en el terreno de la narrativa clásica, lo que distingue a un cuento literario de una narración no literaria puede ser la presencia de uno o varios elementos distintivos del lenguaje (como es el caso de su empleo metafórico), los personajes (con un perfil que Forster podría llamar redondo),⁶ el tiempo narrativo (cuando es complejo) o el espacio (cuando es utilizado de manera alegórica).

Mientras en el primer caso (es decir, al distinguir entre un cuento y una narración breve) está en juego una distinción entre lo literario y lo extraliterario, en el segundo caso está en juego la distinción entre minicuento y minificción.

Si partimos del hecho de que en toda narración el elemento crucial es la relación entre el inicio y el final, en las minificciones modernas y posmodernas el inicio es enigmático, es decir, anafórico, in medias res, lo que los formalistas rusos llamaban inicio *descriptivo* (es decir, un primer plano o detalle), mientras que el final es un simulacro de final, es decir, es catafórico, incompleto, lo que los formalistas rusos llamaban un final *narrativo* (es decir, otro primer plano, otro detalle, el inicio de otro enigma).

La consecuencia de estas características se puede resumir en una sola, de carácter pragmático para el lector. *El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable*. Por ello, mientras un minicuento (como también ocurre en el caso del chiste) se agota en una primera lectura, en cambio la minificción (como también ocurre con la poesía) se enriquece en cada relectura.

Esta característica de la minificción (su notable grado de polisemia) aproxima la experiencia de su lectura a la de otros

⁴ Violeta Rojo: *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM Azcapotzalco, 1998. La edición original fue publicada el año anterior por la Universidad Simón Bolívar, en Caracas.

⁵ Casi todos ellos se encuentran, por ejemplo, en las memorias del Tercer Congreso Internacional de Minificción, Francisca Nogueroles Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Actas y Antología del Segundo Congreso Internacional de Minificción (Salamanca, 2002), 2004.

⁶ E. M. Forster desarrolla esta idea después de afirmar, al inicio del capítulo cuarto, "Persons (*continued*)", lo siguiente: "We may now divide the characters into flat and round" (p. 73), en *Aspects of the Novel*, London, Penguin, 1976 (1927), p. 73-81.

textos (no necesariamente literarios) que nos impulsan hacia la relectura. Éste puede ser el caso de una carta muy entrañable o de la letra de nuestra canción favorita, a la que podemos regresar incansablemente para reconocer nuestra propia capacidad de asombro. Sin duda, algunas cartas breves y algunas canciones pueden ser consideradas como minificciones, pero no toda carta ni toda canción es una minificción.

La distinción no es textual, sino pragmática y genérica. Pragmática, pues depende de la apelación personal y el reconocimiento contextual. Genérica, pues depende de las expectativas iniciales y el contrato de lectura. En el caso de la carta, la significación depende de la verosimilitud referencial. Y en el caso de la canción, la significación depende de la sinestesia didáctica.

Todas las afirmaciones anteriores dependen de la distinción que establezcamos entre literatura moderna y posmoderna, y por lo tanto es conveniente explorar sus fronteras de manera sistemática.

Las fronteras entre literatura moderna y posmoderna

El punto de partida de toda distinción entre la literatura moderna y la posmoderna consiste en reconocer que esta distinción debe ser establecida no a partir de lo que ha sido definido como posmoderno en otras disciplinas (como la filosofía) ni en otros campos de la producción cultural (como la arquitectura o la música), sino a partir de los textos literarios. El error de definir lo literario a partir de las investigaciones extraliterarias es muy frecuente en los autores europeos y norteamericanos, que de esta manera borran de un plumazo la historia de la teoría literaria. Y por supuesto, el criterio cronológico tampoco viene al caso, pues la distinción entre literatura moderna y posmoderna es estrictamente estética (es decir, no es sólo una diferencia formal, sino que está ligada a los procesos de lectura).

Las más notables características de la literatura posmoderna son las siguientes:

1. Los textos posmodernos contienen simultáneamente (o incluso alternadamente cuando tienen suficiente extensión, como en el caso de una novela o un largometraje de ficción) componentes de naturaleza moderna y de naturaleza premoderna o clásica. La existencia de esta simultaneidad obliga a establecer una redefinición de lo clásico y lo moderno, pues en rigor muy pocos textos son 100% clásicos o modernos en todos sus componentes. Aquí entiendo por "componentes" los siguientes elementos formales presentes en todo texto narrativo: título, inicio, narrador, tiempo, espacio, personajes, lenguaje, género, intertexto y final. Y entiendo que hay una oposición excluyente entre lo clásico y lo moderno, pues mientras lo clásico es convencional y tradicional,

lo moderno es la ruptura de esas convenciones y tradiciones, incluyendo la ruptura con las otras rupturas anteriores.

2. Los textos posmodernos, como consecuencia de lo anterior, son paradójicos. Y tal vez aquí empieza lo más interesante, productivo y polémico de esta distinción. Al tener una naturaleza que tiende a ser simultánea y parcialmente clásica y moderna, la interpretación de su naturaleza literaria, como totalidad, depende de la lectura que haga cada lector, es decir, del énfasis que en su lectura ponga en el sentido de unos u otros componentes. Y a pesar de que se puede definir el perfil de cada componente cuando éste es posmoderno y paradójico, cada lector puede leer únicamente su dimensión clásica o su dimensión moderna (pues ambas están en el mismo texto), y por lo tanto llegar a lecturas completamente antagónicas. Esta característica, que en la tradición clásica o moderna sería inexistente o inexplicable (es decir, equivocada), en estos textos es inevitable e impredecible. Y en lugar de ser una limitación del lector o del texto, es lo sustancial de la naturaleza productiva de su lectura.⁷

Un corolario de lo anterior sería afirmar que tal vez no hay textos posmodernos, sino sólo lecturas posmodernas de textos. Esto último es muy importante, pues cada vez ocurre con más frecuencia que leemos cualquier texto con lentes posmodernos, y encontramos entre líneas (desde nuestro contexto, no desde el del autor) componentes posmodernos en textos explícitamente modernos o clásicos.

Así que no podría plantearse la distinción entre moderno y posmoderno hablando de autores (criterio clásico), ni siquiera de textos (criterio moderno), sino que esta distinción debe ser planteada a partir de las lecturas (criterio posmoderno). Y decir *lecturas* no equivale aquí a decir lectores, sino procesos casuísticos. La relectura posmoderna cambia el sentido mismo de la palabra "lectura" y le da una vitalidad extraordinaria. Por otra parte, para un lector muy joven, todo lo dicho hasta aquí resulta simplemente natural, pues ésta es la lógica de los videoclips, de los videojuegos, del cine digital y de la literatura hipertextual. Es decir, ésta es la lógica de la cultura interactiva, que incluye museos virtuales, realidades virtuales y, por supuesto, textos virtuales. La metáfora de los años sesenta, que sostenía que el lector es el autor del texto, ya dejó de ser una metáfora y es una mera descripción de los hechos. Por esta razón, ahora es necesario reutilizar los términos existentes para darles un nuevo contexto, como ha ocurrido con términos como *aroba*, *software* y muchos otros, y como empieza a ocurrir al hablar sobre *anáfora* y *catáfora* en términos estrictamente narrativos.

Todo lo anterior puede ser ilustrado si nos detenemos por un momento en los dos componentes más estratégicos de todo texto narrativo (es decir, el *inicio* y el *final*) para mostrar la necesidad de esta resemantización. Mientras en el minicuento el in-

⁷ Un ejemplo de esta *misreading* o lectura equívoca en términos de encuadre genérico ocurrió con las ucronías de Óscar de la Borbolla. Estos textos de literatura fantástica fueron publicados en un diario de circulación nacional (*Excélsior*), y numerosas personas escribieron a la redacción para contar cómo ellos fueron testigos de los hechos narrados. Estos textos fueron reunidos en el volumen *Ucronías* (Joaquín Mortiz, 1994), y la experiencia ha sido narrada por el mismo autor en el capítulo "La verosimilitud" de su *Manual de creación literaria*, México, Nueva Imagen, 2002.

cio es catafórico (es decir, se explica en función de lo que vendrá después), en cambio el final es anafórico (es decir, se explica por aquello que ya fue narrado). En cambio, en la minificción (en este contexto, la narrativa muy breve de carácter moderno o posmoderno) ocurre exactamente lo opuesto. En otras palabras, en la minificción el inicio es anafórico (es decir, cuando se inicia el texto ya ocurrió lo más importante) y el final es catafórico (es decir, este final tan sólo anuncia lo que está por ocurrir al lector al releer el texto entre líneas).

Tal vez a partir de este contexto será necesario, al invocar las fuentes que permiten comprobar una interpretación textual, hablar de textos clásicos, autores modernos y lecturas posmodernas. Ya no es suficiente con decir: "Ahí está el texto para demostrar lo que digo". Ni tampoco: "Ahí está la intención del autor para avalar el análisis". En su lugar, lo que parece estar en juego es la necesidad de decir: "Ahí está esta lectura para desarticular la intención del autor y la intención evidente del texto". Estamos ante una escritura que permite desarticular o desautorizar la autoridad del autor y rescribir el sentido explícito del texto.

Los autores canónicos: Torri, Arreola, Monterroso⁸

Veamos brevemente cómo funciona todo lo anterior en el caso de los autores canónicos de la minificción mexicana, es decir, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, desde una perspectiva moderna (interesada en los autores). En síntesis, podría decirse que Monterroso es siempre el más paradójico e irónico de los tres, pero no por sus personajes o situaciones, sino en relación con las expectativas del lector, es decir, en relación con las tradiciones literarias (especialmente las genéricas), lo cual lleva a trastocar casi todos los demás componentes literarios en sus textos. (El caso paradigmático puede ser "La ojea negra").

La ironía de Torri es de otra naturaleza, aunque ya titula a su primer libro de 1914 "Ensayos y poemas", precisamente el volumen que ya no contiene ningún ensayo ni ningún poema en la acepción o la extensión convencional de estos géneros. Pero la posmodernidad en Torri está sólo en uno u otro de sus componentes en cada texto. (El caso paradigmático podría ser la polisemia subtextual del personaje en "A Circe").

Por su parte, probablemente Arreola sea un poco más difícil de reducir a una sola lectura, a un canon. Y esto se debe, con seguridad, a que su escritura tiende a ser metafórica (más aún que en los otros). De esa manera las interpretaciones pueden ser interminables. (El caso paradigmático es "El guardagujas", aunque ya no estemos hablando sólo de minificción).

Arreola parece ser un autor que pone en escena cada uno de los componentes de la narrativa, metaforizándolos, lo cual

permitiría leer sus textos, todos ellos, como versiones muy intensas de metaficción poliédrica.

Es al releer a estos autores cuando puede ser pertinente una idea que da al traste con la distinción precisa entre literatura moderna y posmoderna, pues podría sostenerse (para derrumbar toda preceptiva posible) que la posmodernidad es simplemente una hiperbolización de la polisemia y la experimentación moderna... y a la vez un reciclaje irónico de las convenciones de la narrativa clásica.

Todo esto nos lleva a una última paradoja. En su ironía, parece como si Monterroso fuera el más posmoderno, y por eso mismo, el más canónicamente (y clásicamente) moderno de los tres. Mientras que Arreola, el que ha escrito los textos más propiamente mexicanos de los tres por su lenguaje y por sus temas, situaciones y personajes, es el que más se resiste a ser reducido a un solo canon clásico o moderno. Y esto lo hace casi inagotable.

Para estudiar la minificción

A partir de todo lo anterior es posible señalar las características que permiten analizar la minificción moderna y la posmoderna. La minificción *moderna* y experimental se distingue por la presencia de uno o varios de los siguientes componentes literarios: tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipos, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto. Minificciones modernas son las de Julio Torri, Oliverio Girondo, Cristina Peri-Rossi y Juan José Arreola.

La minificción *posmoderna* y lúdica se distingue por la presencia de uno o varios de los siguientes componentes literarios: tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir, diferido o serial. Minificciones posmodernas son las de Luis Britto García, Guillermo Samperio, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges; las novelas formadas por minificciones integradas, como las de Luis Rafael Sánchez, Juan José Arreola (*La feria*), Nellie Campobello (*Cartucho*) y Luis Humberto Crosthwaite, y la escritura serial de Felipe Garrido, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano y Ana María Shua.

A partir de estas consideraciones podemos establecer las preguntas fundamentales que pueden ser formuladas para efectuar el análisis de una minificción (o de un fragmento o fractal textual leído como minificción):

1. ¿Cuáles son los elementos anafóricos en el inicio y en el empleo del tiempo?
2. ¿Cuál es la dimensión metonímica del espacio?
3. ¿En qué medida los personajes cumplen una función alusiva?

⁸ La tesis presentada en esta sección es desarrollada *in extenso* en el capítulo "Minificción mexicana", que forma parte de mi libro *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004, p. 69-175. También pueden verse las antologías *Minificción mexicana*, México, UNAM, Serie Antologías Literarias del Siglo XX, 2003; *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2001 (de la cual se han tirado más de 75,000 ejemplares), y *Minificción mexicana: 50 textos breves*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002.

4. ¿Cómo se manifiesta la naturaleza metafórica en el empleo del lenguaje?

5. ¿Cómo ocurre la hibridación o alegorización de las convenciones genéricas?

6. ¿En qué consiste la función catafórica de la intertextualidad y del final?

Coda: La minificción como el antivirus de la literatura

La minificción es el género más didáctico, lúdico, irónico y fronterizo de la literatura. También es el más reciente, pues mientras surgió apenas a principios del siglo XX, ha sido hasta la última década de ese mismo siglo cuando empezó a ser considerado como un género literario autónomo, si bien sus raíces se encuentran en las vanguardias hispanoamericanas del periodo de entreguerras.

Su reconocimiento y canonización, durante los años recientes, coincide con la práctica de la escritura en computadora.

La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida, y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante. Hay minificciones modernas y posmodernas, lo cual depende de que su intertextualidad sea de carácter individual o genérico.

Sus características son las de un antivirus. Sí, la minificción es *el antivirus de la literatura*, pues su lectura tiene los siguientes efectos en quienes se aproximan a ella:

– Vacuna a los niños y a otros lectores primerizos para volverse adictos a la literatura

– Corrige problemas de lectura de quienes están anclados en un único género, ya sea la novela, el cuento, la poesía, el ensayo o incluso en una única sección del diario

– Permite aproximarse a obras monumentales desde la accesibilidad del fragmento

– Facilita reconocer la dimensión literaria en diversas formas de narrativa, como el cine, las series audiovisuales y la narrativa gráfica

– Genera la posibilidad de reconocer de manera didáctica las formas más complejas de la escritura, es decir: humor, ironía, parodia, alusión, alegoría e indeterminación

– Disuelve la distinción entre los lectores de textos y los creadores de interpretaciones

– Propicia que un estudiante descubra la vocación de su proyecto de lectura

– Estimula al lector más sistemático a que oriente su investigación hacia terrenos inexplorados, no necesariamente asociados a la minificción.

En síntesis, la minificción ayuda a resolver problemas de congestionamiento crónico de las costumbres de lectura, agilizando las vías para la crítica y facilitando la libre circulación de convenciones genéricas y de su posible reformulación lúdica en cada relectura.

Adminístrese con libertad, y recuérdese que aunque su naturaleza es fractal (y por lo tanto, cada minificción suele pertenecer a una serie, pues se trata de textos gregarios), cada minificción puede tener efectos homeopáticos en la experiencia literaria de cada lector.

Referencias

1. Teoría de la narrativa

- ADAM, J.-M. e LORDA, C. 1999. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel, 191 p.
- ALBALADEJO, T. 1991. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus, 151 p.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. 2000. *Espacios narrativos*. Universidad de León, 411 p.
- BAL, M. 1985. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 164 p.
- BERISTÁIN, H. 1982. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 200 p.
- BOOTH, W. 1978. *Retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch, 423 p.
- CAÑELLES, I. 1999. *La construcción del personaje literario*. Madrid, Fuentaja, 262 p.
- COURTÉS, J. 1980. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires, Hachette, 278 p.
- DOLEZEL, L. 1999. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. U. de Murcia, 276 p.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. 1996. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 302 p.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.). 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco, 288 p.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, E. 2000. *Cómo leer textos narrativos*. Madrid, Akal, 93 p.
- GENNETTE, G. 1998[1993]. *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 117 p.
- KRAUZE de K., R. 2003. *Los seres imaginarios: Ficción y verdad en literatura*. UCM, 142 p.
- PIMENTEL, L.A. 1998. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 191 p.
- PIMENTEL, L.A. 2001. *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI Editores, 250 p.
- PRADA OROPEZA, R. 1991 (1979). *El lenguaje narrativo: Prolegómenos para una semiótica narrativa*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 360 p.
- PRADA OROPEZA, R. 1993. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2 vols., 205 p. y 176 p.
- PUIG, L. 1978. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, UNAM, 114 p.
- RONEN, R. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge University Press, 244 p.
- RUBIO, M.; R. de la FUENTE; F. GUTIÉRREZ. 1994. *El comentario de textos narrativos*. Salamanca, Colegio España, 166 p.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A. 1989. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 122 p.
- SCHAEFFER, J.-M. 2003. *¿Por qué la ficción?* Madrid, Lengua de Trapo, 328 p.
- SMORTI, A. 2001. *El pensamiento narrativo: Construcción de historias y desarrollo del conocimiento social*. Sevilla, Mergablum, 246 p.
- VERWEY, A. 1984. *Acto narrativo y punto de vista*. Querétaro, UAQ, 147 p.
- VERWEY, A. 1983. *Una recapitulación del punto de vista narrativo*. Qro., UAQ, 156 p.

ZAVALA, L. 2006. *Manual de análisis narrativo*. México, Trillas, 200 p.

2. Teoría del cuento

ANDERSON IMBERT, E. 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 283 p.

ARONNE, L. 1976. *América en la encrucijada de mito y razón*. Buenos Aires, Cambeiro, 208 p.

BAQUERO GOYANES, M. 1967. *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba, 156 p.

BARRERA LINARES, L. 1994. *Desacralización y parodia: Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas, Monte Ávila, 218 p.

CASTAGNINO, R. 1977. "Cuento-artefacto" y artificios del cuento. Buenos Aires, Nova, 130 p.

DANIEL, J. 1998. *Structure, Style and Truth. Elements of the Short Story*. Santa Barbara, Fithian Press, 58 p.

DE VALLEJO, C. 1992. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal, 164 p.

DE VALLEJO, C. (ed.). 1989. *Teoría cuentística del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal, 278 p.

GROJNOWSKI, D. 1993. *Lire la nouvelle*. Dunod, Paris, 210 p.

JAFFÉ, V. 1991. *El relato imposible*. Caracas, Monte Avila Editores, 248 p.

MORA, C. de. 1982. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, U Sevilla, 334 p.

SCHOLZ, L. 2002. *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Ediciones Universidad de Salamanca, 176 p.

ZAVALA, L. 2005. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento, 388 p.

3. Teoría de la minificción

CÁCERES, A. y E. MORALES (eds.). 2005. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Tercer Congreso Internacional de Minificción*. Universidad de Playa Ancha, Chile, 422 p.

EPPLÉ, J. A. (comp.) 1998. *Brevísima relación sobre el cuento brevisimo*. Washington, OEA. Número cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, 395 p.

LAGMANOVICH, D. 2006. *El microrrelato*. Palencia, Menoscuarto Ediciones, 348 p.

NOGUEROL, F. (ed.). 2004. *Escritos disconformes: Segundo Encuentro Internacional de Minificción*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 406 p.

PÉREZ BELTRÁN, Á. 1997. *Cuento y minicuento*. Bogotá, Página Maestra, 146 p.

RODRÍGUEZ ROMERO, N. 1996. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colibri Ediciones, 140 p.

ROJO, V. 1996. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas, Universidad Simón Bolívar, 196 p.

TOMASSINI, G. e COLOMBO, S.M. 1998. *Comprensión lectora y producción textual: Minificción hispanoamericana*. Rosario, Ediciones de la Fundación Ross, 278 p.

ZAVALA, L. 2006. *La minificción bajo el microscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 254 p.

ZAVALA, L. (ed.). 2000. *La minificción en Hispanoamérica. Primer Encuentro Internacional de Minificción*. Revista *El Cuento en Red*, núms. 1 y 2, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

Submetido em: 10/10/2006

Aceito em: 20/02/2007