



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Título
La composición de la minificción contemporánea

Tesis para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Fernando Sánchez Clelo

Director de tesis
Dr. Mario Calderón Hernández

Heroica Puebla de Zaragoza
Enero de 2020

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Título
La composición de la minificción contemporánea

Tesis presentada para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Fernando Sánchez Clelo

Director de tesis
Dr. Mario Calderón Hernández

Heroica Puebla de Zaragoza
Enero de 2020

En memoria de Guillermo Samperio.

*A los minificcionistas, su ingenio y creatividad
motivaron esta tesis.*

A Karla, por su amoroso apoyo.

A mi madre, mis hermanos y sobrinos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS DE LA MINIFICCIÓN	14
A. La minificción hispanoamericana	14
B. El estudio de la minificción	17
1. Dolores Koch	17
2. Dos vertientes de la minificción	21
a) Violeta Rojo	22
b) Lauro Zavala	25
3. La inclinación por la narratividad del microrrelato	29
a) David Lagmanovich	29
b) Irene Andres-Suárez	34
c) Fernando Valls	36
d) Guillermo Siles	37
e) Ginés Cutillas	39
C. Criterios de la minificción para esta investigación	41
1. La brevedad	41
2. La ficcionalidad	48
3. La impresión estética intensa	50
4. La concentración de contenido	53
5. La minificción y los géneros literarios	60

6. La minificción expositiva	64
CAPÍTULO II. LA RETÓRICA	74
A. Fundamentos de la retórica	74
B. Las facetas del proceso retórico	83
1. La <i>inventio</i>	83
2. La <i>dispositio</i>	86
a) La modalidad narrativa	87
b) La modalidad descriptiva	89
c) La modalidad explicativa	91
d) Modalidad argumentativa	92
e) Modalidad del diálogo	94
3. La <i>elocutio</i>	95
4. Las figuras retóricas	100
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE MINIFICCIONES	103
A. Las figuras de dicción	103
1. Metafonemas: Licencias fonológicas	103
2. Isofonemas: Equivalencias fonológicas	111
3. Metamorfemas: Licencias morfológicas	119
4. Isomorfemas: Equivalencias morfológicas	129
5. Metataxis: Licencias sintácticas	138
6. Isotaxis: Figuras de repetición	145

B. Figuras de pensamiento	150
1. Metatextemas: Licencias textuales	151
2. Isotextemas: Figuras de repetición en nivel textual	155
C. Tropos	155
1. Metasememas	155
Conclusiones	167
Referencias documentales	177
Gráficos	
Gráfico 1	62
Gráfico 2	71
Gráfico 3	101

INTRODUCCIÓN

El escritor y editor Edmundo Valadés hizo de una serie de textos pequeños de ficción un elemento fundamental de *El Cuento. Revista de imaginación*. En su artículo “Ronda por el cuento brevísimo”, Valadés retoma unas líneas de Laurián Puerta publicadas en la revista colombiana *Zona*:

Concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido forjando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despejando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad (!) lógica amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsiones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. (192)

En esta cita de 1990 puede encontrarse el esbozo de los estudios actuales, una definición de lo que llamó minicuento, pero que ha recibido otras denominaciones dependiendo del país y las influencias de cada investigador. En la teoría de la minificción no hay consenso en la definición, la extensión, la clasificación, su estructura, ni en la categorización. No hay una manera única de percibir la minificción. Cada investigador ha presentado su propuesta individual y sus ideas ampliaron el marco teórico. Pero los trabajos

no son tan diferentes, todas hablan de los mismos fenómenos, sólo que cada uno lo comunica de manera distinta porque lo percibe de una perspectiva particular.

El escritor Guillermo Samperio, en su ensayo “La ficción breve”, dio una explicación sencilla que sirve para adentrarnos en este tema. Afirmó: “Cuando se dice ‘ficción’ estamos señalando que los textos se encuentran del lado de la literatura, en especial de la prosa, y con el adjetivo ‘breve’, estamos indicando sólo su dimensión” (*La brevedad es una catarina anaranjada* 124). Así determinó que al hablar de ficción breve se refiere a una expresión artística literaria concisa. Pero Samperio también afirmó que el término tiene la flexibilidad para “arropar diversas formas de lo muy breve escrito en prosa”. Es por este motivo que diversos investigadores incluyen en la ficción breve a textos con diversas estructuras literarias y extraliterarias cuya extensión no sobrepasen la cuartilla, y es aquí donde comienzan las confusiones con respecto a lo que es la minificción: debido a esa flexibilidad que ofrece la brevedad, se incluyen las fábulas, el microteatro, los textos gnómicos, las leyendas, el poema en prosa, la viñeta y el haikú, el bestiario, o textos extraliterarios como la receta, el instructivo o el reporte periodístico; también se suman los textos de la tradición oral como el chiste, la anécdota, la adivinanza, el trabalenguas, el refrán, el juego de palabras, su constitución es diferente.

Para ejemplificar, se presentan a continuación algunos textos considerados minificciones, comenzando con una greguería de Ramón Gómez de la Serna, una metáfora más humor:

[Los que van al cine]

Los que van al cine se alimentan de fantasmas pasados por la luz. (86)

El segundo, un aforismo de Joshep Joubert, texto que tiene una intensión aleccionadora presentada de forma concisa y coherente:

[Los primeros]

Los primeros poetas o los primeros autores volvían sabios a los locos. Los autores modernos buscan volver locos a los sabios. (42)

En el tercero, Max Aub, presenta la declaración de culpabilidad de un asesino presentado en un tono confesional, irónico y sucinto, que no deja lugar a dudas del hecho.

[Era tan feo]

Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite. (25)

El cuarto es un diálogo lacónico en el que Armando Vega-Gil deja ver un rompimiento amoroso, en el que denota que él o la protagonista no ha vivido una experiencia grata con su pareja.

15

—Te dejo porque he descubierto que quiero a otra persona.

—¿A quién?

—A mí. (191)

El quinto, de Juan Romagnoli, fue publicado en Twitter y después recopilado en un libro. En este breve texto compara la fe religiosa con la fe de los científicos.

cclxxxix

El Big Bang es el mito científico de la creación. (168)

El sexto es de Agustín Monsreal, quien hace una parodia con una frase bíblica y le da un giro erótico a la referencia religiosa.

El uyuyuy uno

Bienaventuradas las mujeres porque de ellas es el reino de mi cuerpo.

(Mínimas minificciones 123)

Y el último es una breve historia de Daniel Bernal que podemos identificar con el minicuento, hay un personaje principal, un tiempo cronológico, un conflicto por resolver y una transformación.

Malena

La añoranza de su patria hizo que su padre lo llevara a un espectáculo de tango. Matías no había visto nunca a una pareja bailar así. La pubertad grabó en su mente un hermoso par de piernas cubiertas por unas medias de red, negras. Un vestido rojo ceñido a la cadera que sensual se contoneaba. Sus ojos bailaron al compás de Manzi. Y odió, como se odia en la pampa, no ser él quien estaba en el escenario. Ignoraba el nombre de la mujer, pero desde ese día decidió que la llamaría Malena. Con el galopante fluir de su sangre, Matías subió al escenario, apartó al hombre que, displicente, cedió su lugar. “Enséñame a bailar”, suplicó Matías.

Las luces rojas acompañan al bandoneón. Los aplausos retumban al ver la espalda delicada que muestra el escote del vestido grana, la cabellera negra recogida deja ver su cuello largo. Los hombres se impacientan al ver la pierna emerger de la abertura del vestido. Las medias negras de red cubren las piernas torneadas de Matías, aunque el público lo conoce como Malena.

(36)

En estos ejemplos se observa que la minificción es un área fértil para el ingenio, la creatividad y el juego. Todos estos textos son diferentes en su composición, pero en su brevedad generan una reacción inmediata, emotiva o reflexiva, del lector. Pero si son diferentes, ¿cómo consiguen la reacción estética del lector?

Es por ello que en esta investigación se propone conocer la composición de la minificción a partir de la retórica, ya que a partir de los estudios estructuralistas de Roman Jakobson y su propuesta de la función poética se deriva la propuesta los estudios del grupo de Lieja con la propuesta de la función retórica, y con el estudio que realizó el investigador español José Antonio Mayoral sobre las figuras retóricas. Algunos investigadores de minificción han identificado algunas figuras retóricas en la minificción, como Irene Andres-Suárez, quien le dio preminencia a la elipsis en el análisis del microrrelato, pero se pueden encontrar más figuras que se integran en la minificción, por ello se intenta sistematizar el análisis retórico en este trabajo.

Las preguntas que se intentan responder son: ¿Qué papel juegan las figuras retóricas? ¿Son determinantes? ¿Existe la minificción sin figuras retóricas? ¿Cómo afectan a los distintos niveles de la lengua en la minificción? ¿Las figuras retóricas son el tema o el

mecanismo discursivo y simbólico en la minificción? ¿Hay figuras específicas para cada tipo de minificción? ¿Consiguen las figuras que la minificción sea polisémica? ¿Es determinante la figura retórica para conseguir la brevedad de la minificción? ¿Cómo se desarrolla el proceso retórico de los cinco pasos en la creación de minificciones?

El objetivo general de esta tesis es analizar el modo en que se compone la minificción en los distintos niveles de lenguaje –fonológico, morfológico, sintáctico y semántico– en relación con las figuras retórica, para determinar cómo éstas son importantes para darle a la minificción sus características distintivas.

Los objetivos específicos son:

1. Comprender los estudios retóricos como sistema de análisis y composición literaria a partir de la función poética.
2. Analizar los fundamentos que sostienen la conformación de las figuras retóricas.
3. Identificar las figuras retóricas en los distintos niveles del lenguaje de la minificción hispanoamericana contemporánea.
4. Establecer en qué forma las figuras retóricas son parte fundamental para darle a la minificción sus características más emblemáticas como la brevedad, la polisemia y el efecto de unidad.

Francisca Nogueroles realizó un estudio sobre el microrrelato descriptivo, donde analiza la minificción con algunas figuras retóricas descriptivas, pero no abarca el total de las figuras en sus distintos niveles lingüísticos. Esta investigación puede ser novedosa en el marco de los estudios de la ficción breve. Así se intenta que el análisis retórico brinde un

punto de vista paralelo a las teorías existentes para asimilar este fenómeno literario complejo y diverso de la minificción, al tiempo que es deslumbrante y sorprendente.

Violeta Rojo menciona que los estudios literarios sobre la minificción son un *work in progress*, porque los estudios avanzan mientras el fenómeno de la minificción sigue innovando y creando nuevas rutas de creación. Cada vez que se consiguen avances en el estudio de la ficción breve, surge una obra que rompe las certezas obtenidas.

Este estudio espera sumar una ruta para la comprensión de esta expresión literaria heterogénea, compleja y lúdica, porque actualmente se sigue escribiendo minificción, existen crean talleres literarios, se presentan libros, se inauguran premios, presentaciones, se habla de ella en congresos, coloquios, encuentros y revistas especializadas. Su presencia, que por un tiempo fue mediática, se ha mantenido constante y sigue desarrollándose.

Para conseguirlo seguimos la siguiente metodología:

1. Definir los principios de la minificción para esta investigación.
2. Comprender el fundamento de la retórica que sostiene la conformación de las figuras retóricas.
3. Conocer los mecanismos de las figuras retóricas.
4. Analizar la obra de minificcionistas hispanoamericanos contemporáneos por medio de las figuras retóricas.
5. Proponer que la modalidad narrativa no es una condición insalvable crear un efecto estético-literario en el lector.

Esta tesis está dividida en cuatro capítulos:

Capítulo I. Fundamentos de la minificción. En este capítulo se hace un repaso de las principales investigaciones de la minificción; se observan sus principios y se entrega un panorama general del desarrollo en los estudios de la minificción. Conjuntamente, se entrega una propuesta propia de la definición, de características y de su organización general.

Capítulo II. La retórica. En este capítulo se hará una revisión general de los puntos importantes de las corrientes de la Retórica para conocer sus autores, postulados y sus principios de las figuras retóricas y su influencia en los distintos niveles del lenguaje.

Capítulo III. Se realizará el análisis para observar la importancia de las figuras retóricas en la minificción.

Al final presentaremos las conclusiones de esta investigación.

CAPITULO I

FUNDAMENTOS DE LA MINIFICCIÓN

A. La minificción hispanoamericana

La ficción breve no tiene un desarrollo exclusivo de alguna región, tampoco de autores o de un periodo histórico determinado. Se conocen obras de siglos pasados que pueden ubicarse en la minificción tal cual se conoce ahora, por ejemplo, los cuentos sufíes, narraciones breves que llevan una enseñanza; lo cuentos cortos tradicionales moralizantes en China y la India. En el siglo XIX, en 1888, se publican las viñetas de Rubén Darío en *Azul*; en 1911 se publican los libros *Diccionario del diablo* de Ambros Bierce y el *Diccionario de lugares comunes* de Gustave Flaubert. Se conocen también las fábulas de Robert Louis Stevenson; el libro *Historias del señor Keuner*, de Bertold Brech; las fábulas de Iriarte y de Samaniego y los cuentos cortos de Franz Kafka. En 1914 se publica *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; en 1917 sale *Greguerías*, de Ramón Gómez de la Serna, y en 1924 *Filosoficua*, de Leopoldo Lugones.

Existen dos libros fundamentales para la minificción, el primero es *Cuentos breves y extraordinarios*, publicado en 1955, compilación hecha por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y el segundo es *El libro de la imaginación*, publicado en 1970 por Edmundo Valadés.

Actualmente la ficción breve es difundida intensamente en Hispanoamérica. A pesar de su existencia relativamente nueva en el ámbito académico, se realizan congresos, coloquios, encuentros y jornadas de minificción internacionales. Los autores que se han

dedicado a la ficción breve son numerosos y muchos de ellos han trabajado sin tener conocimiento de que escriben ficción breve.

En México, el primer escritor de una minificción es Ignacio Rodríguez Galván con su texto “El zapatero literato”, que fue publicado en 1838 (Calderón *La academia de Letrán*, 113) y Alfonso Reyes escribió algunos textos breves que también pueden inscribirse en la ficción breve. Pero entre los títulos básicos para la ficción breve contemporánea se encuentran *Ensayos y poemas* publicado en 1917 por Julio Torri, *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso en 1969. Pero también hay otros libros que han cimentado su presencia en la minificción, como *Crímenes ejemplares* de Max Aub, *Gramática fantástica* de Raúl Renán, y *Textos extraños* de Guillermo Samperio.

En México los autores de minificción son numerosos y se escuchan nombres tanto de escritores con una amplia trayectoria, como de aquellos que apenas comienzan a publicar. Hay autores reconocidos como Nellie Campobello, René Avilés Fabila, José de la Colina, Felipe Garrido, Marco Antonio Campos, José Emilio Pacheco, Marcial Fernández, Mónica Lavín, Agustín Monsreal, Ethel Krauze, Martha Cerda y Alberto Chimal. También hay escritores en vías de consolidarse en la minificción, como Luis Felipe Hernández, Edgar Omar Avilés, Hugo López Araiza Bravo, José Luis Zárate, entre otros autores. También hay autores que practicaron la minificción esporádicamente y, a veces, con casos únicos; se puede incluir a Inés Arredondo, Beatriz Espejo, Bárbara Jacobs, Guadalupe Dueñas, Ignacio Solares, Jorge Arturo Abascal, Luis Felipe Lomelí, Mario Calderón, entre otros.

En Hispanoamérica, los autores reconocidos en Argentina que se interesaron por la ficción breve, se encuentran Julio Cortázar, Marco Denevi, Enrique Anderson Imbert, Ana María Shua y Luisa Valenzuela. En Uruguay encontramos a Eduardo Galeano y Cristina

Peri-Rossi. En Venezuela tenemos a Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán y José Antonio Ramos Sucre. Luis Rafael Sánchez suena en Puerto Rico; Jairo Aníbal Niño en Colombia; Pía Barros en Chile y Guillermo Cabrera Infante en Cuba. En España se enlista a Ramón Gómez de la Serna, Luis Landero e Hipólito Navarro, sólo por nombrar a algunos.

En el tema de las antologías, en México las más significativas son *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, así como *Minificción mexicana*, de Lauro Zavala. *Minificcionistas de El cuento. Revista de imaginación*, compilado por Alfonso Pedraza; *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*, de Rogelio Guedea; *Futbol en breve. Microrrelatos de jogo bonito, y ¡Nocaut! Microrrelato internacional de boxeo*, compilado por Aldo Flores Escobar; *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*, de José Manuel Ortiz Soto y Fernando Sánchez Clelo, y *La música de las sirenas*, de Javier Perucho.

En el caso de las antologías en Hispanoamérica, en Argentina se publicaron las antologías de microrrelato infantil *El Mundo de Papel*, de Mónica Cazón; *Brevedades. Antología argentina de cuentos re-breves*, de Martín Gardella; entre otros. *La minificción en Panamá: breve antología del cuento breve en Panamá*, con prólogo y selección a cargo de Enrique Jaramillo Levi. *La minificción en Colombia* fue compilada por Henry González. Las antologías *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, y *Breves, brevísimos. Antología de minificción peruana*, fueron compiladas por Giovanna Minardi; *Circo de pulgas*, compilada por Rony Vásquez Guevara, y *Los nuevos caníbales. Antología del microcuento del caribe hispano*, compilada por Rafael Grillo, Pedro Antonio Valdez y Emilio del Carrillo; Aique Grupo Editor publicó *Cuentos breves latinoamericanos*, y la

antologías de escritores de Hispanoamérica como *Ballenas en hormigueros. Antología Hispanoamericana de Minificción* de Editorial Ojo de Pez.

En el ámbito académico, el estudio de la ficción breve tiene un desarrollo exponencial. En junio de 2018 se realizó el X Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de St. Gallen, Suiza. Este congreso bienal y se ha realizado en distintos países, como Argentina, México, Venezuela, Colombia, España, Estados Unidos y otros más.

También está creciendo el grupo de editoriales que están impulsando a la minificción. Entre estas editorial está Ficticia Editorial, Arlequín, Editorial Posdata con la colección La Hormiga Iracunda, Effictio Editores, La tinta del silencio, algunos títulos de Ediciones del Ermitaño, de la Universidad Veracruzana, la Dirección General de Publicaciones BUAP y Paraíso perdido. En Hispanoamérica hay editoriales que han dado presencia a la ficción breve, como Micrópolis en Perú, Macedonia en Argentina y, del ámbito académico, Ediciones de Iberoamericana y Menoscuarto Ediciones en España.

Actualmente, un factor relevante del auge que vive la ficción breve, es el internet. Por ello la minificción ha permeado significativamente. Se escriben y se publican textos breves en redes sociales, blogs y concursos en línea; también surgen páginas de teoría de la minificción como Revista electrónica Internacional microcuentista; El cuento en red: Revista electrónica de teoría de la ficción breve; Ficticia: Ciudad de cuentos e historias; Plesiosaurio: Primera revista de ficción breve peruana, o el blog Ficción mínima.

B. El estudio de la minificción

En las diversas investigaciones sobre la ficción breve se pueden distinguir dos vertientes de estudio. La primera vertiente gira alrededor de la propuesta del término minificción, que

acepta diversas formas de la ficción, tanto narrativa como no narrativa. En esta primera vertiente se inscriben Dolores Koch, Lauro Zavala y Violeta Rojo.

La segunda vertiente tiene como eje el término microrrelato, que destaca el aspecto narrativo como su fundamento. Sus promotores la proponen como un género nuevo independiente. Aquí se registran los estudios de investigadores argentinos y españoles, como David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls y Guillermo Siles.

Se debe advertir que esta organización en dos vertientes se propone partir de una visión pragmática, pues al interior de cada grupo también hay algunas diferencias, pero en esencia pueden agruparse. A continuación veremos los temas elementales de sus teorías, como la denominación, definición, la extensión, clasificación y características generales.

1. Dolores Koch: La primera investigación sistematizada

En 1986 se da el que parece ser el primer estudio sistematizado de los textos breves literarios y en el que se asientan las bases de los futuros estudios. Dolores Koch presentó su tesis doctoral *El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Acuña términos elementales en la investigación: minicuento y micro-relato. En posteriores estudios se enfoca en el humor y los mecanismos para conseguir la brevedad.

Sobre la extensión, la investigadora señala la insistente presencia de “un tipo de texto extremadamente breve” (5) que es la única característica que puede consignar con comodidad. Para su estudio, dijo que era conveniente considerar sólo aquellos que no excedan dos cuartillas, o una extensión ideal de alrededor de 350 palabras (6).

La investigadora identifica dos grupos en su estudio. Se refiere al primero como cuentos breves o cuentos brevísimos porque tienen los mismos elementos del cuento. Y el segundo grupo es el que llama micro-relatos debido “al frecuente carácter alusivo e intertextual de esta modalidad narrativa” (7).

El cuento breve o cuento brevísimo es aquel que tiene los fundamentos del cuento: acciones, personajes delineados y un momento culminante de tensión, que son parámetros establecidos por autores como Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Se ajustan a las narraciones tradicionales como la leyenda o la anécdota. Esta idea la retoma en su artículo *Retorno al micro-relato: algunas consideraciones*, donde afirma que el minicuento tiene una exposición o introducción que ubica al narrador o el personaje, su identidad, localidad y tiempo histórico; un nudo y o situación conflictiva que apunta a la disyuntiva, y una acción o sucesos como desenlace donde se resuelve la situación por una acción concreta (22).

En cambio, para hablar de aquellos que la denominan micro-relato, cita a Perera, “el relato surge de la narración no ya de un suceso, sino de un proceso ... una alternancia de tensión/distensión, una serie de articulaciones de la narración que se torna discontinua y, a menudo, abierta, sometida a referencias exteriores al texto” (*El microrrelato en México* Perera en Koch 6).

Por otra parte, al micro-relato lo descarta como cuento e incluye en él al aforismo, el epigrama, la greguería, la fábula, la alegoría, el apólogo, poema en prosa, el ensayo breve ficticio, o los juegos de palabras. Koch elige al micro-relato para su estudio porque afirma que producen un desconcierto crítico por su flexibilidad y no se ajusta a ninguna forma

breve tradicional. Así lo reafirma en su artículo *Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato*:

En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del microrrelato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el microrrelato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor. Esta distinción no es siempre fácil. (3)

Las características principales que señala Koch como determinantes del micro-relato son:

- a. Afán de brevedad: la extensión del micro-relato es de unas 350 palabras, no más de dos cuartillas.
- b. Preocupación por el lenguaje: afirma que el micro-relato tiene una prosa ingeniosa, poética y a la vez precisa. Los autores de micro-relatos demuestran tener dominio del idioma y “rompen con la mecanización del lenguaje y retornan a la buena prosa” (*Conclusiones* 104).
- c. Poder de sugerencia: de esta forma permite más de una interpretación.
- d. Afán de universalidad: el autor “se ahoga un poco en su ambiente local y establece la comunicación con la inteligencia mundial de todos los tiempos” (*ibid*).

- e. Participa tanto de la sabiduría universal del adagio, el aforismo y la parábola, pero goza de la musicalidad de un proverbio o un dicho popular.
- f. Metaliteratura e intertextualidad: para Koch, el micro-relato debe su impulso vital a las grandes lecturas y a ellas responde. “Es un diálogo de libros entre dos polos: la metaliteratura y la intertextualidad” (*ibid*).
- g. Afán lúdico: satisface la necesidad del juego por medio de palabras y juega con las tradiciones establecidas por los géneros literarios, revira y alude a la literatura, juega con el concepto de la realidad y la paradoja, juega con la razón y la intuición y la capacidad intuitiva del lenguaje (*ibid* 104-105).
- h. El humor: el micro-relato se rige por el humor y aprovecha recursos narrativos como la ironía y la sátira.
- i. Afán de originalidad: el micro-relato demuestra elementos de anarquismo intelectual y espiritual, con el que rescata fórmulas de escritura antigua e inserta formatos nuevos no literarios.

Siendo la primera en realizar un estudio sistemático de la ficción breve, Koch realizó una aportación relevante al sentar las bases para los futuros estudios. Una de estas bases fue la identificación de su clasificación de dos expresiones distintas: el cuento breve y el micro-relato, idea que otros investigadores apoyarán y otros debatirán.

Su propuesta sirvió como base para que se desarrollaran más investigaciones, como se verá a continuación.

2. Dos vertientes de la minificción

Koch identificó en su propuesta dos grupos componentes: el cuento breve y el microrrelato. Los investigadores posteriores reaccionaron en dos direcciones opuestas: reafirmando u oponiéndose a esta propuesta. Así, un grupo de investigadores que también observó la división en dos grupos, como Violeta Rojo y Lauro Zavala; algunos investigadores que se opusieron a esta división para darle preponderancia a la minificción narrativa fueron David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls, entre otros.

a) Violeta Rojo

Violeta Rojo propuso su teoría del minicuento, que hasta el momento se ha identificado aquí se ha mencionado como ficción breve, en el libro *Breve manual para reconocer minicuentos*. Lo define como “una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios” (25).

Rojo emplea la denominación de minicuento porque considera que es uno de los nombres más habituales, y porque “expresa dos de los rasgos diferenciadores más importantes de este tipo de narrativa: es muy breve y es un cuento” (14). Es por ello que descarta otros nombres que contengan las palabras: “texto”, “ficción” y “relato”, pues se debe a que “se piensa que los minicuentos no tienen las características del cuento” (14).

Por otra parte, considera que el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que tiene características distintivas y puede incluirse dentro del género del cuento (15), aunque “su prohibición de entrada a los géneros serios descansa en dos puntos: por una parte su ‘excesiva’ brevedad, por otra su carácter proteico, que lo convierte en un texto difícilmente clasificable, encasillable y, por ende, en algo demasiado banal y complicado” (25).

Rojo, en su clasificación, postula que hay dos tipos de minicuentos: los minicuentos con fábula y los minicuentos sin fábula. Aquellos que tienen fábula son narraciones que contienen un tema y un nexo causal-temporal que da cohesión el material temático; en cambio, los minicuentos sin fábula son aquellos que narran hechos simultáneos en una sucesión de los temas, sin un nexo causal interno; Rojo postula que estas últimas sí tienen fábula, pero “para desplegarse, necesita de la activa participación del lector” (51).

Sobre las características, la investigadora encontró cinco características que son:

- 1) La brevedad: idealmente debe abarcar una página impresa o menos, para permitir todo el texto de un solo vistazo: “Esto acentúa la sensación de brevedad, ya que permite percibir la totalidad del cuento en una ojeada” (66).
- 2) El lenguaje preciso: su propósito es reducir el número de palabras a emplear, para “describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que quiere decir” (69).
- 3) La anécdota comprimida: la investigadora precisa que al decir anécdota se refiere a la historia que se narra en el minicuento con fábula, que se consigue tanto con la condensación de la narración. Pero en el caso de la minificción sin fábula aparente o que dan la impresión de que no cuentan nada, son los que comprimen la anécdota al máximo en un “discurso que elimina todo lo superfluo” (77), aquí la historia es sugerida o dada a entender, pero no contada.
- 4) El uso de cuadros: información que ubica al lector en un contexto para orientar una interpretación.

- 5) El carácter proteico: el texto breve tienen el rasgo de adquirir múltiples formas, como el ensayo, el aforismo, la greguería, el instructivo, la viñeta, entre otros.
- 6) Rojo no lo declara como punto determinante, pero se puede agregar la participación activa del lector para la comprensión del minicuento.

Actualmente, continuando con sus estudios, Rojo ha hecho nuevas propuestas. En su artículo “La minificción ya no es lo que era: Una aproximación a la literatura brevísima”, menciona que actualmente prefiere el término minificción que el de minicuento.

Dolores Koch, posiblemente la primera teórica del género, utilizó micro-relato a partir de 1981. En los años 70 también se usaba minicuentos. Minificción se hizo más usual a partir del Primer Coloquio Internacional en México en 1998. Yo utilicé el término minicuento en 1992 porque me parecía que era un cuento muy corto, con todas las características de la forma canónica, con la excepción de la longitud. Sin embargo, ahora no tengo tal certeza, así que prefiero minificción. Si bien hay estudios que establecen diferencias entre uno y otro en razón de sus características, siendo la minificción el término paraguas que acoge a los relatos y cuentos muy cortos, creo que tal especificidad solo complica. (380)

De igual forma, sobre su extensión, Rojo afirma que no hay un número específico de palabras o caracteres, pero el texto debe verse íntegro a simple vista. En su artículo

repasa otras características, como la ficcionalidad de la minificción, a lo que dice que no es importante que en verdad sea ficción.

Cuando Oviedo y Baños dice de la Caracas de 1723 “en igual templanza todo el año, ni el frío molesta, ni el calor enfada, ni los rigores del invierno afligen”, más emociona la cadencia del buen decir que la rigurosidad científica del clima caraqueño. ¿Es un texto ficcional? ¿Importa que lo sea? ... En suma, estas formas brevísimas son tan o tan poco ficcionales como cualquier texto literario. Lo que importa es lo que dicen y cómo lo dicen (382).

Afirma que las definiciones y caracterizaciones son poco concretas, ya sean breves o amplias. Dependerá, dice, de la muestra, del autor y del lector si existen características específicas en la minificción.

b) Lauro Zavala

Lauro Zavala ha escrito diversos libros para tratar el tema de la minificción directamente, como *La minificción bajo el microscopio*, o *El boom de la minificción. Y otros materiales didácticos*; pero también ha publicado otros títulos en que lo trata de forma indirecta, como *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, y *Cómo estudiar cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*.

Zavala, en su artículo “Hacia una semiótica de la minificción” emplea el término “minificción” incluye tres formas principales: el minicuento clásico, el microrrelato moderno, y las minificciones híbridas.

La primera variante que identifica es el minicuento o cuento muy corto. Se caracteriza por tener una estructura narrativa similar al cuento clásico. Es secuencial, tiene un orden lógico y cronológico. Se identifica el espacio de forma implícita, hay un narrador omnisciente y confiable, y todas las acciones llevan al lector a un final sorprendente o epifánico, donde, en retrospectiva, se revela una verdad que resuelve los enigmas planteados (83). Afirma que cuando un cuento es breve adquiere ciertas particularidades que no tienen los cuentos de extensión convencional: “permite que se los lea, en nuestros días, como textos de carácter moderno o posmoderno” (*ibid*). Considera el minicuento como un subgénero del cuento literario, y corresponde a lo que en España y Argentina se ha llamado microrrelato, y a lo que Violeta Rojo llama minicuento con fábula.

Zavala, retomando a Koch, identifica al microrrelato moderno en oposición al cuento clásico; no tienen una intención narrativa y se pueden incluir subgéneros breves de carácter poético, de la lírica popular, la tradición religiosa, los juegos de palabras, el aforismo, los ensalmos curativos, pregones, epitafios, la balada romántica, las adivinanzas y otros más. Entre sus características está que no tiene un protagonista y generalmente tienen un inicio anafórico –el hecho inicia previo a lo contado–, un narrador irónico y poco confiable, tiempo elíptico bajo un sistema de implícitos, un espacio metafórico, lenguaje lúdico o poético, personajes simbólicos o alegóricos, autonomía genérica por pertenecer a una tradición textual específica, y final catafórico –inconcluso y enigmático–. Lo narrativo se ve desplazado por una función poética o lúdica; suele ser intertextual y sus referencias son textos particulares. En el micro-relato incluye al haiku, los aforismos literarios, géneros líricos y novelas fragmentarias (85).

La minificción posmoderna hace referencia a aquellos textos que son una mezcla de las minificciones clásicas y modernas, pero: “también pueden ser considerada como resultado de la tendencia de la escritura muy breve en la que se exageran los rasgos de modernidad textual, por lo que podría ser considerada hipermoderna” (86). Lo que la distingue son tres características: a) tiene un afán lúdico, el empleo del humor y la ironía, es próximo a la parodia y otras formas en complicidad con el lector; b) la intertextualidad y la architextualidad —más que alusiones temáticas a textos particulares, se enfoca a reglas del género aludido—, y c) tiene una tendencia a la hibridación genérica; sus textos son autónomos, pero pueden pertenecer a una serie; es metaficcional con rasgos narrativos modernos, como la metalepsis y la puesta en abismo.

Pero además de identificar estos tres grupos, Zavala propone un grupo de minificciones que representa un nuevo género literario: la hibridación architextual y el fragmento autónomo. Sus dos rasgos característicos son la simultaneidad y los simulacros: simultaneidad de los rasgos clásicos y modernos, y simulacros de la estética clásica y de la estética moderna, lo que hace que puedan ser leídos como textos posmodernos, aunque dice, no existen textos posmodernos, sino lecturas posmodernas del texto. El rasgo más notable es la architextualidad: la hibridación de un material literario con algún género extraliterario (87).

Como características esenciales, en *La minificción bajo el microscopio* identifica seis elementos de la minificción:

1. Brevedad: una página, afirma, es suficiente “paradójicamente, para lograr mayor complejidad literaria, la mayor capacidad de evocación” (59). Además, destaca el valor didáctico de los textos extremadamente breves.

2. Diversidad: la minificción dice, es de naturaleza híbrida, tanto en su estructura interna como en los géneros a los que se aproxima. Por ello, un mismo texto de prosa poética puede ser incluido en una antología de narrativa (60).
3. Complicidad: afirma que los lectores también intervienen al hacer de una expresión literaria parte del habla cotidiana. “La responsabilidad de fijar un nombre a un género proteico ha generado una enorme diversidad de términos y diversas formas de complicidad entre lectores y textos” (63).
4. Fractalidad: es la capacidad que tiene un texto de ser leído como un fragmento de un texto totalitario, y que al mismo tiempo pueda ser leído de manera independiente y autónoma. “En otras palabras, la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir, sino también y sobre todo una forma de leer” (65). Así, Zavala sostiene que la idea de un fragmento no es un detalle, sino que contiene una totalidad por ser descubierta y explorada.
5. Fugacidad: el investigador relaciona la dimensión estética de la minificción con la brevedad, lo que ha generado un impacto en el ámbito literario, si no a crear un canon, “sí al menos un consenso acerca de la naturaleza de estos materiales y acerca de lo que vale la pena de leer, escribir y estudiar” (68).
6. Virtualidad: la minificción tiene relación con los cibertextos, “la creación de los nuevos medios para llevar a la producción de nuevos juegos literarios, así como la creación de talleres literarios de carácter interactivo y a la escritura de cuentos virtuales multimedia” (71).

Zavala enriquece los avances de Dolores Koch, pero uno de los detalles notorios es que no se arriesga a dar una definición de minificción, como lo hacen otros autores. Cuando habla de la minificción posmoderna, tampoco da una definición de qué es lo posmoderno y tampoco la referencia de a algún especialista del tema; Zavala identifica algunas características coincidentes entre la posmodernidad y la minificción, pero no hay referencias directas. Sobre el mismo tema, al identificar la minificción con el posmodernismo, tampoco menciona que aun antes de que se hablara de posmodernismo, ya se escribían ficciones breves con las mismas características; entonces, no hay una relación directa, salvo para darle mayor difusión debido a los rasgos de la sociedad contemporánea, como el desarrollo de una vida virtual en el espacio como la internet.

3. La inclinación por la narratividad del microrrelato

En la segunda vertiente de investigación encontramos al microrrelato como eje de la investigación, en el que destaca el trabajo de David Lagmanovich, quien realizó una crítica a Koch para hacer una nueva propuesta, una de ellas es que no encuentra razones para que exista una división entre el cuento breve –narrativo– y el microrrelato –no narrativo–. Su propuesta tendrá una influencia determinante en autores como Irene Andrés Suárez, Fernando Valls y Ginés S. Cutillas.

a) David Lagmanovich

Su crítica a Koch no se basó en la tesis doctoral, sino en uno de sus artículos titulado “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” en el que la investigadora señala:

En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del microrrelato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el microrrelato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor. Esta distinción no es siempre fácil. (3)

Ante esta cita, y bajo cierta influencia de Gérard Genette al definir el término relato en *Figuras III*, David Lagmanovich en su libro *El microrrelato. Teoría e historia* afirma que: “el minicuento y el microrrelato son dos formas de mentar la misma cosa. ¿Qué tipo de desenlace tienen? Pues la que les haya atribuido la libérrima voluntad del escritor” (27), y agrega que el microrrelato o minicuento se caracteriza por la libertad de escritura y que tampoco se puede legitimar nada a partir del carácter realista o irrealista, ya que nunca aparecen en estado puro.

Entender los vocablos minicuento y microrrelato como sinónimos, eliminando un corte taxonómico innecesario, permite al crítico concentrarse en las verdaderas características de estas construcciones para avanzar en su conocimiento. (28)

Si Koch, en 1991, empleó el término micro-relato exclusivamente para nombrar aquellos textos breves literarios que no son narrativos, Lagmanovich lo resignificó en 2006 para identificar a las ficciones breves que son predominantemente narrativas: para

Lagmanovich el término “microrrelato” identifica a aquella ficción breve narrativa, como un cuento. Afirmó además en distintos estudios que su objeto de estudio son los textos literarios breves narrativos, pues es lo que él considera que le otorga su valor literario.

Para identificar al microrrelato, Lagmanovich siguió una serie de pasos; primero identificó los microtextos, son textos caracterizados por su brevedad, sean literarios o no. Entre los no literarios están, por ejemplo, las notas periodísticas o los publicitarios, textos firmemente arraigados a la realidad y no en la ficción. Después, propone identificar a la minificción como aquellos textos que son breves y son ficción: “textos configurados por la especial visión y los no menos especiales procedimientos de la ficción literaria” (26), dentro del cual caben dos grupos principalmente: el microrrelato –caracterizado por la ficción y la narratividad– y el género próximo, aquellos microrrelatos que no son producto de la creación literaria, sino de la preservación y recopilación histórica, pero considera que “su atribución a seres que existen o que existieron en la realidad extraliteraria la coloca en la frontera entre la realidad y la fantasía, o quizá entre lo real y lo irreal” (101). El género próximo incluye también a expresiones breves de otros géneros literarios como los gnómicos, el poema en prosa, los géneros periodísticos, la fábula, el caso, la anécdota o el bestiario. Lagmanovich deja de lado al género próximo, ya que el foco de su investigación son los microrrelatos identificados por dos fundamentos: la ficcionalidad y, principalmente, la narratividad.

Afirma que el microrrelato es “una minificción que cuenta una historia... o sea, es una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad” (26). Explica que estos microrrelatos presentan tres momentos, a) una situación básica, b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o un desenlace que

vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla. Se puede observar que estas características coinciden con lo que Rojo llamó minicuento con fábula, con el que Zavala determinó minicuento, y Koch denominó micro-relato.

En *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, el autor afirma que la ficcionalidad en el microrrelato se caracteriza por la velocidad (26), ya que la totalidad de las acciones transcurren en un instante, y esta velocidad se consigue con tres elementos:

- a. La presentación del discurso *in media res*, cuando la narración se inicia en otro punto al que se da inicio en el texto, “se han dado ya, o se están dando, ciertos datos que hacen a la configuración de los personajes y a la ubicación de la acción” (26).
- b. El humor, que “es una suerte de prolongación de los procedimientos de la desacralización característica de las vanguardias, que es cuando llega a su apogeo con el surgimiento y predominio del humor surrealista” (27).
- c. Reescritura: cuando el autor toma elementos de un texto ajeno y lo reescribe, de esta manera: “El texto resultante es y no es un texto ajeno, es y no es propio, es y no es una ‘versión’ de aquel otro que ha sido reducido a la condición de pretexto de su escritura” (27). En otros términos podemos indicar que Lagmanovich se refiere al mismo fenómeno que Gérard Genette llamó architextualidad.

El microrrelato tiene una clasificación en cinco tipos: Reescritura y parodia, Discurso sustituido, Escritura emblemática, El discurso mimético, y Géneros próximos.

El segundo grupo de textos extraliterarios que Lagmanovich identificó como formas mixtas o género próximo, está integrado por formas literarias no narrativas, como la prosa poética, los anticuentos (columnas o ensayos) y la escritura teatral. “Cuando el microrrelato

mantiene vivo su vínculo con la narrativa, puede combinarse en inestable unión con otras formas de la escritura contemporánea” (*Abismos de la brevedad* 33), afirmó.

Al hablar sobre la extensión, señala que es una cuestión secundaria y que cada escritor —según su contexto social, estético y psicológico— determina cuándo deja un texto de ser cuento breve para ser microrrelato. Asevera que es inútil pretender una rigidez conceptual en este ámbito, pero que pueden encontrarse “en menos de una página impresa, en uno o dos párrafos, o bien en un breve número de palabras” (38). Pero para un certamen, afirma de forma pragmática, que se pediría que no tenga más de 15 líneas, “pero eso no les quitará la condición de microrrelatos a aquellos que tengan 12 o que alcancen las 18 líneas” (25). En *Microrrelato. Teoría e historia* afirma que no es fructífero determinar un texto como microrrelato por el número de palabras. Si se asignan 400 palabras, debe considerarse si 405 destruyen la regla; así considera que este método no tiene suficiente entidad como concepto teórico, aunque tampoco tiene una propuesta objetiva al afirmar que: “Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso. No es muy científico, pero la alternativa —el corsé del cómputo— es aun [sic] peor” (38).

Aunque Lagmanovich basó su teoría en la crítica de un texto de Koch que no representa la totalidad de la propuesta de la investigadora, aun así dio inicio a una vertiente que logró fructíferos estudios —aunque no es aplicable de forma global al fenómeno de la ficción breve— que siguen permeando en varias investigaciones, como la realizada por Irene Andres-Suárez, Fernando Valls y Ginés S. Cutillas y Guillermo Siles.

Lagmanovich, al darle mayor preeminencia al minicuento, al que asignó el término microrrelato, hizo que se perdiera el paso que dio Koch para avanzar también en la

comprensión de la ficción breve no narrativa. Al mismo tiempo que generó el conflicto actual sobre las denominaciones de la ficción breve, también surgió una teoría que fue tomando fuerza por un grupo de investigadores, y ahora cuenta con un corpus robusto, aunque de esa manera pocas investigaciones se arriesgan a percibir una nueva perspectiva el microrrelato: giran y refuerzan la importancia de la narratividad.

b) Irene Andres-Suárez

En su libro *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Andres-Suárez afirma que los términos minificción y microrrelato no deben emplearse como sinónimos, ya que ambos identifican elementos distintos.

Afirma que el término minificción denomina a una supracategoría literaria, un hiperónimo que abarca tanto a los textos narrativos como los no narrativos. Deja fuera de la minificción a discursos expositivo-argumentativos, el género gnómico (aforismo, la sentencia, la máxima), la greguería, el chiste lingüístico y todos aquellos en que no existe una dimensión ficcional, ya que dice que “ la literatura no copia o reproduce la realidad, sino que crea y constituye imaginariamente una realidad paralela o adyacente con sus propios referentes” (30). Así, el lector sabe que lo que lee es ficción, por el pacto de ficción lector-autor.

Andres-Suárez prefiere emplear, por influencia de las teorías de Lagmanovich, el término microrrelato por ser “el más extendido en el ámbito hispánico” (29), pero no entra en detalles. Aclara que, como Lagmanovich, el microrrelato no es producto del cruce de géneros y que es completamente narrativo: debe contar una historia, una trama, acciones, un conflicto y un cambio de situación y tiempo aunque sea mínimo (29-30).

Por lo tanto, cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un microtexto narrativo en prosa de condición ficcional —que remite a la condición imaginaria del universo representado—, sustentado en la narratividad.

Para que un texto entre dentro de esta categoría literaria debe de cumplir los dos requisitos imprescindibles: a) la brevedad y, b) la narratividad. (9-10)

Para Andres-Suárez la característica esencial es la brevedad, a la que considera un rasgo distintivo infaltable, ya que esta brevedad determina la selección de materiales que integran la trama, así como los rasgos formales, discursivos, temáticos y estructurales (50). Andres-Suárez se sumó a la propuesta de otros autores de considerar minificción al texto que es menor a una página impresa.

Agrega que el microrrelato está ligado a la elipsis porque el microrrelato es gobernado “por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de literatura, y que lo que lo distingue del cuento clásico no es únicamente el tamaño y la concisión, sino también, y sobre todo, su naturaleza intrínsecamente elíptica” (51). Así, plantea la tensión suscitada entre el silencio y la escritura, entre lo dicho y lo no dicho, ya que el lector llena los huecos que faltan, descodifica el sentido oculto, debe deducir sobreentendidos y desentrañar el sentido de un texto, porque realiza un “sobreesfuerzo hermenéutico” (56), idea que congenia con la propuesta por Rojo y Zavala.

La segunda característica, que afirma es esencial, es la narratividad que, apoyada en David Ródenas, identifica con cinco factores estructurales: 1) La temporalidad en la que hay una sucesión de acontecimientos. 2) Unidad temática, garantizada por un elemento,

como un actante. 3) La transformación de un estado inicial o punto de partida, a otro distinto en el final. 4) Unidad de acción que integra los acontecimientos en una acción coherente. 5) Causalidad, para que el lector pueda reconstruir nexos causales en virtud de una intriga.

Otra característica presente, que no considera esencial, es la concisión o astringencia lingüística, la concentración del tema y del lenguaje para que la escasa extensión del microrrelato se consiga la intensidad narrativa.

Aunque la investigadora española no hace una clara definición de la clasificación del microrrelato, se puede dibujar un esquema a partir de la lectura de su libro. Se marcan dos grupos, el microrrelato narrativo, que se explicó anteriormente, y el microrrelato fronterizo, cuando el microrrelato se combina con otras formas literarias, como el texto dramático —o minipiezas teatrales de naturaleza narrativa— y el ensayo —cuando el microrrelato narrativo interactúa con el discurso argumentativo— (134).

c) Fernando Valls

En el libro *Soplando vidrio. Y otros estudios sobre el microrrelato español*, Valls prefiere emplear el término microrrelato para referirse a las ficciones breves que define como:

un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en el que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad), así como la extrema precisión de lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. (18)

Como se leyó, la narratividad en el microrrelato, para Valls, es “irrenunciable”; el microrrelato deja de serlo si cuenta con otras características. Por esto rechaza la inclusión en el microrrelato de otros géneros literarios como el aforismo, el articuento, el poema en prosa, el cuento, la estampa, la fábula, el bestiario y “ocurrencias de diverso pelaje” (19). “Lo que sí puede afirmarse, en fin, es que la extrema brevedad es consecuencia lógica, natural, de una adecuada destilación de su esencia narrativa” (22).

Valls no propone una categorización, ya que para él:

“Las sutilísimas distinciones que circulan por la bibliografía (si un texto tiene tantas palabras lo denominamos *así*, pero si en cambio se compone de cuantas, se llama *asá*, etc.), me temo que sólo responden a ganas de marear la perdiz, o al gusto de partir un pelo en cuatro” (18),

Valls destaca que un microrrelato se debe abarcar de un vistazo para obtener la impresión espacial y de sentido.

d) Guillermo Siles

Agregándose al contexto argentino, en el libro *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Siles considera que la denominación no es una cuestión menor, ya que al emplear en la denominación el término cuento, como en minicuento o cuento ultracorto, se le está considerando parte de las expresiones literarias, pues el cuento es un género que pertenece a este ámbito y, específicamente, al de los géneros narrativos.

¿Cabe entonces preguntarse si son literatura? Estaríamos ante una pregunta que vendría a responderse por sí misma; si consideramos que los textos fueron leídos como literatura, concitaron el interés teórico-crítico y fueron cultivados por alguno de los escritores más representativos del siglo XX, es innegable su función estética... (21-22)

Siles menciona su preferencia por el término microrrelato. Para su elección, analiza la composición de la terminología y menciona que comprende los dos conceptos básicos, la brevedad y el relato. El término “micro” que alude a la extensión, que está sometido a factores históricos-contextuales, por lo que varía según la tradición literaria a la que se adscriba.

A diferencia de Lagmanovich, Siles no acota el término exclusivamente a los textos narrativos, sino que lo amplía a la heterogeneidad de formas que adquieren los microtextos.

La propuesta más viable, según creemos, consistiría en optar por el término microrrelato, debido a su aparente neutralidad y generalidad para abarcar esta enorme variedad de formas discursivas. Al utilizar este término que incluye el vocablo relato, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación. (30)

Siles, en su propuesta, emplea el término “microrrelato” como una categoría transgénica que abarca múltiples variantes y emplea el término “minicuento” para aquellas que siguen el esquema de un texto narrativo.

Además de tratar el tema la literariedad —en el que acepta que microrrelato estaría sujeto a la idea de que el canon no se da *a priori*, sino que es “una construcción modélica de carácter prescriptivo y valorativo, históricamente mutable” (23)—, agrega que el otro elemento importante para el microrrelato es la ficcionalidad.

Siles es afín a la idea de que si la ficción es literaria, no todo lo literario es ficción. Por ello privilegia el tema de la literariedad, ya que la ficción tendría un carácter restrictivo y dejaría fuera formas que también se incluyen en las expresiones breves, como el microensayo, la prosa poética, la crónica y el género gnómico, como la sentencia, las máximas o el aforismo.

Se puede considerar que, en este último punto, la frontera entre la ficción y lo real es confusa. Los autores pueden escribir un ensayo y una crónica, pero el contenido puede ser ficticio, la forma no determina la veracidad del texto.

e) Ginés S. Cutillas:

En su libro electrónico *Lo bueno, si breve, etc.*, se apoya en Valls y en Andres-Suárez para hacer su propuesta. Afirma que el microrrelato es un: “Texto breve en prosa de naturaleza narrativa y ficcional que, usando un lenguaje escueto y preciso, se sirve de la elipsis para contar una historia sorprendente a un lector activo” (cap vi parr.12).

Emplea el término microrrelato también por influencia de Lagmanovich. Con respecto a sus características, apoya las mencionadas por Andres-Suárez y las resume en los siguientes puntos: la ausencia de complejidad estructural; la mínima caracterización de los personajes; el esquematismo espacial; la condensación temporal; un lenguaje esencialmente connotativo; la importancia del título; la importancia del inicio y del cierre (parr. 16).

También retoma propuestas de Valls al destacar la importancia del título significativo y orientador de la interpretación; un inicio generalmente anafórico o *in media res*, un desarrollo caracterizado por la concisión, simplicidad sintáctica y velocidad; y un final que puede ser conclusivo o abierto. “El microrrelato es una estructura prosística que aspira a la perfección”, afirma (cap vii parr. 2).

Sobre la extensión, señala que establecer una medida sólo tiene sentido en el mundo de la lírica, pero en los “géneros prosísticos” esa limitación no tiene sentido. “La característica común entre ambos es que nacen, al igual que el relato y la poesía, con la intención de leerse en una sola sesión, y a diferencia de estos, con una tensión sostenida de principio a fin” (cap ix parr. 6).

En forma global, clasifica el microrrelato en dos vertientes: el que se autoexplica y que se aleja de dobles interpretaciones, pues está encerrado dentro de su propio texto; y aquel que tiene centenares de interpretaciones, pues se presta a disertaciones o paráfrasis, pero agrega que no hay clasificaciones canónicas al respecto.

Como se mencionó, Cutillas se apoya en Valls y Andrés-Suárez para presentar su propuesta; no es novedosa, puesto que habla de los mismos elementos que ya se han tratado, y tampoco ofrece una nueva perspectiva del fenómeno, pero realiza una depuración de los elementos para asentarlos con claridad.

C. Criterios de la minificción para esta investigación

Los siguientes son los puntos de apoyo de esta investigación. Tomando en consideración las teorías analizadas alrededor de la minificción, podemos encontrar una idea global porque están conectadas y pueden entenderse a partir de tres puntos esenciales: Uno, la

extensión del texto debe ser breve. Dos, debe ser ficción.; aquí se excluyen algunas expresiones consideradas tradicionalmente dentro de la literatura, pero que no cumplen con este requisito, tal como sucede con el género gnómico: el aforismo, el apotegma o la máxima, ya que no son ficciones, por el contrario, proponen una verdad, una enseñanza. Tres, su efecto estético es intenso, busca una reacción emotiva o reflexiva inmediata. Agregaremos otros puntos que no son esenciales. Cuatro, tiende a ser polisémico, dejar que el lector participe para resolver la ficción breve. Cinco, una división tipológica en tres grupos para poder comprender las formas que puede tomar la ficción breve. Seis, se identifica un grupo de textos identificado como minificción expositiva dentro del grupo de los géneros literarios.

1. La brevedad

La primera forma de determinar que estamos ante una minificción no es su estructura, tampoco su contenido: es la extensión abreviada. La brevedad se da en sintonía con el contenido; el tema, en muchos casos, determina la estructura y la brevedad de la minificción.

¿Cómo se consigue un texto literario en tan poco espacio? En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ítalo Calvino propone una serie de condiciones en la literatura que son relevantes: levedad, exactitud, visibilidad y multiplicidad son valores que identifica en la literatura, pero una de ellas puede identificarse con mayor fuerza a la minificción, y es la velocidad.

Esta velocidad no se refiere al tiempo interno de las narraciones o a una velocidad física, sino a una “velocidad mental”, es la relación física entre velocidad física y velocidad mental, la agilidad de la expresión y de pensamiento. Por eso dice Calvino que en una época

de su actividad literaria le atrajeron las *folk-tales*, los *fairy-tales*, “por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados” (49). Para él, la técnica de la narración oral responde a criterios de funcionalidad al eliminar detalles que no sirven, pero insiste en repeticiones como los obstáculos que debe superar el protagonista.

En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, aunque sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de imaginación no se haya convertido en palabra. (60)

Tanto para el poeta como para el narrador, el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que puede darse en forma repentina o de una búsqueda paciente, en la frase en que cada palabra es insustituible, tanto en la forma como en el contenido, para expresión única, necesaria, densa, concisa y memorable, y que encuentra su mejor expresión en la brevedad.

La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios externos, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque puede alcanzarse en narraciones largas, encuentra su medida en la página única. (61).

Calvino habla también de una “literatura potencial”, aquella que es concisa y de la que menciona a “El dinosaurio” de Augusto Monterroso como el mejor ejemplo:

...sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados

que nos aguardan, la necesidad de una literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento. (62)

Este valor que destaca Calvino encuentra un cierto paralelismo con la brevedad de la minificción, de la que hasta ahora ha carecido de un consenso para determinar su extensión.

Por otra parte, la brevedad se consigue de múltiples maneras, en las que ya reflexionó Koch. Con su artículo “Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”, recursos que también pueden identificarse en las ideas de los investigadores vistos.

Recurso 1 El empleo de personajes conocidos sirve para evitar las descripciones de personajes, situaciones y contextos, y así se reduce la extensión del texto. Los personajes pueden ser bíblicos, mitológicos, literarios, legendarios o de la cultura popular. Este punto coincide con lo que Rojo llamó “uso de cuadros” y el “afán de universalidad” que propone Zavala, ya que tendría que recurrirse a personajes e historias que se conozcan no importando el contexto cultural en que nos encontramos, como ocurre con los mitos griegos.

Recurso 2. El título como una forma de brindar información esencial al lector, de esa manera se evita desarrollar más texto que ayude a explicar la historia. Al igual que en el primer recurso, el título brinda información con el cual el lector se vuelve cómplice para resolver el texto, poniendo a prueba su experiencia y conocimientos.

Recurso 3. Tiene que ver nuevamente con el título, y es emplearlo con otro idioma, nuevamente para crear un marco de referencia que sugiera una situación o contexto, nuevamente se hace al lector cómplice.

Recurso 4. Buscar el desenlace rápido o abrupto con un coloquialismo, una palabra soez, pero que brinden un efecto humorístico.

Recurso 5. El empleo de la elipsis; el autor se apoya en la idea de que el lector entenderá una expresión en el desenlace o la epifanía, aunque no se explique. Este punto coincide con la característica que Zavala apunta como el texto anafórico —la minificación inicia en un punto previo no expresado y el lector obtiene en el planteamiento la información necesaria para saber la situación que impera—, y el catafórico —en el que no es necesario describir el final, puesto que el lector ya lo conoce y sería redundante expresarlo—. También coincide con lo que Lagmanovich señaló como discurso *inmedia res*, un texto que inicia en otro punto al que se da inicio en el texto.

Este recurso coincide con el propuesto por Andres-Suárez, al sugerir la elipsis como elemento fundamental del microrrelato. También se puede incluir aquí la anécdota comprimida que propone Rojo. La elipsis se puede aplicar en cualquiera de los tres momentos de la organización de las acciones, planteamiento, nudo y desenlace, quitando elementos prescindibles para la historia y que el texto no se extienda.

Recurso 6. Utilizar un lenguaje “cincelado”, escueto y, a veces, bisémico; es por ello que generan una impresión inmediata los juegos de palabras, el humor. Este punto también coincide con el “lenguaje preciso” de Rojo, así como “concisión o astringencia lingüística” que destacó Andres-Suárez.

Recurso 7. Utilizar un formato inesperado para elementos familiares, o emplear un código o contexto sorpresivo. Dentro de los textos literarios, se emplean formatos que no son comunes.

Recurso 8. El empleo de formatos extraliterarios. Este punto se explica de la misma manera que la característica “proteica” que propuso Rojo, y la “diversidad” o “naturaleza híbrida” de Zavala. Se pueden emplear otras formas como la receta, el aviso de ocasión, el

epitafio, etc., aquellos textos que Lagmanovich llamó “género próximo” y que Andrés-Suárez llamó “microrrelato fronterizo”.

Recurso 9. Parodiar textos familiares; es lo que Lagmanovich llama reescritura — pero que se conoce como architextualidad—. Es cuando un autor transforma una historia conocida en otra, pero empleando los mismos elementos, logra una nueva perspectiva. Se pueden parodiar cuentos, pasajes bíblicos, dichos populares, frases hechas, situaciones y leyendas conocidas.

Recurso 10. Empleo de la intertextualidad literaria. Es un diálogo de libros universales, en los que generalmente se realizan homenajes a escritores del pasado. Elemento que también destacan Rojo, Zavala y Lagmanovich.

Después de señalar estos puntos, en esta investigación se considera que sí existe la necesidad de señalar la extensión reducida, pero no de estipular límites. Esta extensión limitada está presente hasta en su denominación. El diccionario de la RAE define el prefijo “mini” como pequeño, corto o breve; y el prefijo “micro” significa muy pequeño o una millonésima parte. En efecto, la minificción debe ser breve; los criterios propuestos por espacio como la media cuartilla, las páginas impresas y el número de caracteres o de palabras, aunque parecen fuera de orden, no están exentas de cierta razón. Hasta ahora ninguna de las propuestas ha convencido a los investigadores para acordar una extensión. Este tema es complejo.

Una posibilidad para determinar la cantidad de texto con la cual se identifica la minificción es recurrir a los autores y libros iniciales, ¿qué extensión tenían en sus minificciones que ahora se pueden identificar como tal? Este argumento se descartará automáticamente porque se vuelve un análisis cuantitativo, pero concediendo el ejercicio se

encontró que en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy Casares, del total de 110 minificciones, 20 sobrepasan la página impresa en extensión, 14 de éstas con apenas tres o cinco renglones más, y 6 llegan a las tres páginas. De esta forma se podrían obtener porcentajes: 81% de los textos no llegan ni a la cuartilla, el 12.6 % están alrededor de la cuartilla y el 5.4% llegan a tres páginas. Estas cifras no son totalmente ciertas, ya que la edición revisada, editorial Posada en 1997, no emplea la caja de texto estándar: sigue los 60 golpes por línea, pero no contiene las 30 líneas por página, ya que sólo es de 25, dejando un espacio de siete blancos debajo del título. Ahora, si siguiéramos la caja de texto estándar obtendríamos que el 96.3% de las minificciones son menores a la página impresa, de las cuales el 72% son de media cuartilla o menos. El mismo ejercicio se puede hacer con otros títulos, como *El libro de la imaginación* compilado por Valadés, *Ensayos y poemas* de Torri, los fragmentos de *La feria* de Arreola, *La oveja negra* de Monterroso y otros libros, y se descubrirá que las minificciones que no sobrepasan la cuartilla son el prototipo de la extensión; es ínfimo el número de textos que sobrepasan esa extensión.

Este tipo de análisis se descarta por ser cuantitativo, pero se puede entender que a partir de esta observación se tentaría a marcar la página impresa como límite para determinar esa brevedad insoslayable para la minificción. Pero si este no es un método aceptable, ¿cómo se puede determinar la extensión necesariamente breve?

Como se mencionó, la minificción es una abstracción para englobar diversos tipos de textos, entonces se puede comprenderse que cada tipo de texto requiere una extensión particular. La greguería, tal como la define Gómez de la Serna, es una metáfora más humor, y para este tipo de texto es redundante señalar que no debe llegar a una, dos o tres páginas

impresas, cuando la obra del autor español difícilmente abarca dos renglones. Lo mismo puede ocurrir con otros tipos de texto que en su origen son limitados en el empleo de palabras, como la parodia a los horóscopos de los diarios o páginas de internet que son de unas cuantas líneas, la receta, la fábula; lo mismo ocurre, por ejemplo, con los avisos de ocasión, los epitafios, etc.

En cambio, hay otro tipo de textos que necesitan invariablemente un espacio mayor. El microensayo necesita de un espacio mayor que unas líneas para plantear el tema, desarrollar los argumentos a favor y en contra y las conclusiones, pero aún pueden encontrarse dentro del límite de la página impresa. El microrrelato requiere desarrollar una serie de acciones organizadas en planteamiento, nudo y desenlace, pero también pueden sobrepasarla por la necesidad de entregar información al lector; el microteatro y el bestiario también presentan la misma situación.

Es por este motivo que hace la propuesta de considera minificción aquel texto que pueda observarse en su totalidad durante su lectura, pero también deberá observarse al igual que la poesía; el soneto, el epigrama, el haiku, la redondilla, la octava real, tienen una forma de poder ordenarse, cada una con su propio número de versos, de sílabas, su extensión; adquieren diferentes formas y extensiones, y no siguen una sola conformación. La minificción deberá estudiarse en sus distintas formas para poder entender que no todas requieren la página; ese estudio escapa al objetivo de esta tesis, pero se comentará un poco más sobre el mismo punto más adelante.

2. La ficcionalidad

Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, define la ficción como aquel discurso mimético o representativo que evoca un universo de experiencia por medio del lenguaje, pero sin tener con el objeto referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o de ilusión de verdad. Esta verosimilitud depende de la conformidad que tiene la estructura de la obra con las convenciones o reglas culturales de la representación para permitir al lector “aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira” (208).

Por otra parte, José María Pozuelos Yvanco propuso que la ficción abarca el total de lo literario, porque lo ficcional es más amplio que lo literario. En *Poética de la ficción*, Pozuelo menciona que en la literatura, durante siglos, se han hecho esfuerzos para distinguir los conceptos de realismo y de verosimilitud. La verosimilitud es una categoría que explica mejor la ficcionalidad literaria; no es un principio de estilización concreto, como el realismo, y es compartida por muchas formas de literatura como la fantástica y la anti-realista, porque la verosimilitud se relaciona con el receptor, “con la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo...” (18).

Afirma que no ha sido fácil la distinción realismo-verosimilitud porque la literatura crea “simulacros de realidad” que representan acciones humanas y un peculiar isomorfismo, y los hechos representados son semejantes a los que acontecen a personas del escenario de nuestra existencia.

Por muy inventados que sean personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa

o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector.

(ibid).

La literatura ficcional modeliza y representa la acción humana; las relaciones utópicas y fantásticas se vuelven antropomórficas porque se crean modelos de realidad de una cultura que alberga, en su capacidad de conceptualización, las posibilidades y límites para la noción misma de lo “real”.

Pozuelos dice que no hay grados en ficción, no hay menos o más realidad que no sea que el de sujetarse a la convención de un hablar imaginario. Así, afirma que la relación ficción-realidad en literatura sería una cuestión no discriminable en las formas semánticas.

La ficción literaria será discriminable sólo en referencia a los signos de representación y su virtual acomodo al horizonte de recepción, que valorará esos signos como ejecutores de mundo. No hay más “realidad” en una novela realista, ni el problema de lo maravilloso es una cuestión semántico-extensional o de referencia. (24-25)

Para Pozuelo, la relación literatura-realidad nunca estará por encima del artificio de la representación, de la creación por el lector de la imagen del mundo. En otro caso, en relación a la minificción, Siles considera la ficción una condición para el microrrelato, pero prefiere destacar el tema de la literariedad para no excluir otras formas de expresiones breves no ficcionales, como el microensayo, la prosa poética, porque no todos los géneros de la literatura son ficcionales, sino que se sitúan en una frontera confusa.

...el concepto de ficción excede lo estrictamente literario y resulta, por lo tanto, más un problema de tipo semiótico que literario; conviene, como se ha señalado, hablar entonces de la “ficción literaria” cuando se circunscribe a un contexto más acotado.

Para concluir el punto sobre ficción es importante citar a Franco Brioschi y Costanzo Di Girolamo que consideran la literatura “como lenguaje no referencial que no comunica nada más que a sí mismo” (77). Si es literatura, hay un pacto de ficción entre autor y lector.

3. La impresión estética intensa

La búsqueda de una reacción emotiva no es exclusiva de la minificción, pues está presente en toda obra literaria. Al igual que la novela, el cuento y la poesía, la ficción breve logra generar un efecto intenso emotivo o reflexivo del lector, efecto que algunos investigadores han denominado como una epifanía. Este efecto ha sido tratado por Edgar Allan Poe en *La filosofía de la composición*. Para Poe la emoción es transitoria, por ello los poemas también deben ser de escasa longitud, ya que de esta forma “suscita una emoción, una elevación del espíritu”, y agrega que el valor de un poema “está en razón de esta elevación del sentimiento” (83).

Por medio de una analogía, comenta que develar el proceso de creación de la obra literaria sería como si en el teatro cayera el telón de fondo, dejando al descubierto los mecanismos de la tramoya para el cambio de decorado, las escaleras y las trampillas, pero tras un “telón imaginario”, ¿qué esconde el escritor? Poe identifica las ideas que no terminan de madurar, fantasías que se escapan de control, propósitos logrados en el último

instante, selecciones y rechazos, tachaduras e interpolaciones y todo aquello que llama “accesorios propios del histrión literario”. Aun así no deja de desembarazar al escritor de toda la culpa al afirmar que esta situación se presenta porque “las ideas acuden al espíritu de forma atropellada” (33).

Las ideas vertidas en su ensayo se pueden dividir en tres etapas prefigurativas: la primera es la etapa primigenia, en la que se plantea principios previos a toda creación en cuatro pasos; la segunda es la etapa de la selección de los elementos que integrarán el poema, en la que se va decidiendo la conformación del discurso, y la tercera y última etapa son las consideraciones últimas que afinarán el poema.

Etapa primigenia: En esta etapa se identifican dos elementos:

a. El argumento total. Considera que un argumento, “previo a cualquier intento de coger la pluma”, debe desarrollarse de principio a fin, para evitar elementos que distraigan o entorpezcan las acciones, así se concentrarán todos los incidentes en el desarrollo de la intención. (29)

b. La unidad de efecto. El relato debe partir de la idea de crear un “efecto”, tomado de “los innumerables efectos o impresiones ante los que el corazón o el intelecto o (más generalmente) el alma se muestran susceptibles” (29). Poe buscaba una obra universalmente apreciable. El efecto o impresión que busca es la Belleza, a la cual no determina como una cualidad, sino como un efecto; lo que llama “la elevación pura e intensa del alma” o “excitación del corazón”, que se experimenta a través de lo bello, y no a través del intelecto o del corazón. Menciona: “Otorgo a la Belleza, por tanto, el dominio del poema, nada más por el hecho de que es una norma evidente de todo arte la recomendación de que los efectos surjan del modo más directo posible de sus causas originales” (39).

c. La extensión. Poe explica que la unidad de efecto buscada no se logra cuando la obra tiene que ser leída en más de una sesión, pues los “asuntos mundanos” eliminan la impresión de totalidad. Por ello afirma que es necesario que “exista un límite preciso, en lo que concierne a la extensión para toda obra literaria: el límite de una sola sesión de lectura” (37). Explica que un poema largo es una sucesión de poemas o efecto poéticos breves. Un poema, para serlo, “depende solo de su capacidad para elevar el alma mediante una intensa emoción. Y toda gran emoción es, por pura necesidad física, breve” (35). Poe asevera que puede lograrse que la extensión de un poema guarde una relación matemática con la elevación y emoción producidas. Destaca que “la brevedad siempre guarda una relación directa respecto a la intensidad del efecto pretendido por la sola razón de que, inevitablemente, se requiere de una cierta extensión para producir un mínimo efecto” (37).

d. El tono poético: Aunque Poe no define tono, él seleccionó un “tono de tristeza”, por lo que se consideró como el modo particular de la expresión y del estilo de un texto, pues pretende reflejar un estado de ánimo.

De este ensayo de Poe destacaremos la idea de la unidad de efecto, que no es exclusiva de la ficción breve, pero que se vuelve esencial cuando se fusionarse con la brevedad del texto, que identifica en esta situación a la minificción. Este efecto de unidad se puede identificar con lo que en psicología se conoce como *insight*. En el artículo “Aportes de la Psicología y las Neurociencias al concepto del ‘*Insight*’: la necesidad de un marco integrativo de estudio y desarrollo” Bárbara Palma y Diego Cosmille afirman que su definición se deduce al descomponer la palabra en el prefijo “in”, que significa “dentro, interno”, y “sight”, que significa “visión, ver, vista”.

La palabra *insight* significa adquisición de un conocimiento nuevo de una visión interna (“hacia adentro”) más profunda respecto de algo que era antes inaccesible, y que se vive con novedad por quien la experimenta.

Distintos autores se refieren a este término como un “momento de experiencia excepcional”, “de vivencia de entendimiento única y sobresaliente en la que las dos piezas del *puzzle* comienzan tomar su lugar” y como “momento en el que un problema hasta ahora no resuelto, encuentra finalmente salida” (4).

El concepto *insight*, como una revelación o epifanía, es un objetivo de los textos literarios, pero se percibe con mayor concentración en la minificción debido a la brevedad del texto: el autor de minificciones busca sorprender, maravillar, impactar emotivamente, generar un cambio de estado de ánimo del lector. Se retomará el concepto más adelante, pero ahora sobre el proceso de creación literaria, en uno de los pasos del proceso de la Retórica.

4. La concentración de contenido

En el ensayo “Paseo por el cuento”, Julio Cortázar en su destaca que a pesar del paso del tiempo, desde su niñez no ha olvidado algunos “insignificantes cuentos, esos pequeños granos de arena en el inmenso mar de la literatura” (333). Después enlista algunos textos de autores como Poe, Borges, Maupassant, Capote, Hemingway, entre otros, y se pregunta por qué perduran en su memoria, al igual que puede suceder con cada lector que recuerde los cuentos que le son inolvidables: “...son aglutinantes de una realidad infinitamente más

vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que nos haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto...”. (*ibid*)

Cortázar hace ver la hondura que puede adquirir el texto literario —en su caso, el cuento— para el lector, pero también marca límites al aclarar que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes, pero puede existir una cierta “alianza misteriosa y compleja” entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, al igual que posteriormente se daría la alianza entre ciertos cuentos y ciertos lectores (334), por lo que se deja ver un factor convencional.

Por otra parte, el semiólogo francés Roland Barthes, en su artículo “La muerte del autor”, califica como “tiránica” la idea de entender y explicar una obra literaria a partir de quien la ha producido: el autor. Barthes comienza su artículo explicando que la figura del autor es creación de la modernidad cuando descubrió que el autor es portador de prestigio. La prueba de ese prestigio está en manuales de historia de la literatura, en los diccionarios literarios, en las entrevistas de revistas y libros y hasta en la conciencia misma de los literatos. Barthes afirmó que “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, sus gustos, sus pasiones” (76).

Su comentario se deriva en torno a un fragmento de la novela de Balzac, *Sarrasine*, en donde se lee una reflexión sobre la mujer; este fragmento orilla a Barthes a plantear una serie de posibilidades sobre quién es el enunciador de la reflexión: el héroe de la novela, el individuo Balzac, el autor Balzac o, en última instancia, una abstracción conceptual: la sabiduría universal o la psicología romántica. Ante esta duda, dice:

Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de la voz de origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (75)

Con la redacción de textos científicos, informativos, pedagógicos, históricos, etc., es necesario saber cuál es la fuente de esa información porque son datos de los cuales se transformará un aspecto de la realidad y es necesario corroborar o confirmar los datos a través de un autor; de esta forma el texto se vuelve transitivo. En cambio, Barthes concibe simbólicamente la muerte del autor porque considera que cuando un hecho pasa a ser relatado sin la finalidad de transformar la realidad, se vuelve intransitivo: no hay más funciones que “el propio ejercicio del símbolo”; de esta forma hay una ruptura con el autor, la voz pierde su punto de origen: comienza la escritura con la muerte del autor.

Barthes califica como un modelo “tiránico” a aquellas interpretaciones que se hacen de las obras literarias a partir del autor, puesto que la obra se “cierra” al ser proveída de un significado único y verdadero. Afirma que este concepto se relaciona con la crítica que se dedica a descubrir al autor en la obra: se “descifra” la obra, pero no se “interpreta” (81).

Ante esta idea, afirma que la obra no debe entenderse en un sólo sentido, al que llama “teológico”: Autor-Dios, sino que está constituida por múltiples dimensiones en las que diversas escrituras concuerdan y se contrastan, pero que ninguna es original porque el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (80).

En contraposición señala que a pesar de que un texto está conformado por escrituras múltiples de varias culturas, existe un punto en que se recoge esa multiplicidad y no es el autor, sino el lector. Por ello propone alejar la idea del autor, para que sea inútil la pretensión de “descifrar” un texto para obtener una especie de “secreto”.

Por eso mismo, la literatura (...), al rehusar la asignación al texto (y al mundo del texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contra-teológica, revolucionaria, pues rehúsa la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a su hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (81-82).

Se puede entender que la minificción es una expresión artística y literaria siempre que el texto sea polisémico, sin un significado cerrado.

Ahora, desde la perspectiva del semiólogo italiano Umberto Eco en su Poética de la obra abierta (1985), comenta que a pesar del interés del autor de que la obra sea comprendida en el sentido con que la concibió, el usuario tiene una sensibilidad culturalmente condicionada, una cultura específica, propensiones, gustos y juicios personales.

El escritor e investigador italiano señala que en estética se han analizado la definitividad y la apertura de la obra de arte. Comienza por definir que la obra de arte es un objeto producido por un autor que “organiza la trama de efectos comunicativos” para que los usuarios comprendan y disfruten la obra de la forma en que él la concibió, pero la comprensión de la forma original de la obra se lleva a cabo desde una perspectiva individual, desde la situación concreta existencial de cada usuario. De esta forma la obra

puede ser vista y comprendida desde diversas perspectivas, adquiriendo una riqueza de interpretaciones sin que deje de ser la misma obra.

...una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es así mismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos son que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Tal goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (65-66)

Eco parafrasea a Pousseur, cuando señala el intérprete, realiza “actos de libertad consciente” al ser centro activo de una red de relaciones inagotables, sin ser determinado por una necesidad que le requiere la organización de una obra (67).

En contraposición, Umberto Eco describe la poética de lo unívoco que supone un “cosmos ordenado”, una jerarquía de entes y leyes para el discurso poético, para que las obras que pueden entenderse de un único modo posible, que es el entendido por el logos creador. Un ejemplo de esta declaración ocurre en las fábulas de Iriarte o Esopo, donde la interpretación es delimitada con una moraleja.

El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiendo los fines y ofreciéndole los medios para analizarlos. (68)

Una de las características de la obra abierta es que necesita de la participación del que gozará de la obra: le requiere de una aportación emotiva e imaginativa para

interpretarla. Por medio de sugerencias se estimula el mundo interior y personal del intérprete para que pueda obtener una respuesta profunda.

Eco señala las obras de Franz Kafka, James Joyce y Bertolt Brecht como ejemplos de obras abiertas, pues a pesar de que ofrecen una serie de símbolos para dirigir una interpretación, al mismo tiempo dejan “espacios en blanco” para que el lector pueda entender, gozar, reflexionar y concluir la obra desde una perspectiva personal y única.

...es así mismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada.

Todo goce es así mismo una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (66-67)

En diversos estudios sobre la minificción se menciona la discrepancia que existe entre el número limitado de palabras con la cantidad de interpretaciones que ofrece, pero ¿en qué modo la minificción condensa una multiplicidad de interpretaciones que puede hacer el lector? ¿Cómo se enfrenta el lector a una minificción? ¿Cómo y qué tipo de información agrega a la minificción para complementarla? ¿En qué momento la interpretación del lector rompe con la idea generadora del autor y crea un nuevo texto? Lo podemos ver con el ejemplo emblemático de Augusto Monterroso:

El dinosaurio

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (*Obras completas y otros cuentos* 169)

¿Cómo se debe entender esta ficción breve? Quizá la interpretación más justificada sería que un sujeto dormía y soñó con un dinosaurio y, al despertar —no sabemos si exaltado o maravillado—, sigue observando al dinosaurio, como si se hubiera escapado del sueño para materializarse en la vida real del personaje.

Si buscáramos otra interpretación, podemos hacer diversas conjeturas. ¿Quién despertó?, puede ser una mujer, un niño, un anciano. ¿De qué despertó?, puede referirse a un lapso de sueño, pero también a la ensoñación, la ofuscación, un sopor, una confusión, o despertar de un desmayo, de un momento de estupefacción. El dinosaurio puede tomarse de forma fantástica como un saurio real del periodo jurásico de grandes proporciones, pero literalmente puede ser un juguete, un muñeco de peluche, un cartel, etcétera; también puede ser un símbolo de una persona, un apodo, un enemigo, un jerarca religioso, un político o un dictador. Puede ser símbolo de algo abstracto, como una institución, una emoción reprimida, un deseo malsano, un evento grande, una actividad que genera peligro, etc. Las posibilidades son amplias.

Hay datos que han aportado autores que conocieron personalmente a Monterroso y su obra. Alí Chumacero da la anécdota con la cual se origina de “El dinosaurio” en una entrevista con Héctor Anaya:

Alí Chumacero: La anécdota es que Tito Monterroso tenía un amigo que vivía en la misma casa que él, y llegaba por la noche a contar sus aventuras.

Héctor Anaya: Amorosas.

Alí Chumacero: Amorosas, naturalmente. (RISAS) Y por la noche, la noche es para dormir, según Tito Monterroso, estaba dormido y aquel hombre

empezaba cuente y cuente y cuente y Tito se dormía; y cuando despertaba seguía todavía el otro contando. De ahí nació el cuento. (127)

Ahora entendemos el texto desde el punto de vista del autor con estos datos.

“Cuando despertó”, se refiere a un protagonista, una persona que acababa de despertar, “el dinosaurio”, sería el hombre que llegó a platicar sus incidentes vividos, y las tres palabras finales “todavía estaba allí”, hacen referencia a que el hombre siguió platicando a pesar de que el protagonista se quedó dormido por un lapso de tiempo indeterminado antes de despertar.

El número de posibles interpretaciones es extenso, pero cuando se descifra con un significado último, el del autor, se cierra, ya no hay posibilidad de interpretaciones.

Umberto Eco alerta que *Poética de la obra abierta* no invita a que la apertura de la obra tenga un carácter de sugerencia. Señala que las obras abiertas se caracterizan por la invitación a “hacer la obra con el autor”, que las obras —a pesar de estar físicamente completas— están abiertas “a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos” (87), y que toda obra de arte está abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles que reviven la obra según la perspectiva y el gusto personal.

5. La minificción y los géneros literarios

En el tema de los géneros literarios existen diversos puntos de vista y las discusiones no se han detenido. Hay quienes niegan su existencia y que se emplean sólo para un fin didáctico,

y quien señala que los géneros son intrínsecos a la literatura. Su percepción es cambiante diacrónicamente y de forma paralela a la historia de la literatura.

Beristáin nos dice que los géneros son clases o tipos de discursos literarios que están determinados por la organización de su estructura, recursos composicionales por las que una obra puede estar relacionada con otras obras por medio de la correlación con los temas o estructuras discursivas y un registro lingüístico (231).

En el libro *Géneros literarios*, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo parten de la triada genérica clásica, épica lírica y dramática, para hablar de la clasificación de los géneros literarios. Agregan un género más, el didáctico-ensayístico; así, afirman, también se da cabida a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, en el cual se incluye el ensayo, el artículo periodístico y la crítica literaria porque, señalan, “se trata de un grupo que se establece no en función de un criterio expresivo o referencial, sino meramente temático” .

Afirman que en los géneros literarios se dan subdivisiones fruto del hibridismo, que tienen una configuración mixta. Los géneros poético-lírico, género épico-narrativo y género dramático-teatral, son divididos en subgéneros, se identifica un hibridismo. Dentro de cada género se distingues distintos grados: lírico, épico y dramático. Como se ve en el siguiente cuadro.

Géneros literarios	Lírico	Lírico-lírico
		Lírico-épico
		Lírico-dramático
	Épico	Épico-Épico
		Épico-lírico
		Épico-dramático
	Dramático	Dramático-dramático
		Dramático-lírico
		Dramático-épico

Gráfico 1

David Roas, en el prólogo al libro *Poéticas del microrrelato*, afirma que no existen motivos estructurales, temáticos o pragmáticos para darle al microrrelato un estatuto genérico propio y autónomo.

Habría que definir entonces al microrrelato como una variante más del cuento que corresponde a una de las vías por las que ha evolucionado el género desde que Poe estableciera sus principios básicos: la que apuesta por la intensificación de la brevedad.

Roas realiza una descripción morfológica y estructural, así como en la recepción textual. Identifica en los rasgos discursivos la narratividad, la hiperbrevedad y la concisión expresiva. De los rasgos formales identifica la presencia de una trama, personajes caracterizados mínimamente caracterizados, espacio escaso o incluso ausente, tiempo elíptico, diálogos, final sorpresivo, la importancia del título y la experimentación lingüística. En los rasgos temáticos destaca la intertextualidad, la metaficción, la ironía, la

parodia y el humor, y la intencionalidad crítica. En los rasgos pragmáticos, un necesario impacto en el lector y la exigencia de un lector activo.

De ello obtiene que los rasgos que se asignan al microrrelato –narrativo– tiene muchas coincidencias con los rasgos del cuento clásico, y afirma que tienen rasgos que Edgar Allan Poe postula como modelo discursivo del cuento. Y el microrrelato, que Andres-Suárez afirma que son un híbrido entre el cuento y la poesía, Roas se sostiene en investigadores que afirman que el cuento equivale a un poema porque deriva de un acto de creación verbal derivada de una motivación, de profunda intuición poética tensión unitaria, la brevedad que requiere el cuento obliga a desarrollar una estética cercana a la poesía, que intensifica las propiedades connotativas del lenguaje (20).

...lo que en verdad se ha hecho en la mayoría de los trabajos mencionados es identificar muy detalladamente los procedimientos recurrentes que constituyen constantes comunes en un número más o menos elevado de microrrelatos. Pero esto no puede determinar su estatuto genérico porque, en definitiva, son los mismos que definen al cuento. (25)

Afirma que el único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos es la hiperbrevedad del microrrelato, pues condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del cuento. Destaca que este mismo rasgo es el mismo que tiene el cuento, sólo que llevada a su máxima expresión: condensación, intensidad y economía de medios (25).

Roas también menciona a Ítalo Calvino cuando habla de la rapidez en *Seis propuesta para el próximo milenio*, donde el autor italiano menciona que en su obra *Las*

ciudades invisibles los textos tienen una especial densidad que encuentra su medida en la página única. Roas afirma que ni Calvino, ni los teóricos del microrrelato, no han logrado “ofrecer una razón estructural que determine la extensión [la página única]” (27).

Hasta este punto en este estudio se coincide con Roas en la percepción del microrrelato como una variante del cuento diferenciada sólo por una brevedad extrema. El microrrelato es narrativo, como se ha señalado, pero la minificción compuesta por elementos heterogéneos y multiformes, está en otro orden.

A diferencia del microrrelato, en la minificción sí existe un elemento que nos hacen pensar que sí hay una razón para la brevedad de los textos, y es que los textos son breves por naturaleza, como la adivinanza, el trabalenguas, la greguería, la fábula, entre otros. En el caso de la minificción expositiva, la brevedad está en que los textos que parodia son breves también, como un epitafio, un horóscopo, una receta, un aviso de ocasión, etc., no hay manera de extenderlo porque se volvería otro tipo de texto.

6. Minificción expositiva

En esta investigación no se considera que el término minificción pueda considerarse un nuevo género literario, porque es una abstracción de distintos tipos de textos, algunos de los cuales ya pertenecen a un género literario. Tampoco se descarta porque sí existe un grupo que no tiene características que se definan dentro de los actuales estratos genéricos y que podría ser considerado como un nuevo género literario.

Como se ha mencionado, el término minificción es una abstracción que determina a un grupo de textos heterogéneos breves de ficción que buscan una impresión intensa del lector, y parte de esos elementos no tienen presencia en los géneros literarios tradicionales,

y otros elementos que ya son parte de otras expresiones literarias: el minicuento, el microteatro, el microensayo, la greguería, el haikú, la adivinanza, el trabalenguas, el aforismo, entre otros que ya están integrados y considerados dentro de los géneros literarios. Tampoco habría un vínculo temático con una estructura que dé paso a un nuevo género; el único punto que se convoca entre los investigadores es la brevedad. El minicuento o microrrelato, al ser apretado a un espacio reducido, adquiere particularidades como podría ser la ausencia de personajes complejos o la determinación del espacio, estos son variantes pero no nuevos géneros literarios.

En el microrrelato se identifica su vertiente narrativa identificando los tres momentos de la acción –introducción, nudo y desenlace–, el personaje principal, el espacio en que se llevan a cabo las acciones, el tiempo en que se desarrolla la historia, entre otros. Pero para identificar el discurso narrativo, recurriremos al primer modelo actancial de Greimas (58-59). Los actores en una narración son los que causan o sufren una serie de acontecimientos, pero son actores funcionales que aspiran a un objeto de valor. Los actantes son una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica, una relación idéntica con un aspecto teleológico y que cumplen una función.

Estos actantes son: Sujeto: Es un actor que aspira a obtener un objeto de valor o de deseo. Objeto de valor: Puede ser un objeto, animal o persona, también un cambio de estado posesiones, sabiduría, amor, felicidad, etc. Opositor: El sujeto se encuentra con resistencias para alcanzar su objeto de valor o de deseo. En la superación de los obstáculos no hay garantías de un final feliz. Ayudante: Es quien apoya al sujeto a conseguir el objeto de valor. Fuente (remitente o destinador): Es quien permite que el sujeto alcance su meta. Apoyan al sujeto en la realización de su intención. También puede ser una abstracción

como la sociedad, el destino, el tiempo, la inteligencia, etc. Destinatario: Es quien recibe ese objeto de deseo o de valor. Suele coincidir con el sujeto, quien desea para sí algo o alguien.

A continuación se identificarán a los actantes en el siguiente microrrelato de Marco Antonio Peña Flores:

Golpe anunciado

—Me niego a pelear esta noche —dijo Aurelio, “La Bestia Negra”, a su entrenador.

—¡No seas cobarde! ¡Es una pelea de campeonato!

—Presiento que recibiré un golpe fatal que me mandará a la lona y no podré levantarme más.

Aurelio escapó de la arena. Temeroso, se escondió en casa y sintonizó el canal deportivo en el que se hablaba de la cancelación del combate.

Llamaron a la puerta; cuando el boxeador la abrió recibió un brutal golpe en la cabeza con un durísimo bat de béisbol. Mientras un hombre gritaba:

—¡Cobarde! ¡Por ti aposté mi fortuna! ¡Lo aposté todo! ¡Maldito cobarde!

Aquel extraño terminó por escupir a “La Bestia Negra” y, a fin de cuentas, el peleador terminó noqueado para siempre (107)

Los actantes son:

Sujeto: La Bestia Negra

Objeto de valor o de deseo: Salvar su vida.

Opositor: El entrenador, que intenta convencerlo de quedarse a la pelea de campeonato, y el apostador que perdió su fortuna.

Ayudante: La decisión de huir de la pelea y evitar cumplir una fatalidad.

Fuente: El presentimiento es quien entrega al boxeador la posibilidad de salvar su vida.

Destinatario: El boxeador.

Ahora identifiquemos otros elementos característicos de la narrativa, como el tipo de narrador, el espacio, los personajes, el tiempo, la estructura, lenguaje, etc.

Narrador: Extradiegético, heterodiegético.

Personajes: El boxeador “La Bestia Negra”, el entrenador y el apostador.

Contexto: Es el ámbito deportivo que tiene repercusiones en las casas de apuestas, donde se pierden fortunas.

Estructura: Estructura narrativa lineal organizada en tres momentos: planteamiento, nudo y desenlace. En el planteamiento se da a entender que el boxeador tiene miedo ante el presentimiento de que un suceso fatal lo espera. El desarrollo comienza cuando el entrenador trata de convencerlo de quedarse, ante lo cual el boxeador escapa de la arena y se esconde para evitar su muerte. El clímax es cuando el apostador que llega para vengar la pérdida de su fortuna le propina un batazo al boxeador. En el desenlace el boxeador no alcanzó su

objeto de valor o de deseo que es salvar su vida, ya que ese golpe fatal llega cuando quería evitar que llegara en otra forma.

Espacio: Son dos espacios, primero el vestidor de la arena y, después, la casa del boxeador.

Tiempo: El tiempo es lineal, cronológico, aunque no se indica el tiempo que transcurre, para los personajes parece ser cuestión de horas, desde que se escapa de la arena hasta que en la televisión se entera de la cancelación de la pelea.

Lenguaje: El lenguaje es coloquial.

Tema eje: El miedo a la muerte.

Mensaje: No se puede escapar al destino.

Literariedad: Es plantear la idea del destino insalvable, como en la tragedia griega.

El boxeador, a pesar de que hace lo posible por escapar de la muerte, se la encuentra en su intento.

Receptor: Cualquier lector.

Vayamos a otro ejemplo de minificción con relación endógena.

Estamos ante un texto narrativo, un microrrelato que cumple con los requisitos que identifican también al cuento. Otro ejemplo de texto narrativo es el microteatro, piezas teatrales que se llevan a cabo en una extensión breve. Aunque cercano a la narración, las piezas teatrales están escritas para ser actuadas en un escenario, y por ello posee características distintivas en su discurso.

Este análisis no puede aplicarse al total de la variedad de textos que encierra la minificción. Aquí se tienen algunos ejemplos de microficciones a las que no se pueden aplicar análisis narrativos y dramáticos. Como ejemplo, un texto de Alejandro Barrón:

[La H]

La H es la cama de un enano mudo, solitario. (61)

Sujeto: La H no tiene objeto por alcanzar, porque no tiene verbo transitivo. El enunciado no tiene objeto directo o verbo activo.

Objeto de valor o de deseo: No aplica.

Opositor: No aplica.

Ayudante: No aplica.

Fuente: No aplica.

Destinatario: No aplica.

Narrador: Extradiegético, heterodiegético.

Receptor: Cualquier lector.

Personajes: La letra H.

Contexto: Lúdico.

Estructura: Se trata de la descripción de la forma de la letra H por medio de la comparación. Es una greguería cuya metáfora es la comparación de la H con una cama, y por lo pequeño de la letra, la relaciona con la acondroplasia.

Espacio: Indeterminado.

Tiempo: Atemporal.

Lenguaje: El lenguaje es coloquial.

Tema eje: Describir la letra H.

Mensaje: No es una narración, sino una descripción por medio de la comparación.

Como se puede observar, no se identifican los elementos requeridos para el texto narrativo, según el primer modelo de Greimás. Los elementos son indeterminados o son inexistentes.

En el análisis de la microficción, varios de los puntos no son aplicables, por lo tanto no podemos señalar que se trate de una narración, sino de una descripción. Cada texto no acepta el mismo modelo de análisis. Algunos tipos de microficciones se pueden ubicar dentro de alguno de los géneros literarios tradicionales, y si ya son textos literarios, entonces pueden estudiarse con la teoría que se ha desarrollado en sus áreas; por ejemplo, el microrrelato pertenece al género de ficción narrativa y se puede aplicar el análisis de la narratología. Otro ejemplo es el haikú que pertenece a la lírica, puesto que está condicionado por la métrica, el ritmo y la imagen; si se incluye el haikú en la minificción, entonces nada impediría que se incluyesen el soneto, las décimas, el serventesio, la redondilla, el quinteto, la lira, la octava real y todos aquellos poemas que generalmente son breves y no sobrepasan los distintos límites marcados por los investigadores: 100, 200, 400 palabras o una cuartilla. Por ello, se descarta al haikú de la minificción; se deben analizar desde la poesía aquellos textos que dan predominio al género poético.

Con base en los estudios de Margarita del Valle Montejano en *Metodología de la lectura*, se divide el total de las obras escritas en dos grupos: las obras imaginativas y las obras expositivas, cuyo origen es la oposición ficción-no ficción (37). El primer grupo, las obras imaginativas, está integrado por los conocidos géneros literarios. Pero el segundo grupo son las obras expositivas, al cual los lectores se acercan con objetivos no estéticos,

sino informativos o formativos. Del Valle (36) realiza una división de este grupo en tres segmentos. Pero se agregará un tipo de obra más, que son las obras de consulta.

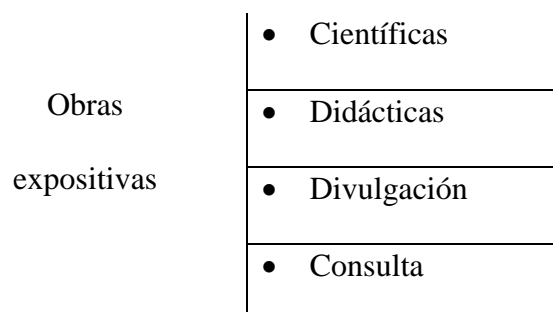


Gráfico 2

El propósito de este grupo de obras –con mayor o menor profundidad en el tratamiento del tema– es transmitir información al lector que busca conocimientos verídicos, datos reales para distintos objetivos. No son textos de ficción, se acude a ellos con un fin informativo.

Los textos científicos están escritos por especialistas y para especialistas; tienen un lenguaje complejo, generalmente técnico, con registro de un conocimiento profundo que sólo puede ser entendido por otros especialistas de su misma área de investigación (39-40). Estas obras tienen poca difusión y están concentrados en grupos selectos de lectores, como universidades o centros de investigación. Los textos didácticos son obras hechas por especialistas, pero escritas para quienes se están formando en ciertas disciplinas. Las obras buscan que el estudiante pueda comprender y asimilar fácilmente nuevas enseñanzas. En estas obras se explican los términos que se emplean, procedimientos, datos necesarios para esa disciplina y generalmente se acompañan de ejercicios (40). Y los textos de divulgación

pueden hablar sobre ciencia, pero con un lenguaje coloquial. También buscan transmitir información, como los periódicos que informan de noticias relevantes, revistas de conocimientos generales o de entretenimiento, entrevistas, publicidad, etcétera. Están dirigidos al público en general que no es especialista o estudiantes de esa materia (40). Contienen temas científicos, pero con lenguaje accesible, para gente no especialista. La enciclopedia, el diccionario, atlas, guía roja y el directorio telefónico son texto de consulta. Las obras de consulta son las que se leen de manera parcial para aclarar dudas, ejemplo, la enciclopedia, el atlas, el diccionario, la guía roja, etcétera.

La minificción expositiva es la unión entre la ficción literaria y las estructuras semántico-sintácticas de textos expositivos. En la minificción expositiva también se expone información, pero es información ficticia, no es verídica. Aquí se imita o parodia las estructuras sintácticas y morfológicas para crear textos literarios que no cuentan una historia, sino que se describen imágenes, se explican procesos, se argumenta sobre situaciones falsas, o se dialoga.

En la minificción expositiva se incluye estructuras discursivas de distintos ámbitos temáticos: del jurídico como los edictos, las sentencias, las demandas o veredictos; del ámbito periodístico como el anuncio comercial, el reporte, el aviso de ocasión, la editorial, la crítica o la columna de opinión; del ámbito médico como la receta, el diagnóstico, estudio o definición de enfermedades; del ámbito burocrático como el memorándum, la solicitud, el recibo, la carta poder; del ámbito comercial como el slogan, el cartel, el infomercial, etc.

La minificción expositiva adquiere la forma de los aviso de ocasión, el teorema matemático, el telegrama, el memorándum, la receta médica, el instructivo, etc., donde se

mantiene un objetivo literario por medio de una estructura que no es tradicional de la literatura. A este fenómeno le han llamado hibridez, pero es un término que señala una generalidad sin que se le haya dado una organización.

Se ha dicho que la minificción es proteica, heterogénea y multiforme. Hay que aclarar que el microrrelato no tiene estas características, ya que tiene una sola forma –la del cuento– y cuyas características han enlistado los investigadores que parten de los postulados de David Lagmanovich.

Estos elementos aquí descritos, serán la base para este estudio de la minificción y sus distintas variantes.

CAPITULO II

LA RETÓRICA

La minificción, por el deber de ceñirse a su propia brevedad, emplea recursos que puedan expresar y contener mucha información en un corto espacio: debe ser explícita y sugerir al mismo tiempo. Debe concentrarse, ser concisa y no debe expandirse.

Esos recursos que emplea son las figuras retóricas que sintetizan ideas, también han ayudado a darle una apariencia de precisión, de cuidado en el lenguaje. Es por esto que en este capítulo analizaremos las figuras retóricas como partes esenciales de la minificción. Además, la literatura se construye con la función poética, y la función poética se consigue por medio del lenguaje literario.

A. Fundamentos de la retórica

Tomás Albaladejo, en su libro *Retórica* expresa que ésta es una ciencia y un arte al mismo tiempo. Como arte tiene el objetivo de la sistematización y la explicitación de las reglas e instrucciones para la elaboración de discursos para influir persuasivamente en el receptor. Y como ciencia estudia los discursos en niveles tanto internos como externos, y en sus aspectos tanto constructivos como referenciales y comunicativos: Afirma:

Históricamente, la Retórica es, como la poética, disciplina clásica del discurso, habiendo proporcionado, desde una perspectiva de globalidad textual, una completa explicación de la realidad del discurso persuasivo codificado (11).

Para Albaladejo hay dos objetivos para la Retórica: uno es la persuasión del receptor y el otro es la transmisión de una idea, ya que la finalidad es desarrollar un lenguaje persuasivo, y las características del discurso deben estar dirigidas a esa finalidad: “el texto es el producto de la actividad retórica y es construido por el orador para la mencionada actividad persuasiva” (12).

La retórica se ha vinculado a otras disciplinas, por ejemplo, como la Gramática, que “históricamente se ocupaba de la correcta utilización de la lengua desde el punto de vista normativo” (12). También con la Dialéctica como disciplina filosófica lógica “dedicada a la argumentación como método de construcción del razonamiento, lo cual afecta directamente a la oposición activa de las ideas” (13). La lingüística es otra disciplina, ya que la Retórica le proporciona teoría para “explicar los diferentes niveles del texto y del fenómeno de la comunicación lingüística” (14). Y con la teoría literaria mantiene una relación a través de la Poética, pues aporta a ésta última el instrumento teórico “para el estudio del texto literario y del hecho literario como fenómeno de producción y de recepción textual” (15).

Para Albaladejo, la Retórica forma parte de una ciencia general del texto junto con la Lingüística textual y parte de la Teoría de la literatura, en especial con la Poética lingüística y la poética tradicional, o el sistema retórico con el marco semiótico para estudiar el fenómeno textual.

Como sistema retórico no cerrado, la Retórica posee plena actualidad y puede ser empleada adecuadamente para responder a cuestiones decisivas que en el momento presente continúan planteándose en los estudios del texto general y del texto literario. (20)

La posibilidad de que la Retórica sea una ciencia y un arte al mismo tiempo, es debido a que a lo largo de su historia ha tenido dos fisonomías. La primera de ellas la representa Aristóteles y está pensada para la oratoria, siendo considerada como una disciplina de la argumentación cuya finalidad es persuadir a un auditorio. Ligado principalmente a los temas jurídicos, políticos y filosóficos, menciona en su *Arte retórica* que la Retórica está muy ligada a la Dialéctica y se ocupa de los medios persuasivos, y que como en el arte, le corresponde lo creíble y lo que parece digno de crédito: "... la retórica, por así decirlo, parece ser capaz de considerar los medios de persuasión acerca de cualquier cosa dada, por lo cual también decimos que ella no tiene su artificio en ningún género específico determinado" (87).

Aristóteles afirma que para llegar al argumento convincente se debe razonar lógicamente, observa los caracteres del auditorio, sus virtudes y analizar las pasiones, para de esa manera conseguir ser motivo de credibilidad y, por ende, ser capaz de persuadir. Pero destaca que no basta con saber lo que se debe decir, sino hay que saber cómo decirlo. Para ello se debe tomar en cuenta tres elementos con relación al discurso, el primero es de dónde se obtendrán los argumentos a favor del orador, el segundo es la elocución y, el tercero, cómo debe estructurarse. Así se observa que la Retórica aristotélica abarca desde el razonamiento de los argumentos hasta la exposición del discurso, cuidando la dicción, la entonación, la acción ante el auditorio, etc.

La segunda fisonomía de la Retórica, por otra parte, tiene que ver con el cambio de su objetivo: de ser un sistema de pensamiento y de ser el arte de la persuasión, cambió para ser un arte elocutivo, una ciencia de la palabra, una expresión literaria. De tener un sentido textual-general, pasó a ser de contenido-expresión.

José María Pozuelo Yvancos coincide al afirmar en *Teoría del lenguaje literario* que en el siglo I alcanza todos los procedimientos de expresión figurada, ponderando el lenguaje literario. Pero aunque se amplía su área de estudio, se redujo: de ser una ciencia del discurso o texto oratorio, pasó a ser una ciencia de ornato verbal.

...ha pasado a ser un inventario de procedimientos de adorno verbal; perdido su cuadro teórico inicial, ha pasado a constituirse en una taxonomía, una nomenclatura de figuras más o menos ordenadas y, todavía peor, una ciencia del pasado vinculada a los viejos manuales de Preceptiva literaria. (12)

Pozuelo califica este fenómeno como una degradación de la Retórica y se da por dos motivos. El primero, señala Pozuelo, es un motivo político. En la cultura griega, la oratoria tenía una práctica cotidiana y pródiga en los foros públicos para convencer a un auditorio. En la cultura latina, con la pérdida de la democracia a favor del modelo monárquico y de imperio, la Retórica dejó de ser útil para la formación del orador.

El segundo motivo de esta degradación, dice Pozuelo, fue la difusión en el ámbito escolar de esta simplificación, para ser el estudio de los preceptos del ornato verbal. Se pensaba que era elevado y culto el expresarse en un lenguaje literario, que en comparación con un lenguaje coloquial, idea que igualaba el lenguaje a la lengua literaria: "...la simplificación histórica de la Retórica vino a asimilarla el tratado de la elocución ornamental o del *ornatus verbal* y a introducir una equiparación de 'literario' a 'figurado', dice Pozuelo (14).

La Retórica clásica abarcaba incluso fenómenos como la formación y cultura del orador, y la posición al receptor: abarcaba de forma global el acto de la comunicación. Pero

a pesar de su degradación, situando su estudio únicamente en el mensaje, se generó el corpus teórico con los cinco elementos que tradicionalmente se conocen: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Así, los cinco elementos abarcaban la temática, estructura, contenido y forma, todos concentrados en persuadir al oyente.

Coincide Pozuelo también en determinar que en el proceso de degradación de la Retórica, se exaltó la *elocutio* para generar tanto un cuadro globalizador de la construcción y comprensión del corpus verbal por medio de un compendio sobre los mecanismos de la palabra poética en distintos niveles.

Jesús González Bedolla afirma que bajo la influencia del racionalismo en la filosofía, que abarca del siglo XVII al XIX se pensó que la retórica no estaba guiada por principios científicos y, por eso, se descartaba su interés filosófico. Fue relegada como simple artificio, decoración, decadencia y falsedad discursiva. La retórica se marginó en planes de estudio a “un elenco de técnicas estilísticas”, una lista de figuras retóricas para crear una expresión florida, un arte del lenguaje, así lo menciona.

Las ciencias humanistas y sociales, por resistirse a las verdades universales convincentes y demostrables, fueron la materia de estudio de la retórica. En el siglo XX, González agrega que el desprestigio de la Retórica, se debió a la ciencia del positivismo, la lógica formal y demostrativa que daba mayor importancia al criterio científico, al que todo debía moldearse para ser persuasivo.

Actualmente la Retórica vive un resurgimiento como sistema de pensamiento, tal como Aristóteles lo había concebido. Este rescate para una neoretórica comenzó con el *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, en el que se hace la distinción entre la lógica como ciencia de la demostración, y

dialéctica y retórica como ciencias de lo probable o de la argumentación. Para González esta fue una rehabilitación de la retórica gracias al interés de filósofos, porque “es un medio para sacar a la filosofía de su “impas” y darle dimensión interdisciplinaria” (11). Se inició el rescate de la retórica como una teoría de la argumentación en filosofía del derecho, la lógica, la ética y saberes de la razón práctica. Se podría considerar que este cambio de la retórica no es una transformación, ni una evolución, sino el volver a sus orígenes, a ser un sistema de pensamiento; así recupera su primera fisonomía como sistema de pensamiento.

Perelman y Olbrechts afirman que tampoco hay una separación entre la retórica-argumentación y la retórica-ornamentación, pues afirma que olvidar el papel argumentativo de las figuras hace que se vuelva vano entretenimiento.

Tomemos la definición de la hipotiposis (*demonstratio*) ... como figura “que expone las cosas de manera tal que el asunto parece desarrollarse y la cosa pasa ante nuestros ojos”. Por tanto, es una forma de describir los acontecimientos que los hace presentes en nuestra mente: ¿se puede negar su papel eminente como factor de persuasión? (268)

Si la ciencia se fundamenta en la razón teórica, categorías de verdad, evidencias y métodos demostrativos, la retórica aristotélica se basa en una razón práctica, al igual que la dialéctica, y es aplicable al ámbito de los valores, la acción humana y las normas. En esta nueva retórica se enfoca en las estructuras argumentativas con el objetivo de ser una disciplina filosófica para las ciencias humanas como la filosofía y el derecho. La Retórica transita de la retórica ornamental a la retórica como instrumento de conocimiento.

Pero no todos los investigadores coinciden en implementar términos como “degradación” y “rehabilitación” en el tema de la Retórica. Para otro grupo de investigadores, la percepción del mismo fenómeno es opuesta. Si la literatura es un uso particular del lenguaje, entonces su estudio se puede centrar en cómo se logra ese uso, que se considera por medio de desvíos del uso. Este es el Grupo de Lieja, también conocido como el grupo μ .

Este grupo se basa en la propuesta de la función poética de Roman Jakobson, quien en *Lingüística y poética*, afirma que la poética puede considerarse parte integral de la lingüística; aunque la poética se enfoca estrictamente en la estructura verbal, muchos rasgos poéticos forman parte tanto de la ciencia de los signos y de la teoría de los signos.

A veces oímos decir que la poética, a diferencia de la lingüística, tiene que ver con la valoración. Esta separación mutua de los campos se basa en una interpretación, actual pero errónea, del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: se dice que estos factores son opuestos, por su naturaleza “casual” y fortuita, al carácter “no casual” e intencional del lenguaje poético. (29)

Jakobson aclara que sin importar la diferencia de los objetivos entre la poesía y otras formas de comunicación, todo tiene una expresión verbal. Acepta que en el lenguaje es predominante la formación y transmisión de ideas, pero esto no permite descuidar otros factores: “El lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones” (32), afirma.

Esas funciones corresponden a los seis elementos que constituyen el circuito del habla que forman parte de cualquier hecho hablante. El hablante que envía un mensaje a un

oyente, requiere de un contexto referencial para que sea operativo, un código común, y un canal que sirva de contacto entre ambos para permanecer en comunicación. Cuando la atención se centra en uno de estos elementos, obtenemos la función dominante, porque la estructura verbal del mensaje dependerá de la función dominante: función emotiva, cuando se enfoque en el hablante que aspira a tener una expresión directa y a producir cierta impresión emotiva; función conativa, cuando se enfoca en el oyente y se busca una reacción inmediata del oyente; función fática, cuando se enfoca en el canal y se busca prolongar, interrumpir o comprobar la comunicación; función metalingüística, cuando se fija en el código, para saber si se está empleando el mismo código; la función referencial, da mayor importancia al contexto, emplea un lenguaje denotativo para transmitir ideas, conocimientos, conceptos e información objetiva. Por último, la función poética se da cuando la atención se centra en el mensaje: es la función dominante que posee el arte verbal.

El principal criterio lingüístico de la función poética, dice Jakobson, se apoya en los modelos básicos de la conducta verbal: la selección y la combinación. En la expresión verbal, tendemos a hacer una selección entre categorías gramaticales equivalentes (sustantivos, verbos, adjetivos, etc.), esta selección se da por similitud, sinonimia, antonimia, desigualdad, etc., para después combinarlos con otras categorías (por ejemplo, sustantivo-verbo), combinación que se da con base en la proximidad. Dice Jakobson: “La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia” (40).

El Grupo μ , en su libro *Retórica general*, partiendo de esta idea de Jakobson, considera que el estilo, “definido en su más grande generalidad como esencia de lo literario,

podría ser tenido como un desvío lingüístico” (50-51). Mencionan otros términos que se han propuesto a este desvío, como abuso, violación, escándalo, anomalía, locura, subversión e infracción, porque la idea que se observa es que se considera el lenguaje poético como una antítesis al buen uso de la lengua, busca desobedecer las normas del lenguaje.

Mientras que en el lenguaje ordinario, con función referencial, la equivalencia regula solamente la selección de las unidades en la reserva paradigmática, no obedeciendo la relación sintagmática más que a un principio de contigüidad entre los temas elegidos, en el lenguaje poético la ley de similaridad se impone además a la secuencia.

Proponen el uso del término función retórica en lugar de función poética. El uso de la figura retórica renuncia a la transparencia del signo lingüístico para generar un discurso “opaco”, aunque las significaciones no están ocultas por completo con la función retórica, el poeta no puede lograr ocultar significaciones en su poema, pero puede crear ilusión y crear él mismo su objeto. “En tanto que poético, el lenguaje poético es no referencial, y sólo es referencial en la medida en que no es poético” (55). Por eso declaran que en el arte no hay distinción entre lo verdadero y lo falso, porque lo que se nombra, exista o no, carece de importancia.

Afirman que como acto de comunicación, la poética sólo se comunica a sí misma, una “intracomunicación”, y ésta, dicen, es el principio de la forma, y el poeta cierra el discurso en él mismo, en la obra. Veamos ahora los pasos del proceso retórico.

B. Las facetas del proceso retórico

Como se conoce, hay cinco pasos en la Retórica para la elaboración y emisión del discurso retórico: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. Pero antes de estos cinco pasos, Albaladejo señala un componente previo: la *intellectio*. Esta operación, nos dice, ha sido ignorada en la tradición de la retórica, pero es importante tanto para la explicación como para la producción del discurso retórico, además ofrece un establecimiento del modelo de mundo para relacionar el estudio del conocimiento de la producción textual con la realidad.

1. La *inventio*

Para Beristáin la *inventio* es la concepción del contenido del discurso retórico, la selección de argumentos y la concepción de su contenido. Para Albaladejo, la *inventio* es la operación por la que se obtiene e referente del texto retórico, es “el hallazgo de los elementos referenciales del discurso... está al servicio de la causa que el orador defiende” (73).

En ambos casos se pueden encontrar pasos en la *inventio* para la búsqueda de argumentos en un discurso político, jurídico, filosófico y otros, pero no han hecho un paralelismo con la creación literaria. Para entender un poco más este paso se recurrió nuevamente al tema del *insight*, vista desde la psicología.

The Oxford English Dictionary define el *insight* como: “La capacidad de obtener una comprensión precisa y profunda de alguien o algo”, y en otra de sus acepciones remarca: “Un entendimiento preciso y profundo”.

En su libro *Psicología de la creatividad*, Manuela Romo afirma que el *insight* es la sensación que se tiene cuando se resuelve una adivinanza o cuando se entiende un chiste, al

igual que cuando se hace un descubrimiento científico. “Choque, iluminación, comprensión repentina, sentirse poseído por un hecho nuevo” (43). Este fenómeno es un descubrimiento o iluminación, más la satisfacción y la euforia de “sentirse poseído por un hecho nuevo” (44).

En el *insight* se vinculan dos elementos, la satisfacción y excitación al comprender súbitamente una idea, donde el sujeto es sorprendido, iluminado o inspirado; es la solución repentina que no se sabe de dónde viene, aunque es evidente que tiene un origen inconsciente.

Afirma Romo que es una satisfacción intelectual mezclada con una emoción que causa risa, tristeza, dolor. Entran en juego dos funciones psíquicas, que son cognición y efecto. “Por una parte se habla de una nueva configuración con un significado distinto que va más allá de la suma de sus partes” (44). Está vinculado a lo que se identifica como el efecto “¡aja!”, con el cual llegas después de un proceso de reestructurar ideas, armar, llenar datos, complementar información. Es un *insight* al que se suma un efecto positivo.

Para llegar al *insight* hay dos rutas: una consciente y la otra inconsciente. En la consciente es cuando se sigue un proceso de automatización para entender o resolver un problema, pero al no poder resolverlo, al existir algún tipo de bloque, se buscan formas novedosas de llegar a la solución; cuando se encuentra la solución se vive el *insight*, pero el mismo hecho hace que se olvide el proceso que se ha seguido. El resultado obtiene el foco de atención y el proceso se olvida.

Cuando se realiza de forma inconsciente se habla de inspiración, cuando no hay un proceso surge algo repentino que en realidad no nace de la nada, el problema por resolver está presente en nosotros de manera implícita, siguiendo otro proceso de manera ignota por lo que algún tiempo se consideró “divina”.

Ambas rutas coinciden con dos tipos de efecto en el lector, reflexivo y emotivo. La ruta consciente es cuando el lector, al terminar de leer la minificción hay una inmediata falta de comprensión, hace una reflexión y descubre aquello que está oculto al complementar la información con algún conocimiento previo, una palabra o idea a la que no le dio importancia y hay un trabajo de llenar huecos, de complementar las piezas faltantes para comprender el texto, lo que causa la satisfacción del lector y genera un efecto positivo al haberlo descifrado. En cambio, el efecto emotivo se da por la ruta inconsciente, es cuando el lector conoce claramente los elementos necesarios para su comprensión; no hay reflexión, hay una inmediata reacción emotiva automática que puede tener distintos tonos, como el humorístico, el nostálgico, de tristeza, de enojo, de frustración, etc.

Es así que en un chiste la información necesaria para resolverlo está dada en el enunciado, ya sea explícita o implícitamente; por eso todos entendemos el chiste de la misma manera. En los problemas de *insight* la situación es diferente: hay mayor dificultad para encontrar la respuesta, no está toda la información disponible y es necesario llenar esos huecos de información. El *insight* implica un mayor grado de dificultad porque el sujeto debe aportar información, obteniéndose resultados individuales y originales.

En las obras artísticas el *insight* debe emplear los conocimientos previos, valores y principios “porque está en juego toda la bibliografía intelectual y ¿por qué no?, también la historia subjetiva” (150) y se da también en el ámbito científico, donde alcanzan soluciones únicas.

El insight constituye —en fin— un proceso mental muy importante en el hallazgo de soluciones creativas para los problemas, pero no es exclusivo de la genialidad pues se da con frecuencia ante situaciones muy diversas de la

vida cotidiana; ni tan poco es imprescindible para obtener ideas creativas (150).

Al leer minificción, el lector desea ser sorprendido, y lo que el autor busca y quiere es sorprender. El insight, afirma Romo, juega un triple papel en el pensamiento creador, demuestra el dominio que se tiene en un tema, representa un momento de consolidación de un conocimiento y va cargada de afectividad, lo que acentúa la experiencia mental y estimula a preservar la nueva idea.

2. La *dispositio*

Para Beristáin, la *dispositio* es la elección y ordenación adecuada de las construcciones lingüísticas y las figuras de las que dispone el orador. Señala Albaladejo:

“La función de esta operación es, pues, la organización en el interior del texto como materiales semántico-intensionales, sintácticos en sentido semiótico, de los materiales semántico-extensionales proporcionados por la invetio. (75)

Para este punto se retoma el tema de las modalidades discursivas detalladas en el libro *Las cosas del decir*, en el que Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (2015) analizan y desarrollan cinco modalidades del discurso propuestas por Jean Michelle Adam. Estas modalidades son: la narración, la descripción, la argumentación, la explicación y el diálogo (259). Estos cinco tipos discursivos nos ayudarán a dilucidar qué engloba la “minificción expositiva”.

Es fundamental subrayar que estas modalidades del discurso difícilmente se presentan en estado puro, pues se combinan en secuencias donde una de ellas predomina sobre las demás, dependiendo del propósito del autor. Por ejemplo, en un texto narrativo pueden encontrarse secuencias descriptivas, en un dialogo puede haber secuencias argumentativas, y en una argumentación puede existir una secuencia explicativa o descriptiva.

Presentamos de forma sucinta los elementos básicos de cada modalidad discursiva, y los identificaremos con minificciones.

a) La modalidad narrativa: Domina cuando está constituida por cinco elementos que son: *temporalidad*: lapso de tiempo en el cual trascurren una sucesión de acontecimientos; *unidad temática*: garantizada por un sujeto-actor; *transformación*: ya que el estado inicial de la narración cambia en el desenlace; *unidad de acción*: ya que partiendo de la situación inicial hay un proceso de integración de las acciones para conseguir la transformación, y *causalidad*: generada por una intriga en las relaciones causales de los acontecimientos. En su estructura se integra un resumen introductorio, situación inicial y orientación, complicación, acción, resolución y evaluación. Las secuencias narrativas también pueden encontrarse de forma subordinada en reportes periodísticos, declaración jurídica, relatos históricos, etc.

Verifiquemos los puntos en un texto de Augusto Monterroso.

La Rana que quería ser una Rana auténtica

Había una vez una rana que quería ser una rana auténtica, y todos los días se esforzaba en ello.

Al principio se compró un espejo en el que se miraba largamente buscando su ansiada autenticidad.

Unas veces parecía encontrarla y otras no, según el humor de ese día o de la hora, hasta que se cansó de esto y guardó el espejo en un baúl.

Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una rana auténtica.

Un día observó que lo que más admiraban de ella era su cuerpo, especialmente sus piernas, de manera que se dedicó a hacer sentadillas y a saltar para tener unas ancas cada vez mejores, y sentía que todos la aplaudían.

Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo. (*La oveja negra y demás fábulas* 53)

Esta fábula de Augusto Monterroso tiene una unidad temática señalada desde el título: un sujeto, la rana, desea ser auténtica. Hay temporalidad, las acciones se desarrollan en un tiempo cronológico; aunque no hay un lapso determinado, las frases como “todos los días se esmeraba en ello”, indican una secuencia temporal. El personaje sufre una transformación en la fábula, puesto que su inseguridad de no ser auténtica del estado inicial

parece cambiar cuando “todos la aplaudían”; al final, la transformación es negativa, cambia a un estado inferior al inicial al dejarse comer y escuchar que comparan su sabor con el del pollo. La unidad de acción tiene su origen en el deseo de ser auténtica: comprar un espejo para mirarse, peinarse, vestirse, desvestirse, hacer sentadillas, saltar y dejarse comer. Por estas características es una minificción con modalidad dominante narrativa.

b) Modalidad descriptiva: Consiste en representar mundos reales o imaginarios, así como objetos, estados y procesos. Su propósito es informativo principalmente. Aquí se enfatiza a la vista como el sentido que más privilegia nuestra cultura. En su proceso de composición destacan tres momentos: a) el anclaje descriptivo: cuando se establece el objeto a describir como un todo; b) aspectualización: se enumeran las cualidades, propiedades y las partes del objeto a describir para crear una imagen, y c) la puesta en relación: se establece la relación con el mundo exterior; espacio, tiempo y asociaciones con otros objetos o mundos análogos por medio de comparaciones, metonimia o metáforas. Puede presentarse o no, una reformulación que sintetiza, subsume o asigna una orientación argumentativa. Los verbos más recurrentes son aquellos que dan características (es, está, hay, parece, tiene, constituye, etc.).

Veamos un texto de Arreola:

Camelidos

El pelo de la llama es de impalpable suavidad, pero sus tenues guedejas están cinceladas por el duro viento de las montañas, donde ella se pasea con arrogancia, levantando el cuello esbelto para que sus ojos se llenen de lejanía, para que su fina nariz absorba todavía más alto la destilación suprema del aire enrarecido.

Al nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de la arena, mientras el viento desértico golpea el macizo velamen de sus jorobas.

Para el que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria. (*Bestiario* 35)

El anclaje descriptivo lo encontramos en el título “Camélidos”, que nombra a un mamífero rumiante como lo son el camello, el dromedario o la llama, que se identifican porque en la parte inferior de sus extremidades tienen una excrecencia callosa que comprende sus dos dedos. La aspectualización está en la descripción de sus características, pero lo realiza de forma estilizada, como “El pelo de la llama es de impalpable suavidad”, “cuello esbelto”, “fina nariz”, “el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad” o “llama afelpada, redonda y femenina”. Y la puesta en relación está en algunas comparaciones como “parece una pequeña góndola de asbesto” o “la llama (...) finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria”. La única función de esta minificción es informarnos cómo son los camélidos.

c) Modalidad explicativa: Se fundamenta en hacer comprender, aclarar un conocimiento u objeto que se toma como punto de partida; busca hacer de fácil entendimiento la información. La explicación requiere de la relación entre dos agentes, uno que posee la información y otro que necesita aclaración; por eso hay quienes asignan a uno de ellos cierta autoridad.

Para Calsamiglia y Tusón, la explicación no tiene una forma homogénea, sino que está relacionado con otros modos discursivos, como el descriptivo o el argumentativo, pero hay una secuencia explicativa prototípica que inicia con: a) la presentación de un objeto desconocido de difícil comprensión, b) generación de preguntas, y c) la resolución por medio de un esquema explicativo. Este modelo lo señalan como empírico, así que fases y momentos pueden estar sólo implícitos. Lo encontramos en “la *definición*, la *clasificación*, la *reformulación*, la *ejemplificación*, la *analogía*, la *citación*” (299). Suelen aparecer en ponencias, artículos especializados e informes.

Analicemos un texto de Luis Britto García.

El adelanto mental

Mucho peor que el atraso mental, el azote del adelanto mental hace que los niños se anticipen en su cociente de inteligencia y comiencen de una vez a pensar como adultos, lo cual los hace enteramente necios. Un niño atacado de este mal, a los cinco años puede mostrar una edad mental propia de un hombre de cuarenta y cinco —lo que no es decir mucho— y a los nueve una propia de un viejo de noventa, con su correspondiente insistencia en que todo tiempo pasado fue mejor, el vicio de dar consejos, la manía de que lo respeten y otros síntomas de estupidez. En su etapa terminal, las víctimas acaban como políticos o como maestros de juventudes. (106)

En esta minificción de Luis Britto García tenemos la presentación del objeto a comprender; explica la enfermedad “adelantado mental” para invertir lúdicamente el “retraso mental”. Las preguntas no son explícitas, pero el texto responde a preguntas como

qué es, a quién afecta esta enfermedad y cuáles son sus síntomas, lo que da pie a sus respuestas: el adelantado mental afecta a niños al hacerlos pensar como adultos, por ello, a la edad de 45 años tienen la mentalidad de una persona de noventa, lo que los hace ser proclives a añorar el pasado, dar consejos y presentar síntomas de locura senil.

d) Modalidad argumentativa: Tienen el propósito de influir y seducir, convencer o persuadir de algo a una persona o a una audiencia. Su función es justificar, defender o sostener una posición. Las estrategias están dirigidas hacia la racionalidad o a la emotividad, hacia el *hacer creer* o al *hacer hacer* a un interlocutor o un público. Los elementos que la componen son: a) objeto o tema, que admite distintas maneras de tratarlo por ser controvertido, problemático o dudoso; b) locutor, es quien expresa una forma de interpretar o de ver la realidad con la exposición de su opinión por medio de expresiones modalizadas y axiológicas, y c) carácter polémico y dialógico, ya que contrapone dos o más posturas. “Se manifiesta oposición, el contraste, la desautorización, el ataque, la provocación...” (286).

Entre los recursos lingüísticos se observan la antonimia, la modalización oracional, conectores que articulan el discurso polémico y conectores que hagan explícita la relación antitética. Hay elementos introductorios como: entiendo, pienso, creo, desde mi punto de vista, a mi modo de ver, etcétera. Entre los tipos de conectores argumentativos tenemos de causa (es evidente que, es claro que, etc.), certeza (con tal que, en caso de que, a no ser que, etc.), condición (siempre que, a no ser que, si, etc.), consecuencia (entonces, por lo tanto, de ello resulta, etc.) y oposición (en cambio, no obstante, por el contrario, sin embargo, etc.); aunque pueden estar sólo de forma implícita en el texto literario. Todos estos elementos se presentan en los discursos hechos para influir en el comportamiento del interlocutor.

Veamos un ejemplo de David Baizabal.

El alimento

Escribir es como tener a una mascota: puedes mantenerla con alimentos deshidratados (pura literatura) o darle un poco de todo, según tus posibilidades económicas, creativas y de interés sensato (música, pintura, filosofía). No está de más advertir sobre el efecto negativo de los desplantes pueriles, como obligar al animal a comer lo que queramos, sin medida, sin horario, sin saber qué necesita; tal efecto consiste en que la bestiecilla crece —unos pensarán “si es que crece”, pero sí, sí crece—, confundida y convencida de que es otra de mayor tamaño o importancia, como si un dinosaurio fuera más importante que un camaleón, o una mariposa que una lombriz, etc. Entonces nuestra mascota ladra, gruñe, araña, muerde y caga donde se le pega la gana creyendo que habla, impacta, atrapa, toca y perfuma en el lugar y momento preciso. (50)

El objeto controvertido a tratar las vicisitudes de los escritores en su vida, según su personalidad. Presenta el tema con una metáfora cuando dice “Escribir es como una mascota”, o cuando afirma: “No está de más advertir sobre el efecto negativo de los desplantes pueriles...”. Más adelante opina sobre el tema, contraponiéndose y realizando una crítica a los escritores sin disciplina para escribir ni para nutrirse de ideas; crea así una controversia que el lector que puede contrastar con su propia opinión cuando menciona que esas mascotas, el carácter de los escritores, ladra, gruñe, caga creyendo que impacta y perfuma.

e) Modalidad del diálogo: Por último, para Calsamigla y Tusón el diálogo es la forma básica en la comunicación humana, pues afirman que “la conversación es el “protogénero” que mejor ilustra la característica dialógica de la comunicación que impregna todas las demás formas de expresión discursiva” (308). La estructura del diálogo debe atenderse desde dos perspectivas: a) su carácter secuencial: lo enunciado sólo puede tener sentido a partir de lo dicho y lo que se dirá a continuación, y b) su carácter jerárquico: puede ser el modo en que se desarrolla el discurso, como sucede en el teatro, el guion cinematográfico o la entrevista. También aparece como forma secundaria en otros modos de organización del discurso. Un ejemplo es esta minificción de Sergio Golwarz:

Diálogo amoroso

—Me adoro, mi vida, me adoro... A tu lado me quiero más que nunca; no te imaginas la ternura infinita que me inspiro.

—Yo me adoro muchísimo más...: ¡con locura!; no sabes la pasión que junto a ti siento por mí...

—No puedo, no puedo vivir sin mí...

—Ni yo sin mí...

—¡Cómo nos queremos!

—Sin que yo me ame la vida no vale nada...

—Yo también me amo con toda mi alma, sobre todo a tu lado...

—¡Dame una prueba de que te quieres!

—¡Sería capaz de dar la vida por mí!

—Eres el hombre más apasionado de la tierra...

—Y tú la mujercita más amorosa del mundo...

—¡Cómo me quiero!

—¡Cómo me amo!

El carácter secuencial se nota en el intercambio de ideas a partir de un comentario de uno de los interlocutores: un receptor que después se vuelve un emisor, y un emisor que se vuelve receptor. El carácter jerárquico se identifica en el sentido de la expresión: el comentario tiene el mismo tema expresado en otro sentido.

Es con el empleo de las cinco modalidades discursivas como se organizan los discursos. Siendo modalidades discursivas, se pueden amoldar a las necesidades de cada tipología de texto según el ámbito en que se empleen y su objetivo. En los textos literarios, y en los que versa esta investigación, la minificción, también se identifican las figuras retóricas, cuyo fundamento se describen a continuación de describen.

3. La *elocutio*

Para Beristáin, esta es la fase de la expresión lingüística de los pensamientos hallados en la *inventio* y combinados en la *dispositio*. Las cualidades de la *elocutio* son la corrección, la claridad y la elegancia, y es aquí donde se seleccionan las figuras retóricas y los tropos para realizar la composición.

Para Albaladejo la *elocutio* es la fase de la retórica en que se obtiene una construcción lingüística que manifiesta la construcción macroestructural de la *dispositio*. Es la verbalización de la estructura semántico-intencional del discurso, con la finalidad de hacer la comprensible para el receptor. Y para su construcción, el elemento que lo caracteriza es el *ornatus*, el ornamento, “que consiste en el embellecimiento del texto

retórico en su manifestación textual lineal mediante dispositivos expresivos inherentes a la propia estructura del lenguaje” (128).

Recordemos que el grupo de Lieja llamó función retórica a la función poética, y ésta depende del emisor –orador o poeta– para que pueda darse la modificación del lenguaje cotidiano: “La finalidad tradicional del ornatus, entendido éste como resultado de la transformación del código lingüístico en sus diferentes niveles y no como una adición ornamental” (132). Es así que se analizarán las figuras retóricas.

José Antonio Mayoral explica en su libro *Figuras retóricas* (2005) que se conocen cinco pasos del proceso en la elaboración y la emisión del discurso retórico: Invención, Disposición, Elocución, Memoria y Pronunciación. Estos cinco pasos se distribuyen en dos partes: la primera es la elaboración y la segunda es la emisión-recepción.

La primera parte, la elaboración, se inicia con la Invención, que es la búsqueda y la selección de los “materiales temáticos” apropiados para cada discurso; la Disposición consiste en la distribución de los materiales, y la Elocución es la elaboración estructurada de las operaciones precedentes.

En la segunda parte interviene la Memoria, que son recursos mnemotécnicos para la memorización del discurso, y la Pronunciación, que es la emisión del discurso mediante la voz y los gestos. Para hablar de las figuras retóricas, Mayoral sólo se centra en la elocución que representa:

un vasto conjunto de ‘reglas’ o ‘instrucciones’, concebidas y destinadas a guiar la elaboración lingüístico-discursiva de los ‘materiales temáticos’ hallados y seleccionados en las operaciones de Invención y organizados posteriormente en las operaciones de disposición (17).

Por ello, en la Elocución se articula buscando cualidades generales discursivas que se designan como Virtudes, consideradas un ideal de dominio y perfeccionamiento del código idiomático (17). No hay un sistema que tenga la aceptación unánime de los autores en Retórica, pero Mayoral señala dos puntos en que convergen: 1) La virtud gramatical: identificada con la Pureza o Corrección idiomática, y 2) Tres virtudes retóricas: Claridad, Ornato y Decoro.

La virtud gramatical hace referencia al conocimiento, dominio y conservación de la normativa del “Arte de la gramática”. Esta normatividad recae en dos unidades básicas: la palabra y la oración, así se “vela por la corrección lingüística en la práctica discursiva de los hablantes” (18). El componente fónico y el semántico se encuentran y se observan en la unidad palabra, mientras que en la unidad oración se observan las vertientes morfológicas y sintácticas. En contraste con las Virtudes, Mayoral contrapone los Vicios, que atentan contra la “perfección elocutiva”, y también se identifican en la unidad básica palabra, y es conocido como Barbarismo: son los errores (19). En la unidad básica oración se encuentran los vicios, y los identifica como Solecismos. Ambos afectan el discurso impidiendo que el mensaje transmitido sea claro.

En cuanto al punto de las Tres virtudes retóricas, la primera, la Claridad, se consigue con una fácil inteligibilidad del discurso. La Claridad debe estar presente en la palabra y la oración, tanto para seleccionar el léxico consolidado por el “buen uso” (21), como para una correcta construcción sintáctica, con constituyentes delimitados, y ordenados correctamente para su comprensión. La Claridad, como una Virtud retórica, tiene un Vicio antagonista: la Oscuridad, que afecta tanto a la palabra como a la oración. En la

unidad palabra, la Oscuridad se conoce como Acirología, y deriva en incorrecciones como usar sinónimos inexactos, arcaísmos, mal empleo de neologismos, tecnicismos y tropos. En la unidad oración, la Oscuridad se conoce como Sínquisis, y se hace visible cuando se altera y complica la oración, dificultando su comprensión.

Ahora, para conocer las Figuras retóricas, cabe reconocer un punto intermedio entre las Virtudes y los Vicios, “pueden existir especiales situaciones discursivas en las que las manifestaciones de tales vicios pueden llegar a ser toleradas, por obra y gracia de una particular Licencia (19)”.

La segunda virtud retórica, el Ornato, se centra en adornar el discurso; pero se fundamenta en la concepción del discurso literario en general. La caracterización del discurso literario desde la Retórica y la Poética es:

[U]na modalidad discursiva que se aparta, en mayor o menor grado, de los usos del “común hablar”, en la medida en que variados artificios exornativos son considerados otros tantos fenómenos que actúan en contra o al margen de las reglas o normas gramaticales. (23)

La tercera virtud retórica es el Decoro, que atañe a la constitución del discurso y las relaciones entre el discurso y las circunstancias que influyen en el proceso de su emisión-recepción (25). El Decoro se organiza en “decoro interno” que busca la integración y la armonización entre los elementos constituyentes del discurso, y el “decoro externo”, que se enfoca en buscar la correspondencia adecuada entre el discurso considerando sus contenidos como su materialización. Los vicios contra el Decoro son el empleo de expresiones escatológicas, “sórdidas y obscenas” (27).

Por otro lado, la condición de arte de la retórica está basada en su fortaleza teórica: en la sistematización del discurso retórico y los factores de su producción y actualización comunicativa que ha logrado que funcione como el arte de la persuasión por medio del texto lingüístico: “La Retórica, como arte o técnica, proporciona al orador, productor del discurso retórico, el instrumento necesario para que éste construya de modo adecuado y efectivo dicho discurso en todos sus aspectos.” (17).

Afirma también que por medio de la abstracción y la reflexión del discurso con un examen de los discursos existentes, se obtienen los mecanismos de producción, y los elementos generales y constantes de la construcción del texto retórico. El resultado de la abstracción es la teorización retórica: la determinación de las categorías, así como de las relaciones categoriales retóricas.

Como arte y como ciencia la Retórica es un sistema metateórico provisto de categorías y componentes perfectamente estructurados y relacionados entre sí, de tal modo que dicho sistema constituye un modelo teórico de explicación del texto retórico y de la estructura de su comunicación, centrada en la producción textual. (18)

4. Las figuras retóricas

Para Mayoral, las figuras retóricas han tenido con anterioridad un “sentido restringido” (29) a lo largo de la tradición, y con pocas diferencias entre los autores, y las resume en tres puntos: 1) Constituyen cierto grado de modificación o desvío respecto de la norma gramatical. 2) Estos desvíos, en la norma retórico-poética, han asignado una función

exhortativa del discurso. 3) No son producidos de forma espontánea, sino consciente, deliberada e intencionada para conseguir ciertos efectos del receptor del discurso (30).

Afirma que desde cada uno de los ámbitos de la Gramática, la Retórica y la Poética –que han compartido tradicionalmente el concepto de Figura– se privilegian unos componentes de otros, pero afirma: “en última instancia, es la conjunción de los tres la que mejor dará cuenta de su concepción más generalizada a lo largo de la tradición” (30).

Mayoral aclara que el concepto de Figura que emplea designa de forma general todos los fenómenos tradicionales del Ornato, que se revelan como “lenguaje figurado” o “sentido figurado” (35). El modelo principal que sigue para la clasificación y ordenación general de todo el corpus sigue el modelo teórico-analítico diseñado por H. F. Plett. Para Mayoral: “Toda figura retórica será considerada una unidad lingüística que constituye un desvío. Según este postulado, la Elocución retórica podría definirse, por tanto, como un sistema de desvíos lingüísticos.” (36)

Los desvíos se organizan en tres clases:

- a. Desvío en el ámbito de la sintaxis (relación signo-signo)
- b. Desvío en el ámbito de la pragmática (relación signo-emisor / receptor)
- c. Desvío en el ámbito de la semántica (relación signo-modelo de realidad)

Las operaciones lingüísticas se dividen en dos categorías. La primera realiza una transgresión de una norma, pero son aceptadas bajo el término Licencia. Las modificaciones que se realizan son: adición, Supresión, Permutación y Sustitución (37).

La segunda categoría supone un reforzamiento de dicha norma y se conoce bajo el nombre de Equivalencia. Se constituye por el principio de repetición y el de recurrencia. En un diagrama presentado por Mayoral, se organizan de la siguiente manera:

Nivel	Operación: Desvío de la norma				Operación: Refuerzo
	Adición	Supresión	Permutación	Sustitución	Equivalencias
Nivel Fonológico	Metafonemas	Metafonemas	Metafonemas	Metafonemas	Isofonemas
Nivel Morfológico	Metamorfemas	Metamorfemas	Metamorfemas	Metamorfemas	Isomorfemas
Nivel Sintáctico	Metataxis	Metataxis	Metataxis	Metataxis	Isotaxis
Nivel Textual	Metatextemas	Metatextemas	Metatextemas	Metatextemas	Isotextemas
Nivel Semántico	Metasememas	Metasememas	Metasememas	Metasememas	Isosememas
Nivel Grafemático	Metagrafemas	Metagrafemas	Metagrafemas	Metagrafemas	Isografemas

Gráfico 3

La primera columna indica el nivel en que la Figura retórica se lleva a cabo, si es a nivel fonológico, morfológico, sintáctico, textual o semántico. En este caso, Mayoral excluye el análisis a nivel grafemático.

Dicha exclusión se debe fundamentalmente al hecho de que en el corpus de ejemplos seleccionados para el conjunto del capítulo... no he encontrado el material adecuado, suficientemente diferenciado, para representar de forma plausible la doble vertiente de esta categoría de fenómenos (Metagrafemas e Isografemas). (38-39)

Las columnas de las Operaciones de Desvío y las Operación Refuerzo son dos categorías básicas de las Figuras; son denominadas por los prefijos Meta- e Iso-. El prefijo Meta es tomado del término Metábole, como designación de una operación que supone un “desvío” de la norma gramatical. El prefijo Iso es tomado del término Isotopía, como denominación general de las operaciones de equivalencia.

Los distintos modos discursivos de la minificción evidentemente se estructuran a través de los recursos retóricos; lo literario, es decir, la polisemia o lo extra en el discurso, se construye a través de las figuras retóricas.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE MINIFICIONES

A continuación se realizará el análisis de las figuras retóricas con la que generalmente se construye el discurso en la minificción.

A. Las figuras de dicción

1. Metafonemas: Licencias fonológicas

Los Metafonemas son el grupo de Metaplasmos que alteran la constitución fonológica y gráfica de las palabras, tanto en las vocales y consonantes, como en unidades silábicas (41).

Las operaciones que se realizan responden a las cuatro categorías modificativas base de la sistematización y clasificación para los fenómenos del Ornato. Estas son: adición, supresión, inversión o permutación, y sustitución. De esta manera se adicionan fonemas, se suprimen, se invierten o se cambian, ya sea al inicio de la palabra, al final o en una parte intermedia.

Hay metafonemas por adición de fonemas o sílabas, por inversión de fonemas —sin especificar posición— y por sustitución sin especificar posición, como se ve en este microrrelato de Dina Grijalva.

Armas disímiles

Las palabras fluyen de sus labios como una flecha ligera. Pepepero
esesescribe cococomo si lalas papapalabras sasasalielieran de uuuuna
aaamememetrallalladora. (*Mínimos deleites* 21)

El tema es la dificultad que tienen algunas personas para conseguir una buena expresión comunicativa; en este caso, el personaje no logra expresarse correctamente de forma escrita, pero no escrita. Esta minificción es una descripción, a través de una comparación nos dice cómo es la forma en que habla y escribe. La autora Dina Grijalva emplea la figura retórica conocida como Prótesis, que incrementa la extensión de una palabra por la adición de una sílaba en posición inicial; también encontramos la figura del parage, que agrega un fonema o sílaba al final de la palabra: la repetición de sílabas se emplea en ambos casos para simular el efecto repetitivo sonoro de la ametralladora.

Esta minificción también podría considerarse la presencia de la figura del Eco, que es una rima duplicada o repetida que se da en la última sílaba del verso, pero en el caso de la prosa, en la oración.

Vayamos a un ejemplo de David Chávez:

Clorofilia

clorofilia: Fascinación por la limpieza utilizando blanqueadores. / Placer erótico que obtienen ciertas personas al contemplar a las plantas verdes realizar el proceso de la fotosíntesis. (67)

El tema es el lenguaje y la elasticidad que demuestra en este caso, que al agregarse una letra o sílaba puede cambiar de significado o crear una nueva palabra. La modalidad discursiva es una descripción, debido a que usa la definición de diccionario. En este ejemplo del autor David Chávez emplea la figura retórica identificada como epéntesis, que incrementa un fonema o sílaba al interior de la palabra. A la palabra “clorofila”, que es el pigmento verde de las plantas que interviene en el proceso de la fotosíntesis, agrega una “i”

en la penúltima sílaba, creando así el sufijo “filia” que significa afición, simpatía o tendencia. Así propone dos definiciones para la nueva palabra Clorofilia, en una de ellas la define como una fascinación por el cloro, y en la otra combina los términos clorofila y filia, para imaginar el nombre a un nuevo fetiche sexual.

Se analizará un ejemplo de Rafael García:

Cuestión de método

Mi osbesiva búqsueda por encontrar un estlio que me permiteira ecscribir hitsorias cmoo nucna anets se hbuieran hceho, me obilgó a pbroar cuatnos métdoos creí adecudaos praa aclanzar tal fin:ltierarios, cietínficos, artimétcios, fiolsófcios. Tdoo, sin excepción, se covnirtireon en absloutos frcaasos. A putno de damre por venicdo y resingar mis apciracinoes, una exepirencia csai mítsica —por pcoo fallzeco electroctuado— me rveeló el camino. Hoy, gracias al “método eléctrico” el ventildaor me sivre, no slóo praa escbriir mis inegnisoas nvoleas de mitserio, snio también praa referscar mis sofocnates nohces en etse demente encierro. (*El mago natural y otros abracadabras* 50)

En esta minificción el tema es la búsqueda de la originalidad en la creación literaria, pues el personaje principal, un escritor, intenta encontrar un nuevo estilo literario. Esta es una explicación, en la que el protagonista detalla su hallazgo a partir de haber sufrido una descarga eléctrica que lo llevó a concebir este nuevo “método eléctrico” con el empleo del ventilador, que al soplar revuelve las letras al interior de cada palabra. Aquí se observa nuevamente el empleo de la metátesis, que hace confusa su redacción, pero que no impide

que pueda ser leído y entendido debido a que las palabras modificadas respetan las letras originales con que inician y terminan.

Hay figuras de Sustitución; al cambiar un fonema cambia también el significado de la palabra, se sustituye una por otra, como en el siguiente ejemplo de Agustín Monsreal:

Suspiro amargo

Me recuesto en el ocio y me pongo a una letra del odio. (*Breveridades y breverismos* 58)

El tema aquí es el ocio y el mal que puede causar, como señala el refrán “la madre de todos los vicios”. La modalidad discursiva es la descripción, al dar cuenta de la situación del protagonista. El personaje que afirma que está cerca —a una letra— de odiar, como consecuencia de “recostarse” o descansar en el ocio. Al interior de dos palabras, Agustín Monsreal marca con letra en cursiva, subrayada y en negritas, el cambio de fonema “c” por “d”, para un nuevo significado de la palabra y ordenar las dos ideas: el “ocio” como el motivo del “odio”, empleando la figura retórica de la sustitución.

Ahora, un texto, un microrrelato de Juan Romagnoli:

CCXCVIII

Las almas las carga el Diablo. (173)

En esta minificción el tema es la idea de que hay un grado de maldad en cada ser humano. La modalidad discursiva es la descripción de una acción, la pragmatografía. Juan Romagnoli crea la posible interpretación al emplear la figura de la sustitución de palabras por similitud fónica. Juan Romagnoli canjea la letra “l” por “r” en la palabra “armas”,

cambiando el significado por “almas”. La frase popular dice que las armas las carga el diablo porque son un peligro latente y han causado accidentes mortales; al cambiar “armas” por “almas”, se puede interpretar que el ser humano es por sí mismo peligroso y mortal, así toma una denotación ética, filosófica o religiosa.

El siguiente ejemplo es de José de la Colina:

La x mágica

Alí Babá avanzó hacia la cautiva, la bella princesa raptada, y miraba sus cerrados muslos y profirió:

—¡Ábrete, séxamo!

Y ella abrió. (*Portarrelatos* 44)

Aquí se plantea el tema de la violencia sexual contra la mujer, cuando uno de los personajes obliga a una princesa a tener relaciones sexuales. José de la Colina retoma referencia de *Las mil y una noche* y el cuento “Alí Babá y los cuarenta ladrones”, donde un ladrón, al pronunciar “Ábrete sésamo”, abre la puerta secreta de su guarida en la que los maleantes esconden su botín. En la palabra “sésamo”, se emplea la figura de la sustitución para cambiar una “s” por “x” y el significado de la frase se vuelve otro, para darle un giro y una denotación sexual a la minificción.

A continuación, un ejemplo de Luis María Pescetti:

Uh, qué lino

Para ser leído en voz alta.

—¿Tú me quieles?

—Chi.

—A mer... ¿cuánto?

—Muto.

—¿"Muto" o "muto muto"?

—Mutísimo... ¡Achí!

—Uh, qué lino.

—¿Y tú? ¿Me quieles?

—¡Uh! Ma quel chol.

—¿El chol nomá?

—El chol, la luna, lasteyas, la tiela... toro. Toro, toro, toro. Achí, má

que toro nel nivercho

—Uh, qué lino... Amel, namun mechito.

—Tomá... muá.

—Oto.

—Muuá.

—Oto.

—Muuuuá.

—No, oto y oto y oto.

—Muá. muá, muá. ¡Mila que te como, ¿eh?!

—Uh, qué meio, ¿cherio?

—¡Chi!

—¿Y polqué meván comé?

—Polque choi... ¡un león!

—¡Uh, qué meio, chenor león! ¡Nome coma!

—¡Chi! ¡La como! ¡Aaah!

—¡No! ¡Qué meio!

—No, no tena meio, era mabloma.

—Ya ché, cho tamén era mabloma.

—¿Tonche? ¿Te como?

—¡Y chi!

—Am aam, ñam, ñam, qué lico, aam, ñam. Chatá. Te comí.

—¡Uh, qué lino!

—¿Yhora me quieles?

—Chi, muto, aquíntu pancha.

—¿Cuánto?

—Parichempre de parichempre.

—¡Uh, qué lino! Cho tamén.

—¿Mamo pachear nela mano?

—Cho te chevo.

—No, achí cunto nelamano, men cherquita.

—¿Cómo cherquita?

—Chote poyo la cabecha aquí nelhombro, y mamo nela mano.

Cuntito.

—Uh, qué lino, mamo. Chí, mamo. No, pelá queme peinun poco.

—Palaqué tepeinas?

—Palachel la pelchona malina nel muno. Pala ti.

—Tuchaeres la pelsona má lina ¿nontende? Cho... cho... chote que lo achí. Note vacha peina. Mamo achí, con la cabecha alo pelo loco.

—Mamo mamól.

—Mamo cocha monita. (39)

El tema de esta minificción es la variante de la lengua de los niños al hablar: el lenguaje modificado para reflejar las expresiones propias de los niños que están aprendiendo a hablar. La modalidad de esta minificción es el diálogo, con un tema amoroso. La licencia retórica que emplea el autor es la metátesis. En diversos casos cambia “ver” por “mer”; en “achí” quita la “s” por la “ch”; en “muto” cambia la “ch” por la “t”; en “quieles” quita la “r” por la “l”; en “chol”, quita la “s” por la “ch”; en “tiela”, quita la “rr” por la “l”; en “mila”, quita la “r” por la “l”; en “chi”, cambian la “s” por la “ch”.

Hay ejemplos de Apócope: emplea “ma” por “más”; emplea “come” en lugar de “comer”. Hay ejemplos de diéresis, pero no para unir diptongos, sino palabras que comparten algún fonema; por ejemplo: en lugar de escribir “las estrellas” dice “lasteyas”; cambia “a ver” por “amel”; cambia “en serio” por “cherio”; quita “me van” por “mevas”; quita “una broma” por “mabloma” donde también emplea la metátesis en dos palabras, en lugar de escribir “una” dice “ma”, y el lugar de escribir “broma” escribe “bloma”.

Hay varios tipos de metátesis, como la metátesis sencilla, cuando sólo se cambia de lugar un fonema o sílaba; metátesis recíprocas, se cambian de posición dos fonemas o sílabas dentro de la palabra; y metátesis en contacto, cuando se produce entre sílabas o fonemas contiguos de distintas palabras, pero también puede representar un juego visual.

2. Isofonemas: Equivalencias fonológicas

Las equivalencias fonológicas o isofonemas es un conjunto de fenómenos que refuerzan o intensifican fonemas que se encuentran en el contacto entre palabras (59). Éstas son figuras de repetición en el nivel fónico. Mayoral las organiza en tres grupos: aquellas débilmente codificadas; las fuertemente codificadas, y los fenómenos “fonoacústicos” o “fonosemánticos” (61).

Existen isofonemas débilmente codificados, fuertemente codificadas (como la rima), y la que existen por correspondencias entre grupos fónicos, fonemas o sílabas por ejemplo, palíndromos, anagramas o acrósticos.

Ahora, un ejemplo de Dina Grijlava:

Texto con léxico sexy

Xóchitl, Xavier, Ximena y Xicotécatl, de Xalapa y Xiomara, de Xochimilco, excursionan a Xochicalco. Xóchitl explica: mi ex no es sexy, es exasperante, exangüe, exánime, excéntrico, exigente, extenuado, extrauterino, extraviado. Xavier exhorta a Xóchitl explorar lo excitante; Xóchitl —con expectación— expresa: experimentemos el sexo al máximo. Xavier, experto, explora las axilas y el coxis de Xóchitl; ella, el tórax de Xavier.

Xóchitl y Xavier exultantes se excitan, se explayan, se exaltan, se exceden, se exhiben, se expanden, se examinan, se exprimen. Explotan, exhalan, exageran, existen.

Xóchitl exclama: el sexo en exceso es lo excelso, lo excepcional, lo extenso, lo exacto, lo extra. El sexo extremo es un éxito, lo excelente, lo extraordinario; es el elíxir del éxtasis. (*Goza la gula* 94)

El tema de este microrrelato es la vida sexual como elemento fundamental para una relación de pareja. La modalidad discursiva es la narración, pues hay un personaje, Xóchitl, quien después de quejarse de su expareja, tiene un encuentro sexual con Xavier, sobrepasando positivamente su anterior experiencia. En esta minificción se emplea la figura del parómeon, que es la insistencia de un fonema al inicio de las palabras; se encadenan una serie de nombres propios y de lugares que comienzan con la letra X. Después continúan otros segmentos amplios comienzan con la sílaba “ex”. En el segundo y tercer párrafo, además de repetir los nombres, se vuelven a destacar palabras que comienzan con la sílaba “ex”, como se ve al final de la minificción. Además, hay presencia de cacofonía, ya que al interior de las palabras incluye reiteradamente el fonema “x”.

En poesía, el parómeon se integra en grupos de dos o tres unidades consecutivas en un mismo verso, pero en la minificción abarca más palabras porque no está limitado por el número de sílabas como en el verso.

Ahora, un ejemplo de Grijalva:

Formas de forjar una fortuna

¿Fontanero, fisiatra, fonólogo, farmacéutico? ¿Fisiólogo, foniatra,
financiero, físico? ¿Futbolista, faraón, faquir? ¿Filibustero, forajido,
falsificador? ¡Fiscal! (*Mínimos deleites* 73)

En esta minificción el tema es la corrupción en el sistema de justicia, pues el personaje desea trabajar en esa área, pero no para hacer cumplir la ley, sino para hacer una fortuna, como lo señala en el título. El protagonista encuentra así una respuesta que contradice las ideas de justicia y de riqueza. La modalidad es la descripción en su forma más elemental, que es el listado. La autora emplea la figura retórica del tautograma, donde se destaca que todos los sustantivos del texto inician con el fonema “f”.

Aquí tenemos el ejemplo en minificción de Alfonso Pedraza:

Amarga trama

Ana, falsa dama baja y grasa. Cada mañana gastaba la plata, pagaba la caña, faltaba a la granja. —Falla la papa,— clamaban abrazadas las flacas chamacas. Mala mamá, callaba a patadas, agarraba la vara, marcaba las caras, las lanzaba a las llamas, Jamás amaba.

La parca acaba la mascada, jala la pata a la maja, la acalambra, apaga la flama, la mata. Ya fantasma, llamada la Cabra macabra, la manda: fajar las bragas, lavar las llagas, allanar la sábana para tapar la cama, tallar las capas manchadas, cantar nanas a las chavalas.

Vaga, nada la calma. Alma mala paga la falla. Nada más drama, palabra sangrada para cantar la trama. (*Plasticidades* 49).

El tema en “Amarga trama” es la maternidad indolente. La modalidad discursiva es la narración, en la que se cuenta la relación entre madre e hija en este texto se muestra deteriorada por la pesadumbre que la madre tiene por la vida. Pero el personaje materno, a pesar de haber muerto y de recibir órdenes para resarcir el daño que causó, no logra obtener

paz. El recurso retórico en este microrrelato es nuevamente el tautograma, pues todas las palabras emplean la misma vocal; estos textos pueden volverse monótonos, por lo que el lector puede llegar a perder el sentido de lo que lee.

Ahora, un ejemplo de Dina Grijalva.

Gramática erótica II

Los personajes femeninos más imaginativos sueñan con encontrar personajes masculinos bimembres; mientras tanto, se conforman con unimembres.

Cuestión de atributos, dicen. (*Mínimos deleites* 38)

El tema es el de la insatisfacción sexual. La modalidad discursiva de esta microficción es la explicación, pues se observa a un grupo de personajes femeninos que sueñan con personajes masculinos bimembres y se conoce por qué se conforman con un unimembre. El recurso retórico empleado en esta microficción es la aliteración, debido a que hay un grupo de palabras en el que aparece reiteradamente el fonema “m”; también existe un juego de palabras: un mismo término cambia de significado en distintos contextos temáticos: el gramatical y el sexual.

Analicemos el siguiente ejemplo de Otto Raúl González:

Muerte de un rimador

Agapito Pito era un rimador nato y recalcitrante. Un buen día viajó a un extraño país en donde toda rima, aunque fuese asonante, era castigada con todo rigor incluyendo la pena de muerte.

Pito empezó a rimar a diestra y siniestra sin darse cuenta del peligro que corría su vida. Veinticuatro horas después fue encarcelado y condenado a la pena máxima.

Considerando su condición de extranjero, las altas autoridades dictaminaron que podría salvar el pellejo solamente si pedía perdón públicamente ante el ídolo antirrimático que se alzaba en la plaza central de la ciudad.

El día señalado, el empedernido rimador fue conducido a la plaza y, ante la expectación de la multitud, el juez supremo del tribunal le preguntó:

—¿Pides perdón al ídolo?

—¡Pídolo!

Agapito Pito fue linchado *ipso facto*. (*Sea breve* 61)

El tema de este microrrelato es la falta de compatibilidad de algunas personas con las convenciones sociales que se le imponen. Esta narración se desarrolla en un país donde la rima está prohibida, pero para el protagonista es imposible su existencia en ese sitio al amenazar las costumbres y las leyes. Al final, el recurso retórico de la rima consonantes es el clímax del texto. La pronunciación de la rima consonante lleva al desenlace: la forma en que expresa el perdón para salvar su vida, es su condena a muerte.

Se analizará un ejemplo de Alejandro García:

Afinidad

En seducción por tus labios carmín, la mora tiene las mismas palabras que la palabra amor. (24)

En esta minificción hay un juego con dos palabras, *mora* y *amor*, que se constituyen con las mismas grafías, y que aprovecha el personaje para proponer una supuesta afinidad sentimental con otro personaje. La modalidad discursiva es la descripción de la forma en que las mismas letras pueden formar distintas palabras. La figura retórica presente es el anagrama, que es la trasposición de las letras de una palabra.

Veamos el ejemplo de Carlos Navarrete:

[Safari]

¡Safari jamás! Oíd: Dios ama a jirafas. (54)

En este texto el tema es el respeto por la vida de los animales. Estamos ante una explicación, el protagonista nos dice por qué siente animadversión a los safaris. Un elemento similar al anagrama es el palíndromo, que con los mismos fonemas se pueden leer de igual manera de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda.

Se analizará un ejemplo de Miguel González Avelar (Zavala 2003):

Política laboral

Tesis:

Oda y rala sal al asalariado.

Comentario:

¿Ajo mínimo y rala sábana? Ganaba salario mínimo ¡ja! (128)

El tema es la violencia económica a los asalariados. Esta microficción emplea la modalidad discursiva de la explicación, pues se dice que el sueldo que se paga por el

trabajo no alcanza para una buena alimentación. Esta práctica empresarial es una política labora que se señala en el título. Tenemos aquí dos palíndromos que el autor señala como una tesis y un comentario.

Veamos el ejemplo de Francisco Briz Hidalgo:

Abecegrama

Anoche brillaron cerca, chispeantes, dos estrellas fugaces; gravitaban hermosas iluminando juntas kilométricos lugares; llevaban mágicos negros ñublos; originaban planetas que relucían surcando tenues universos...
vertiendo wolframio, xenón y zafiros. (párr.. 2)

En esta minificción el tema es la belleza de los fenómenos de la naturaleza, como lo son las estrellas fugaces. Para desarrollar el tema, el autor emplea una variación del acróstico, que es la distribución vertical –generalmente al inicio de un conjunto dado de versos– de los elementos fónico-gráficos que conforman una palabra. Aunque los fonemas iniciales de cada palabra no conforman otra nueva, ni tampoco tienen una posición vertical, sí forma una unidad conocida, el abecedario.

Analícemos otro ejemplo de Alfonso Pedraza:

El chino chupiro (tragicomedia chafa)

—¡Chíspate chino que viene la chota! —cuchichea Chente.

El chino, chamaco chimuelo, machuca sus mechass con una cachucha chorreada como sus cachetes. Chamarra y huaraches que están pa´chillar. Es chupiro de banda que atraca por Chapultepec.

El Chente es chilango, un chef que chambea en la charcutería “El lechón choncho”. Chaleco chapeado de chaquira y choclos de charol. Es cuate del chino desde que lo cachó, de pura chiripa, chupando su chemo en una casucha de Chimalhuacán. No quiere que el chino se chingue el pulmón y le dice: —Vuelve a la chinampa. Ponte a talachear. Allá en Xochimilco te esperan tu choza y los chongos de Chayo, esa chalupera que te afloja el chon, entre chuparrosas y cempasúchil en flor. Comerás chilaquiles, chayotes con chícharos, chichicuilotitos y cachos de amor.

Y el chino muy chispas: —Ya chole, mi chente. Mi abuelo muy chocho, teporocho el pá y sin lancha pa’ cachar la trucha. Mi madre chupada, sin leche en las chichis pa’ criar ocho chilpayates que chillan como cochinitos que van a achicharronear, lucha noche a noche matando las chinches que invaden su chal. Es mucho tu choro mi Chente, déjame en la chorchá, pásame la bacha, déjame chemear.

El chino se marcha. Chente se queda chato, con dolor de choya y piensa:

—Esta nochebuena ¿pa’ qué he de rezar? (*Plasticidades* 51)

El tema es la vida en la infancia como predicción del destino esperado, la familia en que el personaje crece determina sus aspiraciones. El personaje Chino muestra la falta de interés por cambiar vicios y excesos, a pesar de tener conciencia de ellos. En “El chino chupiro” tenemos la descripción del personaje Chente, que entra en la figura retórica del caracterismo. Chino le da consejos para dejar una vida de pereza y desidia, pero Chente no

está dispuesto a aceptarlos. En este microrrelato, aunque también la descripción es constante, se desarrolla una historia, por lo que tiene la modalidad discursiva de la narración. La figura retórica presente es la cacofonía, debido al reiterado sonido fuerte de la “ch”, junto con las vocales fuertes “a”, “e” y “o”; las palabras son pesadas y generan monotonía.

3. Metamorfemas: Licencias morfológicas

Los fenómenos incluidos en los metamorfemas o licencias morfológicas, son aquellos que modifican o alteran en la constitución morfológica de las palabras —los morfemas— en las unidades del discurso (79).

De la misma manera que representan extremos opuestos los Vicios y Virtudes, también lo es la frasis: corrección gramatical, y el solecismo: incorrección gramatical. Entre ellos hay un espacio intermedio permisivo que conocemos como Licencia, incorrecciones lingüísticas que se aceptan por razones especiales: si se pueden excusar, se llamarán Figuras, en este término caben diversos fenómenos lingüístico-discursivos: infracciones conscientes y deliberadas que afectan al idioma (80-81). Hay dos tipos de morfología: flexiva y derivativa.

La morfología flexiva es la sustitución, truco o variación, a nivel fonológico. Mudan o cambian entre accidentes o atributos de las partes de la oración, o los accidentes o atributos de las partes. En cambio, en la morfología derivativa se presentan algunas muestras de las licencias sobre la formación de nuevas palabras. Ya sea por adoptar léxico de otras lenguas o por la creación de palabras absolutamente nuevas o creando nuevas palabras con términos que ya existen.

A continuación, un ejemplo de Leonora Calzada:

Ciento cuarenta de Nancy por la que va de Poizon

“I’m in love with myself, myself, my beautiful self”, canta su foto de perfil 2000 amigos y 1560 seguidores: 200 likes de golpe, los fans de Doña Nancy Nadie son fieles. Mallas rotas, animal print, duck face, labios rojos chillón, rímel corrido, piercing en lengua, labios, pezones. Fotos de la borrachera en el reguetón porque “yo no discrimino” y frases de superación personal de cabronasyardidas.com.

Puro espíritu salvaje.

Es rubia y se llama Nancy, “bitch please”, dicen los que saben, no le llega a los talones a la Ivy Viciosa, su mejor amiga en Facebook. El Poizon, por chingar, le escribió: “aunque no sepas quiénes son, ponte una de The Cramps”. Una retahíla de mentadas de madre colgaban en el time-line, de los dos mil amigos en común; en venganza, la Nancy Malaleche le zampó 140 veces una de Luis Miguel.

Anteayer Doña Nadie posteó: “Chiales, no sabía que una vieja hace un chingo de tiempo se llama como yo y se parece un montón a mí, la Nancy Esponja”.

“Gimme Danger, Little Stranger” se oye en loop en algún lugar de la Agrícola Oriental desde entonces. (14)

En esta microficción el tema es la idiosincrasia de la cultura punk. La modalidad discursiva es la descripción, para mostrar el comportamiento de un personaje femenino que

tiene presencia en la red social Facebook. Aquí se muestran ejemplos de la barbarolexis, licencia que permite el préstamo de otras lenguas. Se habla de personajes que hacen referencias a la cultura punk, que tuvo su raíz en Inglaterra, por lo que el autor emplea términos del idioma inglés, así como fragmentos de letras de canciones o los nombres de bandas musicales inglesas de punk. Al hacer mención de la red social se emplean términos relacionados con ella como *duck face*, *like* o *time-line*, términos ya comunes en el ámbito de internet.

Analicemos otro ejemplo de Lazlo Moussong (Zavala 2000).

Una historia bucólica

Era hermoso ver cómo durante el tardín, los raspes del zalerta astiraban romotodamente entre los murdines, trasquesinembargo, un fliptante grupo de flexes terpines se frascaban en roldineos y jirqueos por la garta.

Pero lo que éstos hacían, no era tanto jicar y roldar como husmellar el depistoso ruroma de los murdines que ricataban entre los gestaltos, mientras aparentemente los terpines sólo enretilaban.

Mas he ahí que el noctín cayó y los murdines, con claditos, se traumieron muy pasticos. Entonces los flexes terpines, treneciéndose como una terrible dragorror, enfilaron su rasta hacia ellos que, bajo el manto noctivo, traumitoñaban santisfisquechos.

Con violento rumbido, tracatacaron a los flexes y, sin prespercitirles siquiera una prostuma ribada, dagovaron —anastasiados y adrianitados— a todos los murdines hasta el último ratomo, de modo que cuando en la fresura matinal Sanpaconcisco salió a buscarlos, ya no supo si los murdines se

habían ido a zampanillo, o si realmente nunca había tenido murdone que nutrilonar, o si se los habría llevado algún trocadrón.

Escarmónico, se quedó sampado, rumianditando con ufintados pensamientos, hasta que llegó el tardín, y entonces vio cómo los flexes tarpines, con satanfación, jircaban y roldían por la garta, pero lamentó que faltaran sus particos murdines, mientras más allá —indifendentes— se vrisocaban y astariban los raspes del zelarta.

(159)

El tema de este microrrelato es la confrontación de dos grupos antagónicos, los murdines contra flexes terpines. Lazlo Moussong aprovecha la modalidad discursiva de la narración para crea Neologismos, un léxico parasintético que se forma mediante la composición y la derivación de palabras. Se consigue por procedimientos de sufijaciones nominales (agüelismo, de abuelo), derivaciones verbales (calaverear, de calavera), en formaciones prefijadas en formas compuestas (protocuerno) y las basadas en segmentaciones arbitrarias de otras formas existentes presentes en el contexto inmediato (sacaborrachos) (Mayoral, 2005:95). Aquí las nuevas palabras se forman mediante derivación de otras, sin seguir una fórmula de composición, por eso se vuelven difíciles de entender (tardín por tarde, astiraban por estiraban, romotodamente por remotamente, frascaban por refrescaban, husmellar por husmear, noctín por nocturno, santisfisquechos por satisfechos, fresura por frescura).

. Analicemos otro ejemplo de Agustín Monsreal:

[Dedicatorias por orden de mérito alfabético]

A Protasio Burdégano Guadarrama Cainita Anófeles Claviger, sensible investigador manualista autodidacta, con mi admiración plena por su cagadurismo intelectual y la transmisión espermatozoidal de sus nefandas e incordiantes técnicas onanígenas para incrementar las funciones testiculares de la memoria y la penepción. (*Breveridades y breverismos* 150)

En esta minificción expositiva el tema es la ironía al ámbito académico, pues emplea el léxico que hace referencia al investigador. Tiene la forma de una dedicatoria pero, a diferencia de ser un reconocimiento, lo que hace es divulgar las flaquezas de la persona mencionada. Monsreal desarrolla la descripción para emplear neologismos, palabras que se componen cambiando la morfología y semántica de las palabras que se retoman. La palabra cagadurismo está compuesta por el verbo cagar (que en el texto se emplea en sentido popular, metafóricamente, significando equivocarse o errar), y el sufijo ismo, que significa comportamiento o actitud.

Para crear otros Neologismos, a la palabra “espermatozoide” se agrega el sufijo al, para hacerlo un adjetivo y señalar pertenencia: espermatozoidal. El término Incordiantes se forma por un adjetivo, cordial, el prefijo in que indica negación, y el sufijo ante que transforma en sustantivo a los verbos. A la palabra “onanismo” agrega el sufijo “gena”, que indica ser un patógeno que causa enfermedad: onanígenas. A la palabra pene le agrega el sufijo ción, que hace sustantivo cualquier verbo, así que refuerza una nominación: penepción.

Ahora, un ejemplo de Julio Torri:

El raptor

Amigos míos, ayudadme a robar una novia que tengo en Real de Pozos. Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza. Por eso os pido ayuda, que si ella tuviera voluntad en seguirme... Iremos al galope de nuestros caballos por el camino real en medio de la noche como almas en pena. Os pegaré con esplendidez. Os daré Caballos, rifles, sillas de montar labradas con plata y oro. ¿Por qué vaciláis? ¿Para cuándo son los amigos? Estoy enamorado locamente de ella. Apenas sé si no desvarió. Tiene los ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo. Cuando me ve se echa a templar y si no fuera porque la amenazó con matarla si no me espera en la ventana a la noche siguiente, jamás la volvería a ver. Al hablarle se me enronquece la voz, y a ella le entra tanto miedo que no atina a decirme sino que me vaya y que la deje; que no me ha hecho mal ninguno; que lo haga por la Virgen Santísima... Sé bien que no me quiere; pero ¿qué importa? Ya me irá perdiendo el temor. Por ella me dejaría fusilar. Ayudadme, mis amigos. Tened compasión de un hombre enamorado, y mañana haced de mí lo que gustéis. Os obedeceré como un perro. Y si hago os pasa por ayudarme, la Sierra madre no está lejos, y mi cinturón de cuero se halla repleto de oro.

(44)

En la microficción “El rapto”, encontramos el tema es la violencia que el hombre ha ejercido contra la mujer con el machismo: usos y costumbres de una sociedad patriarcal. El personaje pide ayuda a sus amigos para secuestrar a una joven de la que él está enamorado,

pero que ella no lo quiere y hasta le teme. En este texto, Julio Torri emplea la licencia del arcaísmo con el uso de elemento lingüístico que, ya sea en la forma y/o en su significado, son anticuados en relación con un momento determinado. Por ejemplo, la terminación española de en verbos como ayudadme, os vaciláis, tened, arcaísmo teniendo en cuenta que el lenguaje ayuda a situar este texto en una época pasada.

Ahora, un ejemplo de Alejandro Escotto Córdoba:

Carta de amor

Señorita:

Le habla a usted un solitario filántropo, peregrino ascético cuyo único defecto es su parresia para hablarle de amor. Permítame que con mi arrumaco de fábula —irónica parodia de mis desengaños— le pida a usted un ósculo, o mejor dicho, un apilo de ósculos. Deseo que su austera virtud fomenta mi ánimo imperturbable y acicalada voluptuosidad para poder dejar de lado mi vida moderada y austera. Usted ha perturbado mi ascético vivir. Ante ello, es necesario que bajo el conciliábulo del placer cortesano, demos rienda suelta a los placeres vulgos: ¿cogemos? (132)

En “Carta de amor”, encontramos el tema del deseo sexual que rompe comportamientos pulcros. La modalidad discursiva es la explicación, el personaje principal envía una carta a una mujer, en la que cuenta cómo el deseo por ella lo tiene excitado. En este texto, Escotto emplea la licencia del cultismo con el uso de elemento lingüístico que, ya sea en la forma y/o en su significado, son anticuados en relación con un momento

determinado, por ejemplo “parresia”, “ósculo”, “apilo”, “conciliábulo”, cultismos que son minimizados al usar un vulgarismo como “coger” para hablar del coito.

A continuación, un ejemplo de Javier Perucho:

Simpatía por el rudo

¿Y si le rompemos su máscara? Me preguntó Juanito a la hora del recreo. Los dos corríamos sin freno ni destino por el patio de la escuela. Sin detenerme, le dije, Como va, y me puse a martillar con el puño el rostro de Pedro, después de corretearlo por las canchas, el patio y un pasillo. No fue difícil alcanzarlo, nomás se trataba de ponerle el pie para que tropezara. Y así fue, rodó por el suelo y mientras caía me monté sobre su cuerpo, mis piernas atenazando sus manos entre el piso de cemento. Le pegaba en el rostro con el puño amacizado, aunque escuchaba a Juanito gritándome a lo lejos, ¡Esa máscara no, pendejo! En ese momento entendí que no era la cara la que había que romperle, sino la máscara de luchador que llevaba puesta nuestro amigo cuando paseaba por la calle de la mano de su madre. Pero como nunca me lo aclaró el pinche Juanito, le pegué en su mera jeta al Pedro. El muy cobarde más tarde me acusó con el profesor, quien me regañó y amenazó con acusarme con Mamá Gabriela, previo coscorrón.

Nomás le dije, No le pasó nada, profesor, apenas le brotó sangre de la nariz. (34)

En este microrrelato el tema es la falta de comunicación efectiva, ya que se narra cómo se puede malinterpretar un mensaje debido a las variantes lingüísticas de los diversos

estratos sociales: significados distintos en contextos diferentes. El autor emplea la figura del rusticismo o vulgarismo, palabras o expresiones que salen de las normas gramaticales y que, bajo esta norma, no se consideran correctos. La acción se desarrolla precisamente por no tener un consenso del significado de la frase; el protagonista, un escolar, interpreta “romperle su máscara” por su interpretación popular que significa golpear, apalear o herir a una persona y no en sus sentido literal que es la máscara de luchador, lo que desemboca en un conflicto con el director de la escuela.

Analicemos otro ejemplo de Sergio F. S. Sixtos:

Teorema

Dado el cuento Caperucita Roja y el Lobo Feroz, se tiene que el Lobo devorará a Caperucita Roja si es misógino.

Se demostrará lo anterior con una tabla de verdad.

Sean las proposiciones p y q .

p : El Lobo Feroz devora a Caperucita Roja.

q : El Lobo Feroz es misógino

Las negaciones de las proposiciones anteriores son:

$\neg p$: El Lobo Feroz no devora a Caperucita Roja.

$\neg q$: El Lobo Feroz es androfóbico.

Sea la tabla de verdad:

p	q	$p \Rightarrow q$
v	v	
f	f	
f	v	v

f f v

El primer caso:

Si el Lobo Feroz devora a Caperucita Roja entonces es misógino.

Ambas proposiciones son verdaderas la implicación será verdadera.

El segundo caso:

Si el Lobo Feroz devora a Caperucita Roja entonces es androfóbico.

Al ser la primera proposición verdadera y la segunda falsa, la implicación será falsa.

El tercer caso:

El Lobo Feroz no devora a Caperucita Roja entonces es misógino.

La primera proposición es falsa y la segunda verdadera, entonces será falso.

El cuarto caso:

Si el Lobo Feroz no devora a Caperucita Roja entonces es androfóbico. Ambas proposiciones son falsas y la idea será verdadera.

De lo anterior se deduce que si en la historia no se presenta un leñador que salve a Caperucita; para que Caperucita salve la vida e invariablemente suceda lo mismo con la abuelita, el autor del cuento tendrá que declarar en la descripción del personaje, que el lobo feroz es androfóbico. (158)

En la minificción expositiva “Teorema” tenemos posiblemente una ironía a los estudios académicos, para demostrar que por haberse comido a Caperucita Roja, el Lobo

Feroz puede ser acusado de misógino. Es de modalidad discursiva explicativa, pues detalla el teorema. El empleo de Tecnicismos, que es el uso de un léxico con un sentido preciso en el ámbito de una ciencia, un arte, profesión o cualquier otra actividad determinada. Sergio F. S. Sixtos emplea términos específicos de un teorema, como los silogismos (“dado que”, “se demostrará”, “proposiciones”, “verdadero”, “falso”), pero aplicado a la relación de Caperucita Roja y el Lobo Feroz.

Ahora, un ejemplo de Ildiko Nassr:

Los lugares comunes

Los lugares comunes son como las arenas movedizas. Te caés en uno, te empantanás, y mientras más fuerza hacés para salir, más te hundís. (*Hilos dorados* 9)

La autora plantea el tema de los problemas en el proceso de la escritura creativa. A los “lugares comunes” los comparan con un fenómeno de la naturaleza: las arenas movedizas, ya que una persona no puede escapar al caer, no importa cuanto lo intente. En su discurso de modalidad descriptiva se identifica el Dialectalismo, que es una expresión o unidad discursiva que caracteriza un dialecto (96). La acentuación de la última sílaba revela un dialecto de Sudamérica, que podría ser uruguayo o argentino. La autora delata su origen con los acentos gráficos para conseguir la entonación que le dan al español en Argentina.

4. Isomorfemas: Equivalencias morfológicas

Es la aplicación de procesos de reforzamiento o intensificación en las reglas de inserción de unidades lingüísticas: el fenómeno está basado en el principio de repetición, a nivel morfológico, las unidades de referencia son tanto los morfemas como las palabras (99).

Se puede dar en tres formas, por repetición de fonemas, por repetición de palabras y por juego de palabras.

Analicemos otro ejemplo de Agustín Monsreal:

Constancia de carácter

—¡Protesto!—, protestó.

Pero nació de todos modos, aunque bajo protesta. (*Breveridades y breverismos* 77)

En “Constancia de carácter”, el autor presenta el tema de la disconformidad con las convenciones sociales que se imponen; el personaje está inconforme por la obligación de nacer, pero es forzado a hacerlo bajo protesta, como sinónimo de compromiso. Agustín Monsreal emplea el verbo “protestar” en dos significados: como sinónimo de “refutar” y como sinónimo de compromiso o de proclamar un propósito. Es así como se presenta el políptoton, que es la figura de repetición que se da cuando una misma palabra, sea verbo o sustantivo, se flexiona, o con el uso de palabras homónimas que puede entenderse en varios sentidos. También podemos encontrar Derivación, ya que sobre una base léxica común se realiza la inserción de una o más palabras con una base léxica común, en la conjugación de “—¡Protesto!—, protestó”.

Analicemos otro ejemplo de Otto Raúl González:

La visita del Señor

Iba a llegar a casa el plomero, pero yo lo había olvidado. Así que, después del desayuno, me despedí de mi madre y salí, apresuradamente, rumbo a la oficina. Su voz me detuvo en la puerta.

—Oye, hijo, y si viene el Señor, ¿qué hago, qué le digo?

—¡Ay, madre! Dígale que pase adelante, ofrézcale una taza de café y pídale que nos saquemos la lotería. (20)

El tema de esta microficción es la confusión, cuando dos personajes se refieren verbalmente a un mismo elemento, el sustantivo “señor”; pero un personaje, la madre, lo toma como el plomero, y el otro personaje lo toma como el Señor, sinónimo de Dios, pero se descubre al final, cuando le dice a su madre que le pida sacarse la lotería. Nuevamente se emplea la misma palabra con dos significados diferentes, pero inicia con letra mayúscula.

Ahora, un ejemplo de Aurea Martínez Hernández:

Belcebú

—¡Despiértenme, despiértenme! —gritó ella, loca de angustia.

Sabía que era su última oportunidad para salvarse de esas manos peludas que poco a poco la iban enamorando. (39)

En “Belcebú” el tema es la atracción por lo que se teme, pues el personaje principal se enamora, paradójicamente, de un demonio que le da pesadillas. El recurso retórico que emplea la autora es el epizeuxis, ya que una palabra se repite sin medio alguno entre ellas. La repetición en “¡Despiértenme, despiértenme!” intenta dar la sensación de desesperación o alteración.

Analicemos otro ejemplo de Ildiko Nassr:

Biblioteca

Tazas vacías y ceniceros llenos. Libros. Libros. Libros. Libros abiertos y cerrados. Una búsqueda infructífera. (*Ni en tus peores pesadillas* 17)

El tema de esta minificción es la frustración de no obtener lo que se desea; el personaje trata de encontrar información en la biblioteca, pero no consigue. La modalidad discursiva es de una descripción, al detallar la imagen de una biblioteca después de la búsqueda de información no encontrada. La figura retórica hallada es la repetición el sustantivo “libros”, que es conocida como anadiplosis, para crear la idea de la abundancia de libros, también para imaginar la desesperación del personaje.

A continuación, un ejemplo de Guillermo Samperio:

Para escoger

A Rubén Bonifaz Nuño

Las coladeras son bocas con sonrisas chimuelas. Las coladeras han perdido los dientes de tanto que las pisamos. Sin coladeras la vida sería demasiado hermética. Las coladeras están a nuestros pies. Las coladeras son las bocas de fierro de la ciudad. Las pobres coladeras están ciegas. Las coladeras son pura boca. Las coladeras se ríen de los nocturnos solitarios. De coladera en coladera se llega a la colonia Roma. Las coladeras son amigas de los borrachos. Por las coladeras se entra al otro Distrito Federal. Las coladeras envidian a las ventanas. Las ventanas nunca miran a las coladeras. Las coladeras son simpáticas, aunque eructen muy feo. (*Antología personal* 55)

El tema de la microficción “Para escoger” puede ser la importancia de los elementos que se consideran de poco valor, y que si no estuvieran para cumplir su función, causarían un caos. La modalidad discursiva es descripción, pero se realiza con un lenguaje poético, ya que no se hace directamente, sino a través de recursos poéticos como la comparación y la metáfora. En términos generales, se emplea la figura retórica de la prosopopeya, ya que se describe las coladeras a través de la personificación, dibujándoles un trazo de su personalidad y su apariencia. El autor emplea el recurso retórico de la anáfora, ya que repiten palabras a distancia “Las coladeras”, pero se encuentra al inicio de cada secuencia discursiva que, en el caso de la prosa, la unidad discursiva es la oración. Pero pueden darse en otras unidades discursivas como el párrafo.

Se analizará un ejemplo de Felipe Garrido:

Por favor

—Por favor... —me dijo al oído, con la mirada encendida, y luego se distrajo con la charla del grupo, los movimientos del mesero. Y eso fue al mediodía, antes de que pidiéramos los tequilas en la terraza, sobre el agua que nos copiaba, cuando el grupo estaba casi completo y el sol brillaba tan alto como las garzas.

—Por favor... —insistió luego, cuando casi todos se habían ido y los tulares iban quedando dudosos, pero no quise terminar, quemantes las mejillas, y caminé hasta el pretil de piedra, sin volverse nunca, para asomarse al lago.

—Por favor... —dijo al fin, ya entrada la noche, mientras subía al autobús, con los ojos entornados, con un susurro— hazme el amor. (156)

El tema en “Por favor”, es la develación del amor oculto, secreto; el personaje principal espera a que el lugar quede vacío para declarar su deseo oculto a otra persona. Esta microficción es dominada por la modalidad discursiva del diálogo, pero después de cada expresión directa del personaje se realiza una descripción de la situación del mismo. El autor recurre a la anáfora para iniciar cada párrafo, donde el protagonista escucha la frase de manera reiterada para dar pie al desarrollo de una situación y generar cierta expectativa de uno de los personajes, que concluye con la invitación que se conoce hasta el final.

A continuación, un ejemplo de Armando Rodríguez Dévora:

Como en las películas francesas

Después de hacerle el amor, encendió un cigarrillo y lo fumó, pensativo: como en las películas francesas... Luego se levantó del lecho y empezó a vestirse lentamente: como en las películas francesas... La miró, apagó el cigarro presionando fuertemente sobre el cenicero, y salió sin despedirse: como en las películas francesas... Al llegar a su casa, encontró a su mujer acostada con otro: como en las películas francesas... (115)

Armando Rodríguez presenta el tema de infidelidad: el personaje la ejerce sin tener remordimiento, pero al final él la padece. La modalidad discursiva del microrrelato es la narración, y el recurso retórico es repetir una frase al final de la secuencia sintáctica o

versal, que se conoce como epífora. Aunque en las primeras tres ocasiones no genera mayor reacción, cambia su connotación en la repetición final, tomando un tinte humorístico.

Se analizará un ejemplo de Luisa Valenzuela:

Escribir

Escribir, escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hablande. (80)

En la microficción “Escribir” se propone el tema de la creación literaria como la forma de reflexionar y cambiar una postura intransigente. El protagonista realiza una comparación con el psicoanálisis, pues en psicoterapia el paciente debe hablar para descubrir traumas y complejos. Se emplea el recurso antanacosis al emplear palabras homófonas: dos palabras que se pronuncian de la misma forma, pero que no se escriben de la misma manera y el lector descubre que ambos términos tienen distintos significados. La modalidad discursiva es la descripción, ya que empleando los verbos ser o estar nos describe qué es el escribir desde el psicoanálisis.

Ahora, un ejemplo de Dina Grijalva:

Literafagia

La literatura es caníbal: se alimenta de literatura. (*Mínimos deleites* 19)

En “Literafagia”, se presenta el tema de las influencias literarias de los escritores, ya que el narrador menciona que la literatura se alimenta de literatura. Esta microficción es explicativa, pues da respuesta a la declaración de que la literatura es caníbal. Emplea la figura retórica tautología debido a que se explican un significado que desde el inicio quedó

aclarado: si la literatura es caníbal, es evidente que se alimente de su misma especie. Pero esta tautología sirve para reafirmar la idea y crear mayor impacto al lector.

Analicemos otro ejemplo de Agustín Monsreal:

Cómo se nos va la vida

Finalmente, a esta edad, a la hora de la hora, ya no sé qué es/coger. (*Mínimas minificciones* 63)

El tema de esta microficción es la vejez y los cambios fisiológicos y psicológicos que conlleva. La modalidad discursiva es la explicación, pues explica por qué no es capaz de tener relaciones sexuales. El juego de palabras impide tener un tema claro porque el autor emplea el calambur: existe homonimia al reagrupar dos palabras distintas, así el significado de las palabras o frases cambia. Se generan dos significados a partir del uso de una diagonal que al mismo tiempo une y separa; si une, significa “escoger”, y si separan, tiene una denotación sexual “es coger”.

Analicemos otro ejemplo, ahora de Adriana Azucena Rodríguez:

Lolita

Ser vicio a tu servicio. (*La sal de los días* 107)

En esta microficción encontramos la figura retórica del calambur; al titularse “Lolita”, se interpreta el tema de la pedofilia. En el ejemplo notamos cómo las dos primeras palabras, al unirse en la siguiente oración, forman otra con un significado diferente. La modalidad discursiva es la descripción, al emplearse el verbo de estado o condición.

Ahora, un ejemplo de Dina Grijalva:

Cambio de género

Al conocer la minificción, cambié mi preferencia textual. (*Mínimos deleites*
43)

En “Cambio de género”, el tema es la predilección por la microficción sobre otros géneros literarios. La modalidad discursiva es explicativa, pues detalla la razón de cambiar sus gustos literarios. La figura retórica en la que se apoya es la paronimia, cuando dos palabras tienen en alto o menor grado de semejanza en sus componentes gráficos y fónicos, pero no en su significado, como ocurre con las palabras “textual” y “sexual”, combinadas además con los distintos usos de la palabra “género”, tanto para hablar del cambio de preferencia tanto del género literario como del género sexual.

Se analizará un ejemplo de Raúl Renán:

Epitafio literal

Murió al pie de la letra. (32)

El tema son los principios del escritor para seguir creando hasta su muerte. En esta microficción el autor juega con la frase “en pie de guerra” y la cambia por “en pie de letra”. La paronimia se encuentra entre las palabras guerra y letra, si un soldado muere luchando con valor en un combate, el escritor se mantiene en su ideal de creación literaria hasta la muerte. Hay un juego de palabras también con la frase al pie de la letra, que significa seguir instrucciones de forma fiel.

5. Metataxis: Licencias sintácticas

Las siguientes figuras son conocidas como Figuras de palabras en diversos estudios retóricos. Los fenómenos que se verán están delimitados dentro de la unidad palabra, en la categoría léxico-gramatical, y pueden darse tanto en sustantivos como adjetivos, adverbios o preposiciones (125).

Se debe señalar que estos fenómenos son infracciones o incorrecciones a las reglas gramaticales, lo que Mayoral identifica como Solecismo, pero que por estar dentro de un contexto de creación artística, que se justifica y se le denomina Figura (126). En la metataxis, se incluyen figuras de palabra que tiene tres vertientes con distintas operaciones: adición, supresión y la permutación.

A continuación, un ejemplo de Monsreal:

Pero...

El único inconveniente del suicidio es que te quita la vida. (*Mínimas minificciones mínimas* 59)

El tema puede ser el suicidio visto como una forma de evadirse de los problemas existenciales, la soledad, la insatisfacción, etc. La modalidad discursiva de esta microficción es explicativa al responder cuál es el inconveniente del suicidio. El ejemplo hace pensar que el narrador encuentra beneficios del suicidio al señalar el inconveniente, que es perder la vida. Agustín Monsreal emplea la licencia del pleonasma en esta minificción, es decir, se adicionan palabras superfluas y de carácter redundante porque no

añaden información nueva a la idea del suicidio, sólo lo define y le da un carácter redundante.

Analicemos otro ejemplo de Marcial Fernández.

Fin de época

...Y el diluvio cesó. Y las aguas bajaron hasta desaparecer. Y la tierra quedó seca como un desierto. Y Noé y su prole y los animales murieron de sed.

(Andy Watson, contador de historias 22)

En el ejemplo, el tema es la conclusión de ciclos, etapas, y está basada en textos bíblicos. El recurso retórico empleado es el polisíndeton cuando el fenómeno se caracteriza por la acumulación de preposiciones; encontramos el uso reiterado de la preposición “y”, para describir el diluvio que termina con la hipérbole, una exageración de lo que sucede al bajar las aguas de los mares después del diluvio. La modalidad discursiva de esta microficción es la descripción; aunque tiene rasgos de narratividad, por la secuencia de acciones, no hay un personaje que dé unidad a lo que se cuenta, parece ser el final de una narración más amplia.

Ahora, un ejemplo de Alberto Benza González:

Carmilla

Estaba todo listo para su entierro: ataúd, lápida, flores, tanatorio, esquelas, recordatorios, mesas de firmas y coches de acompañamiento. Para variar, mi esposa llegó tarde a su funeral. (40)

El tema es la impuntualidad, y en este texto es llevada al extremo cuando uno de los personajes llega tarde a su funeral. La modalidad discursiva de esta microficción es la descripción, pues se enlista un conjunto de elementos que pertenecen al espacio en que se realiza un sepelio, pues pertenecen a un mismo nivel semántico; el autor emplea el asíndeton: cuando no hay ligaduras o vínculos de conjunción entre los términos enlistados.

Se analizará un ejemplo de Héctor Marcial Ugalde Corral.

AbeceDiario versión Beta 0.0

—Adán, Burro, Cerdo, Desvergozado...

—¡Oye! ¡No me ofendas!

—No Adán. Lo que hago es inventar algo llamado abecedario y que es muy útil para organizar las nuevas palabras.

—Mira, sigue así:

Eva, Fascinante, Genial, Hermosa, Inteligente... (párr 2)

El asíndeton tiene relación también con la figura de la enumeración: cuando se describe algo siguiendo un orden. En el ejemplo de “AbeceDiario versión Beta 0.0”, el tema es el insulto hecho de manera sutil y humorística. Puede tener una referencia en cuestión de género, puesto que Adán podría representar al sexo masculino por ser considerado el primer hombre en la tradición católica, y Eva, la primera mujer, al sexo femenino. La figura de la enumeración sigue el orden alfabético de orden ascendente, pues obedece el orden alfabético; la modalidad discursiva en que se organiza el texto es el diálogo que se reafirma con los guiones.

Ahora, un ejemplo de Marcial Fernández:

Confesión

Los fantasmas no asustamos a la gente. Somos, por el contrario, amables y hermosos. Pero nadie nos ve. (*Andy Watson* 140)

El tema en esta microficción es la indiferencia a personas o grupos sociales; sólo así consideramos que los fantasmas no tienen una existencia socialmente aceptada y sean vistos como una metáfora de las personas que son invisibles en nuestra sociedad: migrantes, indígenas, gente en situación de calle o cualquier otro grupo en desventaja. En esta descripción, el autor emplea el epíteto, es un adjetivo o frase adjetiva que no es necesaria para determina al sustantivo, pero que se añade para destacar una cualidad. El autor concluye con la frase que destaca el atributo de invisibilidad de un fantasma.

Analicemos otro ejemplo de Luis Pescetti:

Unidos

Enmifamiliasomosmuyunidosyesoesmuylindoporquevamosjuntosatodasparte synuncaestamosolosporejemplosiemprenosponemosdeacuerdo paraloquequi erehacercadaunoyaseaqueélegustacomerosiamihermanalegustaunchicooyocon ocíaalgunachicaquemegustatodolocharlamosalahoradelacomidaydecidimose ntretodosloquenosparecemejorparacadaunoynohacemoscasoporqueoochosoj osvenmásquedossynadanossepararánunca. (110)

Este microrrelato es de modalidad explicativa, pues se puntualiza por qué la familia es unida. El tema es la unidad y la convivencia familiar. En “Unidos”, se emplea la elipsis, el elemento o los elementos faltantes debe suplirlos el lector con su participación. (140).

Pescetti suprime los espacios entre palabras; de esta forma el tema de la unión familiar se ve reflejada visualmente para el lector en la unión de las palabras.

Ahora, un ejemplo de I. A. Ireland:

Final para un cuento fantástico

—¡Que extraño! —dijo la muchacha avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada!

La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos han encerrado a los dos!

—A los dos no. A uno solo —dijo la muchacha.

Pasó a través de la puerta y desapareció. (26)

Este es otro ejemplo de elipsis es “Final para un cuento fantástico”. El inicio de la microficción es anafórico, pues deja al lector la impresión de que algo sucedió antes del suceso que se cuenta. El título además hace referencia a una narración no contada y de la que sólo se conoce el final. Otro ejemplo de elipsis es el siguiente ejemplo.

Se analizará un ejemplo de José Juan Aboytia:

El decálogo del ferpecto escritor

Inspirado en todos los textos de escritores que te aconsejan como escribir buenos textos, yo lanzo unas máximas.

1. No repitas tanto las palabras, las palabras se cansan de repetirse.
2. Escribe como si no tuvieras otra cosa mejor que hacer.

3. Recuerda que no hay malos escritores, hay malos lectores y críticos.
 4. Si no te dieron el premio o la beca, fue porque tu paquete se perdió en la oficina de mensajería.
 5. Si te pagan por escribir, pide más, ya cedieron.
 6. Nunca dejes un texto sin terminar.
 - 7.
- (104)

Esta minificción expositiva tiene la modalidad discursiva de la explicación, pues hay una enumeración de elementos que detallan cómo ser un buen escritor. El autor omite o elimina la última parte del texto, siendo una paradoja del último punto del decálogo de escritor: “Nunca dejes un texto sin terminar”; además, emplea también la ironía al emplear la metátesis en el título: aparece la palabra “ferpecto” en lugar de “perfecto”.

Veamos el ejemplo de Hernando Pacheco.

Preciso

Un hombre, al pasar ante una cantera, vio a tres operarios labrando la piedra.

Preguntó al primero:

—¿Qué hace?

—Ya ve, cortando estas piedras.

El segundo le dijo:

—Preparo una piedra angular.

El tercero se limitó a decir impávido.

—Construyo una catedral. (60)

Se observa que la modalidad discursiva dominante es el diálogo. Un personaje hace una sola vez la pregunta expresada en singular: ¿Qué hace?, pero tres personajes responden a ella según su punto de vista; perfilan su personalidad por la forma en cómo consideran su trabajo. La figura retórica empleada que destaca en esta microficción se llama zeugma, pues el lector conoce la pregunta que después se suprime, pero a la que siguen respondiendo. A diferencia de la elipsis, en el zeugma el elemento faltante lo deduce el lector.

Se analizará ahora una microficción de Amélie Olaiz.

Malas lenguas

Mi prima confesó que la lengua de su punta es una manipuladora; ha enredado lo que decía que tenir. (27)

El tema de esta microficción es el dominio deficiente de la lengua para expresar ideas, como ocurre al momento de aprender una nueva lengua, cuando los niños están aprendiendo a hablar o cuando se tiene algún padecimiento neuronal. En la descripción, la autora emplea el recurso del hipérbaton que en poesía ayuda a conseguir la rima o la métrica, pero aquí se emplea para reflejar la falta de claridad en la comunicación oral; cambia la frase “la punta de su lengua” por “la lengua de su punta”, y la frase “lo que tenía que decir”, por “lo que decía que tenir”, además de emplear mal el término “manipuladora”, que se emplea cuando una persona controla o manipula a otra, pero en realidad habla de su falta de pericia para comunicarse con claridad.

Ahora, un ejemplo de Pescetti.

Cómo fue

.vida mi de hermoso más día era y zapatillas las sobre flotando casa mi a
regresaba Yo. querías me también que decías Me. estallido un, nuevo río un
como, corazón tu de fondo del brotaba que felicidad una con Sonreías.
quería te que decía Te. verme de contenta puerta la abrías tú y casa tu a iba
Yo. (153)

En este ejemplo, el autor también emplea el hipérbaton, que es la alteración de la sintaxis, generalmente para fines métricos. Pero en “Cómo fue”, se invierte por completo el orden de la sintaxis: iniciando desde el punto final y concluyendo con el inicio.

Nuevamente de forma visual el lector descubre que la forma es un reflejo del tema que se trata: se habla de un personaje que, después de declarar su amor a una joven, regresa a su casa en estado de ensoñación. Quizá esta minificción se relaciona con la figura sínquisis, pues la sintaxis es modificada y se impide reconocer de forma clara los límites de los constituyentes sintácticos. La modalidad discursiva de este microrrelato es la narración.

6. Isotaxis: Figuras de repetición

Los Isotaxis o Figuras de repetición en el nivel sintáctico son fenómenos de configuración, ordenación o distribución de componentes de estructuras oracionales (159). Aunque Mayoral advierte que sólo considera los fenómenos de proporción de componentes sintácticos, en la cadena del discurso con la forma de iteración de un número determinado de elementos, categorías y funcionalmente equivalentes.

Los fenómenos de segmentación se organizan en tres grupos: El primero es plurimembración con desarrollo horizontal, el segundo es plurimembración con desarrollo horizontal y vertical. Y el tercer grupo es por simetría distribucional y equivalencia distribucional.

A continuación, un ejemplo de Guadalupe Azuara Forcelledo.

Nocturnal

Cierro los ojos, se abren las hogueras. (25)

El tema de esta microficción son los terrores nocturnos y, para tratarlo, la autora emplea la figura de la correlación, por la semejanza de dos miembros de un periodo en el interior de una secuencia. En esta descripción tenemos dos elementos constitutivos, ambos con dos verbos contrarios, “cerrar” y “abrir”.

Se analizará un ejemplo de Coco Goicoa.

Pueblo unido

Ricos y pobres comparten la misma bandeja. Los ricos comen manjares y los pobres las migajas. (73)

En esta microficción se describe la inequidad económica con un Paralelismo: el alimento de los ricos y el alimento de los pobres. Otra figura que se emplea es el zeugma, cuando se obvia y se suprime el verbo “comer”.

Se analizará un ejemplo de Susana Quiroga.

Visillo

Desde adentro, miro la luz vibrante, me asomo a los cantos del aire.

Desde afuera, me conmueve la tibieza del hogar. (75)

En esta microficción el tema es el panteísmo egocéntrico, la tranquilidad emocional y la proyección que se hace en lo que rodea. En esta descripción encontramos la figura retórica identificada como paralelismo en correspondencia: las sensaciones que le causan el interior y el exterior; el interior del hogar se identifica con la tibieza, y el exterior con la luz y el aire.

A continuación, un ejemplo de Sergio Golwarz.

El amor

—El amor es desinterés

—No; el amor es una manifestación del egoísmo.

—No; el amor es hipocresía.

—No; el amor es el reflejo del amor propio.

—No; tampoco; el amor es la estupidez, porque se asocia con la fidelidad y con la eternidad.

—No, no, señores, no... El amor no es desinteresado, ni egoísta, ni hipócrita, ni es reflejo del amor propio, ni es la estupidez. Es mucho más simple, más espontáneo, más natural que todo eso: el amor es la crueldad.

(180)

En la microficción domina el diálogo como modalidad discursiva, en la cual se organizan las descripciones que los personajes realizan. Así se presenta una serie de elementos equivalentes, pues todos proponen su idea de qué es el amor. Las respuestas se

van ordenando en la figura de la acumulación, en este caso descendente, pues en cada respuesta se intenta degradar la idea del amor. También podemos identificar la figura retórica de la epífrasis, ya que para dar su respuesta el personaje prolonga la oración con lo ya dicho, para reforzar su propia idea. Al final se concluya reuniendo todas las propuestas. Bajo este esquema podemos identificar la figura de la Frecuentación, que dota de intensidad al texto y al final las propuestas presentadas se juntan en un todo.

Se analizará un ejemplo de Rafael García.

Diluvio

Al arca de Noé, construida junto al arca de Samir, subieron en parejas, macho y hembra, una variedad increíble de especies animales llegadas desde todos los rincones del planeta: Caballos, halcones, búhos, cebras, paneras, venados, avestruces, vacas, simios, gatos, camellos, colibríes, jaguares, tapires, camaleones, elefantes, osos, serpientes, mariposas, entre cientos de miles más.

Al arca de Samir, construida junto al arca de Noé, subieron en parejas, macho y hembra, una variedad increíble de especies animales llegadas desde los rincones del planeta: Borones, cintibillos, nupis, míteros, doneiros, firoados, koperos, camarates, jomines —parecidos a los borones, sólo que son plumas en vez de pelos—, lónidos, persodios, rengus, pícuros, prelinos, drumios, zipizipis, topeles, virsobios, claretas, entre cientos de miles más.

Mientras las últimas bestias terminaban de ingresar por la rampa y eran llevadas hasta los habitáculos dispuestos para ellas, Samir, parado en la

proa de su nave, contemplaba receloso la majestuosa embarcación de Noé, fabricada con madera resinosa de gran calidad y calafateada con estopa y brea.

“Mmmmm, no sé... la mía no parece tan segura”, pensó Samir justo antes de sentir en su rostro las primeras gotas de lluvia. (35)

En la microficción el tema es el trabajo mal realizado y sus consecuencias inadvertidas. En la descripción se pone de manifiesto el paralelismo con la construcción de dos arcas para enfrentar el diluvio, una construida por Noé y la otra por Samir, así se regula en el texto la posición de los elementos que integran cada uno de los dos miembros o unidades: se repiten la constitución y el orden fijados en los elementos de la primera. En ambas arcas se resguardan animales para preservar su especie, pero el desconocimiento de los animales del arca de Samir, hace deducir al lector que no tuvo la fortuna de resistir el diluvio.

Aquí otro ejemplo de Héctor Ugalde:

Había una vez... una

Había una vez. Una, porque “dos veces” sería una historia repetitiva. Un rey.

Uno, porque dos sería la guerra.

Quien estaba casado con una reina. Una, porque dos sería un drama.

Ellos tenían una hija princesa. Una, porque dos sería un lío.

La que estaba enamorada de un caballero. Uno, porque dos sería telenovela.

Al que le pusieron la condición de matar a un dragón. Uno, porque dos sería labor titánica.

El héroe tuvo una idea. Una, porque dos sería mucho pedirle.

La de usar una espada mágica única. Una, porque dos ya no la harían única.

Con la que le quitó la vida al dragón. Una, porque el dragón no era gato.

Entonces se realizó la boda. Una, porque dos sería bigamia.

Y vivieron felices para siempre. Uno, porque dos “siempre” sería algo así como dos infinitos (aunque sí ocurrió que los dos fueron felices).

Fin. Uno, porque dos finales sería [sic] complicado. (63)

En el microrrelato “Había una vez... una” el autor satiriza el tema de la creación literaria; Héctor Ugalde juega con la frase “había una vez”, a partir del cual va creando dos narraciones, pero de cada componente del cuento agrega una variación del mismo hecho para descartarlo, así aconseja que se deben concentrar en un solo tema en un cuento. Para esta minificción emplea el paralelismo.

B. Figuras de pensamiento

A continuación se identificarán algunas figuras de pensamiento.

Las figuras que ahora se analizarán están dentro del grupo que se conoce como Figuras de Pensamiento, que va más allá de las relaciones gramaticales para atender dos tipos de relaciones: entre unidades de sentido (desde una perspectiva textual), como

enunciados o sus partes constitutivas, y relaciones en el acto de enunciación (desde el punto de vista pragmático).

Sobre las Figuras textuales, Mayoral aborda el tema abordando el texto como una unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social:

...está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debido a la interacción (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua. (Bernárdez en Mayoral 176)

1. Metatextemas: Licencias textuales

De esta manera, divide las figuras textuales en dos grupos, en función del tipo de operaciones generales llevadas a cabo en las diferentes figuras: si presentan un desvío o infracción de la buena formación textual, serán llamadas licencias textuales o metasetextemas; si por el contrario, sus operaciones intensifican o refuerzan alguna de las reglas de formación textual, la figura corresponderá al grupo de Equivalencias textuales o isotextemas, que se verán más adelante.

Una posible clasificación de estas licencias se puede realizar por el tipo de modificación del texto o segmento textual, que lleva a cabo la figura:

- a. Licencia por adición
- b. Licencias por supresión
- c. Licencias por inversión y

d. Licencias por sustitución.

A continuación, un ejemplo de Alejandro García:

Silogismo

La zanahoria es buena para la vista (durante la Segunda Guerra Mundial los aviadores ingleses se las comían diariamente para tener mejor puntería). Los conejos consumen zanahorias. Si como conejo tendré buena vista, meditaba el miope, sin darse cuenta que era una rata la que se cocinaba en el perol.

(93)

En esta minificción expositiva el tema es la ignorancia por hacer caso a un mito, como que el comer zanahoria mejorará la vista. El personaje emplea mal el silogismo para explicar sus acciones, por lo que hay tres proposiciones y la última es una síntesis de las dos primeras. En esta modalidad discursiva explicativa se emplea la licencia por adición, el paréntesis, que interpone una unidad de sentido autónomo, así encierra entre signos de paréntesis datos que no tiene una relación directa con el silogismo.

Ahora un ejemplo de Amelié Olaiz.

Imperdonable

—Tengo que decirte...

Me quedé pasmado, sobrecogido, aterrado. No encuentro sosiego.

Podría haberme dicho cualquier cosa, ¿pero aquello? ¿Cómo lo olvidaré?

Sabía lo curioso que soy, ¿y morir así? (30)

El tema es el deseo incumplido y la frustración que acarrea. Lo que desea uno de los personajes es el conocimiento de algo, para saciar la curiosidad, pero no lo consigue pues la muerte impide al interlocutor expresar la información. La figura retórica identificada en esta microficción es la reticencia, licencia por supresión, que generalmente se marca con puntos suspensivos.

Ahora un ejemplo de Marcial Fernández.

El mago

Su primer acto fue aparecer un conejo. Luego, una paloma, un león, un niño, una manzana, un caballito de mar, un grano de sal, una flor... Y cuando al cabo de siete días. (*Andy Watson 23*)

Esta microficción trata el tema de la creación divina de Dios, a quien comparan con un mago. Aquí se combinan dos visiones que se tiene del mago: una, vista como un charlatán que realiza trucos, y otra como un mago que domina fuerzas místicas. De esta manera, al realizar un truco, crea la tierra. La figura retórica identificada en esta descripción es la interrupción, licencia por supresión, que es cuando se advierte o se interrumpe una oración, se calla algo que se entiende; los tres puntos suspensivos resumen la cantidad de objetos que existen en el mundo.

A continuación, un ejemplo de Alexandr Zchymckzyk.

El caracol del tiempo

La niña comienza a bajar las escaleras de su casa hacia atrás, de espaldas, recogiendo en espiral sus pasos uno a uno para no haber subido. El truco funciona, los destrozos que hizo en la planta alta se revierten y cada cosa

regresa a su sitio: los jarrones rotos vuelven a unirse, un zoológico completo se desdibuja de la pared y el lodo se limpia de los pisos. Cuando llega al pie de la escalera todo vuelve a la normalidad. Soltando una risita traviesa sube de nuevo, le prende fuego a su cuarto y antes de que todo sea consumido, la niña comienza a bajar las escaleras de su casa hacia atrás, de espaldas... (38)

El tema es la curiosidad infantil; aunque esta microficción está envuelta en lo fantástico, la curiosidad de los niños es insistente. En la descripción de estas imágenes podemos señalar la figura retórica de la histerología, que es una licencia por inversión, cuando logra revertir el tiempo y las acciones o acontecimientos se presentan en orden inverso temporalmente. A continuación, un ejemplo de Adriana Azucena Rodríguez.

Entrevista

—¿Qué estás escribiendo actualmente?

—Un proyecto experimental de interacción directa con el lector y la tecnología. En diálogo con la post-posmodernidad. Es un híbrido entre el ensayo y la crónica, la fotografía y el género epistolar, además de los géneros breves.

—¿Estás posteando fotos de gatitos en Facebook?

—Sí. (*Cortocircuito* 24)

El diálogo es la modalidad discursiva que ordena el texto. El tema es el lenguaje académico como forma de legitimar los estudios académicos, que se identifica con términos especializados como “interacción directa”, “post-posmodernismo”, “híbrido”. Aquí se

emplea una licencia por inversión, la figura de la perífrasis, que es repetir una misma idea con más palabras, así el personaje intenta justificar con un lenguaje sofisticado la acción de postear fotos de gatos. Se emplean de forma paralela las dos explicaciones: una académica y otra coloquial que resume lo dicho.

2. Isotextemas: Figuras de repetición en nivel textual

Estas figuras tienen como fundamento la presencia de versos y de estribillos, por lo tanto este apartado tiene una relación obligada con la poesía y no con la prosa. Es por ello que no se encuentra relación con la minificción.

Los isotextemas o Equivalencias textuales están basadas en repeticiones de segmentos de texto que denomina “unidad de repetición”, que puede ser una sentencia en forma de enunciado o un fragmento o segmento textual, ya que tienen “unidad de sentido” (206). Y aunque puede estar presente en cualquier expresión literaria, es regularmente empleado en los textos poéticos y se les conoce como “estribillos”.

Varios de los casos de esta licencia pueden quedar integrados a las Equivalencias textuales. El Epímone o Continuación puede identificarse con la figura Expolición, la única diferencia es que se presenta de forma reiterada. Según su posición puede recibir diferente nombre, como antecanto si va al inicio; si va al final, epodas, y si va en medio, intercalares,

Mayoral divide el conjunto de estas figuras en dos grupos: en equivalencias textuales, basadas en repeticiones de carácter libre, y las equivalencias textuales, basadas en repeticiones ligadas o vinculadas entre estrofas.

El grupo de equivalencias textuales de carácter libre son aquellas que no están determinadas a formas estróficas determinadas, y tienen su base en el verso endecasílabo.

Para Mayoral (2006) es la repetición de un segmento textual de carácter intermitente o discontinuo y representan distintas modalidades, como la anáfora textual: es la repetición de un segmento textual, de uno o más versos, al inicio de las estrofas continuas de un poema; el epífora textual: Cuando un mismo verso es la conclusión de diversas estrofas; compleción textual, que es la combinación de las dos anteriores, ya que contiene un mismo verso que inicia todas las estrofas de un poema, y otro verso que las concluye. La epanalepsis textual es cuando un mismo verso o conjunto de versos, inicia y concluye las estrofas o el poema completo, y la anadiplosis textual son las manifestaciones de concatenación textual entre diferentes estrofas, iniciando una estrofa con el verso que finalizó la que precedió.

El grupo de equivalencias textuales, vinculadas a formas estróficas, son aquellas formas de repetición de segmentos textuales que vinculan a unidades estróficas. Está conformado por una familia de estribillos y citación, formas estróficas o poemáticas. El estribillo es un segmento de texto que contiene la base temática y formal del poema, y es insertado periódica y sucesivamente, organizando el desarrollo de las estrofas; el Romance artístico, a diferencia del romance tradicional, tiene un estribillo que también se inserta periódicamente, pero con estribillos tanto tradicionales como originales. La glosa se hace presente a partir de una estrofa primaria, se desarrollan una serie de coplas secundarias que concluyen con cada uno de los versos de la estrofa primaria. El poema está limitado al número de versos de la estrofa primaria.

C. Tropos

Mayoral afirma que, siguiendo la doctrina clásica, los “fenómenos de transferencia de significado”, los Tropos, deben responder a una finalidad ornamental. La transferencia de las relaciones semánticas se dan tanto en las unidades léxicas (palabras) implicadas, como en las conexiones que se realizan entre las unidades léxicas relacionadas. Además, la palabra con la que se realiza la transferencia de significado debe tener mayor carga de significado y expresión que la palabra sustituida. Por ello, se pueden identificar tres elementos en la materialización lingüística del tropo: la palabra o expresión que reemplaza a otra, la palabra o expresión que es reemplazada, y un contexto-señal que indica la presencia del tropo (226).

1. Metasememas

Los metasememas son un conjunto de artificios que en diferentes grados, modifican el significado (semema) de unidades léxicas, alterando su función detonadora o referencial, en ciertas situaciones particulares del discurso. Son los que se conocen como Tropos (223)

Todos los tropos se pueden analizar en el nivel morfológico (metonímicos o metafóricos, nominales, adjetivales o verbales), nivel sintáctico (metafóricos o metonímicos realizados mediante relaciones atributivas, predicativas, nominales, adjetivales o verbales) y a nivel textual (Alegoría o Perífrasis).

Mayoral divide los metasememas en dos grupos: el primero es por relaciones de semejanza o metafóricos; está constituidos por la Metáfora, Hipérbole, Sinestesia, Ironía y Alegoría. Y el segundo grupo está basado en relaciones de contigüidad, o los llamados tropos metonímicos, y está integrado por la metonimia, símbolo, sinécdoque, autonomasia y perífrasis (227).

La siguiente microficción es de Adriana Azucena Rodríguez.

Posdata

Yo tenía un lápiz lleno de historias. Se me acabó de tanto escribir tu nombre sin saber cómo continuar. (*El infierno de los amantes* 35)

El tema puede ser la inspiración creativa frustrada por aflicciones emocionales. La descripción del lápiz es por medio de la metáfora con la inspiración, pero se acaba por la distracción de una decepción amorosa. La figura retórica empleada en esta microficción es la metáfora, que se basa en el parecido entre el plano real y un plano abstracto. Pertenece al grupo de relaciones por semejanza. La metáfora en el siguiente texto es pensar que el lápiz no sirve para escribir historias, sino que contiene historias. A continuación, un ejemplo de Cristina Rascón.

Erotich

El sándwich me miró fijamente y no me atreví a morderlo. Jalé cosquilloso una hebra de cebolla. Acaricié su pubis de lechuga y tintineé el clítoris pedazo de tomate. Entonces se dejó comer lento, despacito, desprendiéndose en mi garganta e iniciando la entrega de los cuerpos, esa fotosíntesis humana. (9)

El tema es el erotismo que envuelve un encuentro sexual. Un sándwich es la simbolización de otro personaje que tiene que ser sensibilizado para iniciar el acto sexual. La autora emplea la personificación o prosopopeya, que asigna a entidades inanimadas, como en este caso es el sándwich, propiedades y actitudes o acciones de las personas, como

el que mire fijamente, sienta cosquillas, o que físicamente tenga un pubis o un clítoris.

Pertenece al grupo de relaciones por semejanza.

Analicemos otro ejemplo de Alejandro García:

Déjate seducir

Chaparrita cuerpo de uva ceñida a mi deseo, piel de manzana perfumada, sé que te extrañaré toda la semana, pero antes, contéstame ojitos de semilla de capulín, perfume de durazno, cabello de elote tierno, ¿qué pensó Dios que en lugar de naranjas, melones te dio? (*Frutos prohibidos* 65)

El tema de esta microficción es la atracción física; el narrador se siente atraído por la apariencia de una mujer, la que compara con las características de las frutas. Comienza la modalidad descriptiva con la frase popular mexicana: “chaparrita cuerpo de uva” después deja las comparaciones para volverse metáforas: piel de manzana, ojos de semilla de capulín, perfume de durazno, cabello de elote, entre otros. Al sumarse las metáforas, encontramos una alegoría por mantener una relación temática, que pertenece al grupo de relaciones por semejanza. Termina con la pregunta de connotación sexual: “¿qué pensó Dios que en lugar de naranjas, melones te dio?”, probablemente en alusión al tamaño de los senos.

A continuación, una microficción de Alejandro Badillo:

Viaje al centro de la Tierra

Le dijeron que tuviera cuidado con los baches Se distrajo, sintió un estremecimiento. Hasta la fecha sigue cayendo al fondo. (55)

Aquí el tema es la desazón provocada por lo anómalo, que no cumple estándares y que podría generar un percance; en la microficción se habla del descuido en los servicios públicos en la ciudad, que no cumple estándares, como los son los baches. Para esta descripción, el autor se apoya en la hipérbole, que es la exageración de cierta realidad, la caída de un automóvil dentro de un bache y por tiempo indefinido, como si cayera en un abismo sin fondo, es irreal e inverosímil, pero se exagera para dar mayor expresividad. Pertenece al grupo de tropos por relaciones de semejanza.

Se analizará un texto de David Baizabal.

Saudade

Emerge, brota de los muros de piedra antigua del café, una música tenue solapada por las voces tuya, de otros, mía. Notas que parecen vals pero evidentemente son cosa distinta. Huele a café tu boca y la mía a hielo. La conversación está muriendo la corta vida que la sustenta y nadie se inmuta porque, quizá, todos están velando una muerte con exprés y cigarros. (47)

En esta microficción, el tema es la nostalgia que puede despertar ciertos lugares específicos al recordar algún tiempo pasado. El narrador es consciente de sus percepciones sensoriales, pero que cambian de un dominio sensorial a otro. El autor emplea la sinestesia, del grupo de relaciones por semejanza, para describir una cafetería; por ejemplo, escucha música de las piedras cuando debería sentir su aspereza o dureza, y huele el hielo cuando podría sentir su frialdad al tacto. Al final compara la atmósfera de la cafetería con un velorio.

Se analizará un ejemplo de Guillermo Samperio.

Esta zona del universo

Me vio a los ojos con sus ojos grandes, cercados de rímel negro. Percibí que yo sería de ella, la *femm fatale*. Y no me interesaba ser el número cuarenta y siete de sus trofeos deliberados: su belleza era magistral y lapidaria. Supe que haciendo el amor con ella iba a tener la eyaculación más espléndida y poderosa de esta zona del universo. Que me iba a convertir en inmundicia y que algunos días después estaría colgado de la regadera de algún hotel barato. Desnudo, con la piel tono nicotina y que me encontrarían cuando ya estuviera pudriéndome. (*Al fondo se escucha el rumor del océano* 93)

En esta microficción destaca la figura retórica de la execración, ya que el hombre no ha vivido nada con la *femm fatale*, pero ya ha visto su futuro en una mezcla de premonición y deseo. Este tropo pertenece al grupo por relaciones de contigüidad.

A continuación, un ejemplo de Leticia Vázquez.

Aire Frikko

Recuerda que nosotros somos la gente del desierto, te enseñamos a aguantar la sed; amamos el sol y el calor.

—Sí, recuerdo, recuerdo. Pero padre, cómo quisiera renunciar a tu sangre de indio tohono o'odham para no aguantar el calor. Extraño el sol. Oh, padre, perdóname porque tengo frío, no soporto el aire acondicionado. Y perdónalos a ellos porque no quieren apagarlo. (121)

En esta microficción el tema son las costumbres familiares que se transmiten de padres a hijos, y que se vuelven ley. El personaje descubre que esas mismas costumbres son insuficientes para convivir en otros contextos al salir del grupo familiar. La autora emplea el apóstrofe, grupo por relaciones de contigüidad, ya que en esta modalidad discursiva en diálogo, el personaje le habla a la voz de su padre ausente o ya fallecido.

Ahora un ejemplo de Álvaro Menén Desleal.

El cuento soñado

¿...Y si, como yo soñé haber escrito este cuento, quien lo lee simplemente sueña que no lo lee? (16)

En esta microficción el tema es la duda sobre la realidad; el personaje, a partir de escribir un cuento inspirado por un sueño, asigna también a los lectores características de la ensoñación. En esta descripción se recurre a la figura de la dubitación, figura que estamos inciertos y se duda de algo. El personaje duda de que el lector pueda replicar en un sueño el miedo de no ser leído.

Ahora una microficción de José de la Colina:

La metamorfosis, según Hamlet, según Shakespeare

Ser o no ser. Ser escarabajo feliz o ser Gregorio Samsa infeliz: he ahí el dilema. (31)

El tema de esta microficción, la elección entre la felicidad y el estatus social, si entendemos aquí la condición de ser insecto o humano como un estatus social. Esta es la explicación de la duda del protagonista. La figura retórica que se utiliza es la dubitación en

una elección entre ser un escarabajo o un ser humano, con la intertextualidad entre el monólogo famoso de William Shakespeare en su obra “Hamlet”, y a *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Analicemos una microficción más de Monsreal:

El jardín de Virgilio

¿Cómo se enamoran los muertos? ¿Qué tipo de miradas, de pensamientos, de caricias se dirigen a través de la tierra que los separa? ¿Con qué palabras se dicen las cosas que se tienen que decir? ¿Se tocarán alguna vez? ¿Qué tan larga será para ellos una noche sin dormir a causa del deseo? Preguntas y más preguntas. ¿De cuándo acá me ha entrado esta curiosidad por saber cómo aman los muertos? (*Los hermanos menores de los pigmeos* 112)

En “El jardín de Virgilio” el tema es la curiosidad infructuosa, cuando en el final el mismo personaje desacredita sus interrogantes planteadas. Es un texto que emplea la metáfora, pues no se refiere estrictamente a los muertos, sino en una interpretación, podría ser gente sin emociones. El autor emplea la intertextualidad con *La divina comedia*, puesto que el narrador se pregunta sobre cómo aman los muertos, y en la obra de Dante, el poeta Virgilio guía al poeta por el infierno, donde habla con espíritus que vivieron en la Tierra. El autor emplea también la figura de la Interrogación retórica para crear esta microficción; se realiza una pregunta que no busca respuesta, sino que sólo demuestran su curiosidad. La modalidad discursiva puede estar dentro del ensayo, porque a pesar de que no se responde nada, las preguntas plantean el tema y una reflexión.

Ahora un texto de Coco Goicoa:

La duda

Por los ojos parecía ella; por la mirada, no. Pero sí, era ella. ¿Y si le pregunto si es ella y no es? ¿Y si le pregunto si es ella y es? Tiene la misma mirada. ¿Y si le digo “hola, María”?... tal vez sea ella y lo niegue. Tal vez le fueron con un chisme... pero no, no lo creo; yo no le hice nada malo. ¡Bah!, ya pasó. ¿Por qué no me paró y me preguntó si era yo?... no era tan complicado... ¿o pensaría que yo me iba a negar? (58)

Esta microficción tiene el tema de la paranoia, que es la perturbación mental fija en una idea u orden de ideas, que se representa en este desorden de pensamientos del personaje para tomar una decisión. En este fragmento se emplea la figura de la sujeción, pues partiendo de preguntas, se presenta una ficción dialógica, como un diálogo interno, un soliloquio.

Analicemos otro ejemplo de Julio Torri:

Oración por un niño que juega en el parque

¡Infantilidad, secreto de la vida, no le abandones nunca! ¡Tú que viertes el olvido y el descuido, no le abandones nunca! ¡Ten piedad de sus futuros cuidados!

¡Fantasía, suma benevolencia! Que transformas el sórdido jardincillo de arrabal en la selva encantada: ¡encanta su camino!

¡Paz interior, la de sonrisas puras y ojos lucientes y asombrados, mana siempre para él asombro y luz!

Infantilidad, embriaguez de almas claras! ¡Apártalo del fastidio, del análisis que conduce a las riberas de la nada, del desfallecimiento y del recuerdo! (102)

El tema de esta minificción es el deseo de amparo a la infancia. Tenemos tres recursos retóricos, el primero de ellos es la deprecación, ya que hay una petición, ruego o súplica a la fantasía, la paz interior y a la infantilidad, para que proteja a un niño que juega en el parque. También está presente la prosopopeya, para hacer que conceptos como la fantasía y la paz sean capaces de escuchar una súplica. Además, cada párrafo está encerrado entre signos de exclamación, por ello también está presente figura de la exclamación, que es un rasgo de la entonación para darle vehemencia a los sentimientos, en este caso al deseo de protección de la infancia.

A continuación, un ejemplo en Eugenio Zamora Martín.

Desdicha

—¿A quién echarle la culpa de tan terrible situación? ¿A los dioses? ¿A mis padres?... Yo no puedo saberlo. Sin embargo, lo cierto es que esta incertidumbre me tortura, me mata. Y lo peor del caso es que pasan los años... y ¡nada! ¡Ni la mujer ni la yegua! ¡Qué horrible es ser centauro!
(201)

En esta microficción tenemos el tema de la soledad que genera ser alguien diferente a los demás, ya sea por incomprensión o discriminación. El personaje, un centauro, por ser mitad caballo y mitad ser humano, no logra encontrar a alguien de su misma condición. El

autor emplea la ecfonesis al final del texto, esto es, una exclamación breve para dar emotividad. Y también hay sujeción, debido a que a partir de preguntas se realiza el diálogo del centauro.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que se obtienen de los temas tratados son de cuatro índoles: en la propuesta de organización de la minificción, la minificción desde la retórica, en la propuesta de categorización y en la propuesta de la minificción expositiva.

1. Desde la propuesta de los fundamentos de la minificción:

- a) Las tres características generales que cada investigador han enumerado son las que pretenden ser identificables en cualquier minificción, ya sea microrrelato o microficción. Sin importar de qué grupo sean, la brevedad, la ficcionalidad, la intensidad estética intensa, son para la diversidad de tipos de textos. Son tres características aplican de forma absoluta a todas las variantes. Hay características que enumeran otros investigadores, pero que no se cumplen en el total de la minificción, como la ironía, la fractalidad, la intertextualidad, la parodia, el humor, etc. En cada grupo de la minificción, tanto en el microrrelato como en la microficción, así como la minificción expositiva, se pueden identificar rasgos particulares.
- b) La minificción se manifiesta con diversas estructuras discursivas que se organizan en tres grupos: microrrelato, microficción y minificción expositiva. El microrrelato es el texto homogéneo en el que domina el rasgo narrativo en su estructura y que puede identificarse con el cuento clásico. Existe otra especie de microrrelato en la que se identifican nuevas técnicas narrativas, como la puesta en abismo, la técnica cinematográfica, etc. La microficción es aquella que asume estructuras no narrativas, y que puede tomar las formas de la literatura popular, tanto oral como escrita: la

adivinanza, las leyendas, los mitos, las rondas infantiles, el trabalenguas, los corridos, etc. Y se denominará minificción expositiva cuando tenga una estructura morfológica-sintáctica discursiva de otra índole, como lo son del ámbito periodístico, jurídico, comercial, médico, científico, tecnológico, didáctico, burocrático, publicitario, etc.

- c) En la minificción, en algunos grupos, la brevedad de su extensión es dada por una elección de autor, como ocurre en el microrrelato.
- d) La minificción expositiva adquiere ciertas características, como el empleo del argot o jerga de los ámbitos en que se desarrolla la tipología textual, para generar un fin paródico y lúdico. Un anuncio verídico como “Se solicitan donadores de sangre RH negativo. Asistir en ayunas al Hospital Español”, puede transformarse en minificción: “Solicitamos donadores de sangre. Asistir sin crucifijos al Hospital Transilvania”. Pero a diferencia del microrrelato, esta sería expositiva.
- e) Las características de la minificción expositiva son: Se crea a partir de diversas estructuras discursivas no tradicionales de la literatura, tales como: textos científicos (ensayo, artículo, descripción de procesos, fórmulas matemáticas, etc.), de divulgación (nota periodística, crónica, editorial, aviso de ocasión, etc.), didácticos (descripciones de procedimientos técnicos, artículos) y de consulta (enciclopédicos, diccionarios, etc.). El lenguaje empleado es flexible y adaptable, ya que puede ser especializado, técnico, coloquial o metafórico para hacer referencia a las estructuras discursivas imitadas, por lo que debe tomar la forma discursiva y emplear los términos propios del discurso imitado o simulado. Emplea la jerga de distintos ámbitos o jerga de grupos sociales.

El medio por el cual se vuelve literario son tres: La ficción: el lector no busca información, sino recreación. Lo polisémico: adquiere la posibilidad de que el lector encuentre profundidad de significación y de interpretaciones. El aspecto lúdico: el autor y el lector se vuelve un juego de ingenio las estructuras no literarias con un fin recreativo.

2. Sobre las características propuestas de la minificción:

- a) Sobre la brevedad: Hay algunas expresiones de la microficción que es breve porque no puede darse en forma extensa, por ejemplo, con la greguería, la adivinanza, la leyenda, el trabalenguas, el corrido, etc.
- b) En la minificción extraliteraria la brevedad es ineludible cuando parodia estructuras extraliterarias que son breves de origen, por ejemplo, el aviso de ocasión, la receta médica, el recado, la definición de diccionario, el encabezado de periódico, el telegrama, las fórmulas matemáticas, los teoremas, el eslogan comercial, etc.
- c) Se identifican dos formas de ser breves: una imitativa y otra simulada.

La minificción imitativa es aquella cuya brevedad se debe a que las estructuras que imita son breves de origen: el epitafio, el aviso de ocasión, la receta médica, el encabezado de periódico, el anuncio comercial, la definición de diccionario, los epitafios, las fórmulas matemáticas, el reporte periodístico, el instructivo, el pie de foto, el recetario de cocina, las esquelas, el telegrama, las notificaciones, etc.

La minificción simulada es aquella cuyas estructuras que retoma no son de textos breves por sí mismos, pero los autores la incluyen en la topografía de la brevedad por medio de dos estrategias: abreviándolos por medio de la elipsis, o

fragmentándolo para tomar una pequeña parte esencial. La estructura original pueden ser la carta, el ensayo, la biografía, el memorándum, la crónica periodística, el reporte científico, el artículo enciclopédico.

3. Sobre la propuesta de categorización:

- a) La categorización es una forma de organizar un fenómeno heterogéneo conocerlo mejor, organizando y discriminando características de las especies que se analizan.
- b) El microrrelato, en su carácter de texto narrativo, no tiene la exclusividad para crear un efecto estético o la unidad de impresión en el lector. También se puede conseguir desde otras modalidades discursivas.
- c) La microficción en el formato discursivo descriptivo, explicativo, argumentativo y dialogal, también tiene el efecto de generar en el lector una unidad de impresión o un efecto estético, ya que no son las modalidades discursivas lo que genera el efecto estético, sino que es el medio por el cual se transmiten las ideas por el autor.
- d) La clasificación por modalidades discursivas es transversal en la minificción, ya que se encuentra tanto en la literatura popular como en la culta, por lo que ayuda a ordenar la heterogeneidad de la minificción desde sus características discursivas.
- e) En la minificción expositiva es posible subrayar:
 - (1) Las estructuras morfosintácticas de los discursos extraliterarios son, en gran medida, el modelo de inspiración para la minificción expositiva.
 - (2) La minificción expositiva no admite el análisis narrativo con el primer modelo actancial de Greimás, puesto que no cumple con las estructuras discursivas literarias tradicionales: son extraliterarias.

(3) La minificción expositiva es literaria a través de los eventos de ficción que se transmiten por medio de estructuras no literarias, además de que tiene el objetivo de generar una reacción emotiva o reflexiva, no es expositiva o informativa.

(4) En la microficción expositiva, al emplear una estructura discursiva extraliteraria, permite pensar que en el análisis estructural también se pueden emplear herramientas de análisis extraliterarias, como las del Análisis del discurso científico, didáctico o de divulgación.

(5) La minificción expositiva tiene cualidades que no poseen los géneros literarios narrativo, poético o teatral. Al igual que lo propone Zavala (*Hacia una semiótica de la minificción* 87), podría llegar a considerarse un nuevo género literario, pero requiere de nuevas investigaciones para sostener esta idea. Por ahora, para esta investigación consideramos que sólo es un tipo de texto dentro de minificción.

4. La minificción desde las figuras retóricas:

- a) Las figuras retóricas tienen una dimensión anticomunicativa, pues modifican el proceso lingüístico-comunicativo para conseguir el efecto estético. No hay un uso del lenguaje común en la minificción, se aleja del uso cotidiano y lo transforma en lenguaje literario, pero juega un papel importante más que ser simple ornamento.
- b) En algunos niveles de lenguaje, como en el fonético, se nota un mayor desapego a las normas gramaticales.

- c) La elipsis no es la única figura retórica que le da sentido a la minificción, ya que, dependiendo del nivel lingüístico que explora el autor, se encuentran figuras en distintos niveles lingüísticos: nivel fonético, sintáctico, morfológico y semántico.

5. Sobre la influencia que tienen las figuras en los distintos niveles del lenguaje en la minificción se encontró:

- a) Nivel fonológico

En los metafonemas, al alterarse la constitución fonológica en las palabras, surgieron algunos fenómenos como la simulación de un efecto sonoro por medio de los fonemas (repetición de sílabas para figurar el sonido de una ametralladora) y la alteración completa del orden de los fonemas al interior de las palabras sin alterar su significado.

También se presentó la formación de neologismos con la suma de un fonema (clorofilia), y en otro caso, con el cambio una palabra por otra, con sólo modificar un fonema al interior de una palabra, también cambió el significado de una frase. Las modificaciones de fonemas también crearon el efecto de verosimilitud al simular la pronunciación del habla de niños que no tienen aún buena dicción.

Algunos puntos que se pueden destacar sobre los metaplasmos, son:

- (1) En los metafonemas el lenguaje es la materia prima de las minificciones en el nivel fonológico.
- (2) No importa lo que se dice, sino cómo forma en cómo se dice.
- (3) La función retórica misma es el tema de la minificción.
- (4) La modificación de la lengua en este nivel no es relevante porque no hay una intención de comunicación.

(5) En los metafonemas no se encontraron microrrelatos, a diferencia de las isotopías.

En los isofonemas, fenómenos que refuerzan o intensifican los fonemas, se encontró que la figura retórica puede ser o no el tema de la minificción. Se encontró que generalmente los isofonemas sirven como ornamento porque lo principal es contar una historia con un efecto sonoro, como iniciar cada palabra del microrrelato con una consonante, que cada palabra de la historia fuera la misma, la intensificación de una consonante (como la cacofonía o buscar el efecto de musicalidad en el relato. También se identificaron en este nivel los juegos de palabras, como el anagrama, el palíndromo o el acróstico.

b) Nivel morfológico

En los metaplasmos del nivel morfológico, los metamorfemas, que alteran la constitución de las palabras dentro del discurso, sustituyen o varían atributos de la oración, o crean palabras nuevas. Por ejemplo, para dar la idea de un ambiente o reforzar la personalidad de un personaje, se sustituyen palabras en otro idioma, que se identifican como barbarolexis, y los vulgarismos o rusticismos, así como los cultismos.

El empleo de los neologismos, el arcaísmo o los cultismos, dialectismos o tecnicismos tienen la misión de hacer verosímil el texto: el texto se siente auténtico cuando se recupera la variante lingüística de cada uno de los ámbitos aludidos.

Como puntos a destacar de los metamorfemas:

- (1) No hay un lenguaje literario único para la minificción. El léxico de la minificción se adapta según el tema y el personaje.
- (2) Los metamorfemas se pueden dar en los microrrelatos y en las microficciones.
- (3) En la minificción expositiva el empleo del léxico es sustancial porque consigue hacer verosímil el texto al imitar la variante lingüística, porque se consigue crear el ámbito aludido y el tono de la minificción.
- (4) La variante lúdica de los metamorfemas es la derivativa: la formación de nuevas palabras modificando términos conocidos, como convertir adjetivos o adverbios en sustantivos.
- (5) Los metamorfemas pueden ser el tema de la minificción, como podría ser el juego de palabras.

En el caso de los isomorfemas, también son el tema central de la minificción. Encontramos los fenómenos con la poliptoton, que cuando se flexiona tiene distintos significados. El cambio semántico que adquiere una palabra cuando se acentúa o cuando la primera letra se escribe con mayúscula son de gran importancia para el juego de palabras como la antanaclasis. El repetir palabras también genera ambientes de distinta índole, como desesperación o entusiasmo, como en el epizeuxis, anadiplosis, la anáfora o epifora. En el nivel morfológico, la isotopía consigue crear la sorpresa del lector con los juegos de palabras, el cambio de significado o la repetición, aunque sean contrarios a las normas gramaticales.

c) Nivel sintáctico

De forma general, en las metataxis lo importante es lo que comunican, por lo tanto, siguen las reglas gramaticales para poder comunicar con eficacia el mensaje. Pero cuando se rompen las normas, también se dan casos en que la misma figura es el tema de la minificción. El microrrelato sigue las normas gramaticales para transmitir el mensaje de forma clara y eficaz, empleando sólo la información oportuna para el lector, como ocurre con la elipsis.

d) Nivel semántico

En el nivel semántico, los metasemas son fundamentales para la minificción. Se ha hecho notar en el primer capítulo que una de las características de la minificción es que tiene una desproporción entre el mínimo número de palabras, con la enorme cantidad de sugerencias e interpretaciones que puede hacer el lector.

Es en este nivel lingüístico que se encuentran las figuras retóricas que ayudan a concentrar información, como la metáfora y la alegoría, otras que ofrecen una idea paralela de lo expresado, como la ironía, y una que se vuelve simbólica, como la prosopopeya. De esta forma, al concentrar significados y evitar explicaciones, también facultan brevedad de la minificción.

(1) Esta densidad sémica se puede lograr por medio de los tropos, como la metáfora, la alegoría, la ironía, pues de esta manera se concentra mucha información en poco espacio. Recordando la teoría del iceberg, la figura retórica juega ese mismo papel: muestra una historia que se lee al tiempo que mantiene una segunda historia subterránea.

(2) También ocurre con la prosopopeya que da vida a seres inanimados y que, por lo tanto, despliega un nuevo significado oculto, se vuelve un símbolo de personas o entes que podemos encontrar en la vida cotidiana.

(3) De igual forma la minificción se transforma polisémica, porque cada lector interpreta la minificción gracias a su propia experiencia vital, cada lector tendrá una interpretación diferente.

(4) Al observar la minificción desde las figuras retóricas –principalmente desde las figuras de pensamiento– se consigue que el lector se interne en un nivel de interpretación en el que el lector pone en juego su propia experiencia para descifrar la minificción.

Así se observa en este estudio que las figuras retóricas son esenciales para la minificción. Son el tema en el luego del lenguaje, como ocurre en el nivel fonológico y el morfológico. Son esenciales para conseguir la brevedad, como las figuras del nivel semántico. Son importantes para darle mayor contenido e interpretaciones con las figuras del nivel semántico. Hay casos, como se vio en el análisis, que en un mismo texto convergen figuras de nivel fonológico y morfológico, con niveles semánticos, dando a la minificción mayor riqueza literaria.

Una vez concluido esta trabajo, se percibe que la minificción tiene todavía mucho que dar, pero es una labor que requiere que cada autor también estudie el tema para comprender las posibilidades que existen y las que no han sido exploradas. En esencia, esta tipología ayuda a comprender el fenómeno de la minificción, el microrrelato, la microficción y la minificción expositiva.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Aboytia, José Juan. *Pretextos para una literatura inadjetivada*. México: NortEstación, 2015.
- Adam, J-M. *Los textos: tipos y prototipos. Relato, descripción, argumentación, explicación, diálogo*. Lectura y Escritura. Blog del Área de lectura y Escritura. 1992. Universidad Nacional del Río Negro. Sede Andina. 3 de enero de 2017 <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2013/08/unidad-3-compl-adam.pdf>.
- Anaya, Héctor. “El origen del dinosaurio. Entrevista con Alí Chumacero”. En Lauro Zavala (Ed). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México: UAM Xochimilco-Alfaguara, 2002
- Aristóteles. *Arte poética. Arte retórica*. México: Porrúa, 2008.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 2013.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares*. España: Espasa, 1999.
- Avilés, Edgar Omar. *No respiramos: inflamamos fantasmas*. México: Posdata, 2012.
- Ayax Zombi. “Êdoctum: Encuentro. Jorge Luis Borges I.” Youtube. 9 de junio 2013. Youtube CLL. 23 de agosto de 2017 Albaladejo, Tomás. *Retórica*. España: Síntesis, 1991. <https://www.youtube.com/watch?v=VPxShPjwP-g>.
- Azuara, Guadalupe. *Divertimentos*. México: Sociedad de Escritores Tabasqueños, 1997.
- Badillo, Alejandro. *Crónicas de Liliput*. México: Fomento editorial BUAP, 2017.
- Baizabal, David. “Saudade” y “El alimento”. En Fernando Sánchez Clelo (Ed.). *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla*. Puebla: Fomento editorial BUAP, 2014.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2012.

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. España: Cátedra, 2014.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Bathes, Roland, et. al. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán, 2011.
- Barrón, Alejandro. *Tragedia en cinco actos*. México: La tinta del silencio, 2018.
- Benacot, Débora, Caro Fernández, Roque Grillo, Leo Mercado, Juan Manuel Montes y Juan Romagnoli. *Beber para contarla. Cosecha tardía*. Argentina: Macedonia, 2017.
- Benza, Alberto. *Hojas de otoño*. Argentina: Macedonia Ediciones, 2016.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013.
- Borges, Jorge Luis en Cousseau, Cristian. “Edoctum: Encuentro. Jorge Luis Borges I”. YouTube. YouTube, LLC, 2013. Youtube. 12 abril 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=VPxShPjwP-g>.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Argentina: Lozada, 2002.
- Brasca, Raúl. *Antología personal*. Argentina: IMPC Centro Cultural de la Cooperación, 2010.
- Brioschi, Franco y Girolamo Di Costanzo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Ariel, 2011
- Britto, Luis. “El adelantado mental”. En Lauro Zavala (Ed.). *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguarra, 2000.
- Briz, Francisco. “Abcegrama” en *Juego de palabras*. Tomado el mayo de 2016 en <http://www.juegosdepalabras.com/abc/abecegrama.htm>

- Cabrera, Guillermo. "Canción cubana". *CubaPop. Life, Culture and Travels from the perspective of a Cuban*. Agosto 20, 2012. CubaPop. Mayo 25, 2018 <http://www.cubapop.com/guillermo-cabrera-infante-cancion-cubana/>.
- Calderón, Mario. *Lenguajes en la poesía mexicana (entre el canon y el folklore)*. México: UNAM, 2015.
- . *La academia de Letrán en su literatura*. México: Valparaíso, 2018
- Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 2015.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Siruela, 2012.
- Calzada, Leonora. "Ciento cuarenta de Nancy por la que va de Poizon". En *La tinta del silencio. Ráfagas de Punk*. México: La tinta del silencio, 2016.
- Centurión, Sandro. *Yo también maté a un Terminator*. Argentina: Macedonia, 2015.
- Colina, José de la. *Portarrelatos*. México: Ficticia, 2007.
- Covadonga, Alonso. *Análisis del discurso*. España: Síntesis, 2014.
- Cuenca, María Josep y Joseph Hilferty. *Introducción a la lingüística cognitiva*. España: Ariel, 2007.
- Del Valle y Leticia Pérez. *Metodología de la lectura*. México: SEP, 1983
- Dévora, Armando. "Como en las películas francesas". En Edmundo Valadés (Comp.). *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1980.
- Eco, Humberto. *Obra abierta*. México, DF: Editorial Planeta, 1985
- Editorial Ojo de Pez. *Ballenas en hormigueros. Antología Hispanoamericana de Minificción*. México: Editorial Ojo de pez, 2014.

- Escotto, Alejandro. "Carta de amor". En José Antonio Durand (Ed.). *Cuentos húmedos y otras historias*. México: FESZ-UNAM.
- Eudave, Cecilia. *Para viajeros improbables*. México: Arlequín, 2011.
- Fernández, Caro. *Oíd el ruido de rotas metáforas*. Argentina: Macedonia, 2015.
- Fernández, Marcial. *Andy Watson, contador de historias*. México: Ficticia, 2005.
- . *Un colibrí es el corazón de un dios que levita*. México: Ficticia, 2014.
- Flores, Aldo. *¡Nocauts! Microrrelato internacional de boxeo*. México: Fomento Editorial BUAP, 2015.
- Gallegos, Juan Carlos. *La rubia despampanante y otras microhistorias*. México: Effictio, 2014.
- García, Alejandro. *Frutos prohibidos*. México: Edición de autor, 2012.
- García, Rafael. *El mago natural y otros abracadabras*. México: Ficticia, 2008.
- Galindo, Andrés. *Los libros y la noche*. México: La tinta del silencio, 2017
- Garrido, Felipe. *Conjuros*. México: Jus, 2011.
- . *La estética del relámpago y De mujeres*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- Garzón, F. "Manifiesto por el género del cuento de nunca acabar". *Ensayos de minificción*. México: UNAM, 2011.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. España: Lumen, 1989.
- Goicoa, Coco. *Cortometrajes. Microrrelatos*. Argentina: La oveja negra, 2016.
- González, Otto. *Sea breve*. México: Ermitaño, 1999.
- González, Miguel. "Política laboral". En Lauro Zavala (Ed.), *Minificción Mexicana*. México: Alfaguara, 2003.

- Gotthelf, Eduardo. *Microficciones teatrales 2. Antología del segundo concurso nacional de microficciones teatrales 2017*. Argentina: Macedonia, 2018.
- Golwarz, Sergio. “Diálogo amoroso”. En Lauro Zavala (Ed.), *Antología de cuentos mínimos*. México: UNAM, 2003.
- . “El amor”. En Lauro Zavala (Ed.), *Minificción mexicana*. México: UNAM, 2003.
- Gómez, Ramón. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 1988.
- . *Greguerías. Selección 1910-1960*. España: Espasa-Calpe, 1968.
- González, Jesús. “Prólogo”. En Chaïm Perelman y Lucien Olbrecht-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. España: Gredos, 2015.
- González, Miguel. “Política laboral”. En Lauro Zavala (Ed.). *Minificción Mexicana*. México: Alfaguara, 2003.
- Greimás, A. J. “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”. *Análisis estructural del relato*. Ed. Coyoacán México: Fontamara, 2011.
- Grijalva, Dina. *Goza la gula*. México: Pandora, 2012.
- . *Eros y Afrodita en la minificción*. México: Ficticia, 2016.
- . *Mínimos deleites*. México: La tinta del silencio: 2017
- Guedea, Rogelio. (Comp.) *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*. Guadalajara, México: Editorial Arlequín, 2013
- Hermosillo, Perla C., et al. *Minifccionario de amor, locura y muerte. Cuentos para leer mientras caminas*. México: Effictio, 2013.
- Herra, Rafael Ángel. *Artefactos*. Costa Rica: Uruk, 2016.

Hugalde, Héctor. *Abrapalabra mágica. La magia de la palabra*. Obtenido el 6 de marzo de 2018 en:

<http://abrapalabramagica.blogspot.mx/search?q=%E2%80%94Ad%C3%A1n,+Burr+o,+Cerdo,+Desvergonzado%E2%80%A6>.

Ireland, I. A. (Final para un cuento fantástico” en *El libro de la imaginación*. Comp. Edmundo Valadés. México: FCE, 1980.

Joubert, Joseph. *Sobre arte y literatura*. España: Periférica, 2007.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. España: Cátedra, 1998.

Juárez, J. M., et al. *El arte de vivir*. Colima, México: Ediciones Luminosas., 2007.

Kock, Dolores. "Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. 2013. UAM Xochimilco. 6 de agosto de 2016 <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html>.

---. "Concusiones”. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. 2011. UAM Xochimilco. 6 de agosto de 2016 <http://bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php>.

---. “Retorno al micro-relato. Algunas consideraciones”. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. 2000. UAM-Xochimilco. 12 de febrero 2017 <http://bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php>.

Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto, 2006.

---. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. México: Universidad Veracruzana, 2013.

López, Covadonga. *Análisis del discurso*. España: Síntesis, 2014.

Magnus, Ariel. *Seré breve (Cien cuentos escuetos)*. Argentina: Interzona, 2016

- Martínez, Áurea. “Belcebú” En José Manuel Ortiz y Fernando Sánchez Clelo (Eds.). *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*. Puebla: Fomento Editorial BUAP, 2013.
- Martínez, Gonzalo. *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*. España: Paraninfo.2016.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. España: Síntesis, 2005.
- Méner, Álvaro. “El cuento soñado.” En *El libro de la imaginación*. Comp. Edmundo Valadés. México: FCE, 1980.
- Monsreal, Agustín. *Brevedades y Breverismos*. México: Fomento Editorial BUAP, 2017.
- . *Diccionario al desnudo*. México: Laberinto, 2009.
- . *Los hermanos menores de los pigmeos*. México: Ficticia, 2004.
- . *Mínimas minificciones mínimas*. Puebla, México: Fomento Editorial BUAP, 2015.
- Monsreal, Agustín y Sánchez, Fernando (compiladores). *Vamos al circo. Minificación Hispanoamericana*. México: Fomento Editorial BUAP, 2016.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. México: Era, 2000.
- . *Obras completas y otros cuentos*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- . “Augusto Monterosso, UDG”. *YouTube*. YouTube, LLC, 22 Agosto 2013. Web. 14 octubre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=hKAtss4H2so>
- . *Movimiento perpetuo*. México: Seix Barral, 1983.
- . “Entrevista a Augusto Monterroso por Fernando Sánchez Dragó”. *YouTube*. YouTube, LLC, 23 Abril 2014. Web. 14 octubre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=1QOeWfAzg6I>
- Montes, Juan Manuel. *Relatos desde Líliput*. Argentina: Macedonia, 2012.
- Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*. México: Porrúa, 2010.

- Nasello, Patricia. *Nosotros somos eternos*. Argentina: Macedonia, 2016.
- Nassr, Ildiko. *Ni en tus peores pesadillas*. Argentina, 2016.
- . *Los hermanos mayores*. Argentina: Maten al mensajero, 2017.
- Nassr, Ildiko; et al. *Hilos dorados*. Argentina: Ahora o nunca, 2017.
- Neveleff, Julio. *Clasificación de los géneros literarios*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 1997.
- Ortiz, José Manuel. *Cuatro caminos*. México: Fomento Editorial BUAP, 2014.
- Ortiz, José Manuel y Fernando Sánchez (Ed). *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*. México: Fomento Editorial BUAP, 2013.
- Olvera, Jorge A. *Ingratas creaciones*. México: Effictio, 2015.
- Oxford. “insight” en *The Oxford English Dictionary*
<https://www.lexico.com/en/definition/insight>
- Pacheco, Hernán. “Preciso.” En *El libro de la imaginación*. Comp. Edmundo Valadés. México: FCE, 1980.
- Palma, Barbara y Diego Cosmille. “Aportes de la Psicología y las Neurociencias al concepto del ‘Insight’: la necesidad de un marco integrativo de estudio y desarrollo”. Redalyc.org. <https://www.redalyc.org/pdf/1793/179317751003.pdf>. Recuperado el 3 de agosto de 2019.
- Pascale, Cassanova. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Pavón, Alfredo. *Paquete: Cuento. La ficción en México*. Tlaxcala: UAT – Instituto Nacional de Bellas Artes - Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990.
- Pedraza, Alfonso (Comp). *Cien fictimínimos. Microrrelatorio de Ficticia*. México: Ficticia, 2012.

- (Comp.). *Minificcionistas de El cuento. Revista de imaginación*. México: Ficticia Editorial, 2014.
- . *Plasticidades. Brevedades intensas y fugaces*. México: Edición de autor, 2015.
- Peña, Antonio. “Golpe anunciado”. En Aldo Flores (Ed.). *¡Nocaut! Microrrelato internacional de boxeo*. México: Fomento Editorial BUAP, 2015.
- Perelman, Chaïm y Lucien Olbrecht-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. España: Gredos, 2015.
- Perucho, Javier. *Anatomía de una ilusión*. México: UNAM, 2016.
- Pescetti, Luis. *Nadie te creería*. México: Alfaguara, 2016.
- Poe, Edgar Allan. *Filosofía de la composición y El principio poético*. San Lorenzo de El escorial: Langre, 2001.
- Porchia, Antonio. *Voces*. México: Gobierno de Veracruz, 2013.
- Quiroga, Susana, et al. “Visillo”. *Hilos dorados. Minificción*. Argentina: Ahora o nunca, 2017.
- Prada, Renato. *Literatura y realidad*. México: FCE-UV-BUAP, 1999.
- Prado, Gilberto. *Echándonos un palíndromo*. México: Lectorum y Otras inquisiciones, 2012.
- . *Sorberé cerebros. Antología palindrómica de la lengua española*. México: Nueva tinta, 2010.
- Rascón, Cristina. *El sonido de las hojas*. México: Cuadrivio, 2014.
- Raúl Renán. *Gramática fantástica*. México: UNAM, 1996.
- Rey, Juan. *Preceptiva literaria*. Santander: Vizcaína, 1981.
- Rodríguez, Adriana. “Entrevista”. En Fernando Sánchez Clelo (Ed.), *Cortocircuitio. Fusiones en la minificción*. México: Fomento Editorial BUAP, 2017.

---. *La sal de los días*. México: Fomento Editorial BUAP, 2017.

---. *El infierno de los amantes*. México: UACM, 2017.

Rodríguez, Armando. “Como en las películas francesas”. En Edmundo Valadés (Ed.). *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1980.

Rodríguez, Nana. *Efecto Mariposa*. Colombia: Colibrí, 2004.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, DF: UAM-Azcapotzalco, 1997.

---. “La minificción ya no es lo que era: Una aproximación a la literatura brevísima”. Cuadernos de literatura Junio 2018: 374-386. Pontificia Universidad Javeriana. 14 abril 2017

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjNou6MuN3gAhVIXKwKHd8bD5kQFjAAegQIChAC&url=http%3A%2F%2Frevistas.javeriana.edu.co%2Findex.php%2Fqualit%2Farticle%2Fview%2F15118%2F12290&usg=AOvVaw1tTGbQTJXW6D4XVexwBD-m>

---. “La minificción ya no es lo que era” [en línea]. Cuadernos de literatura. Enero de 2016, no. 39. www.revistas.javeriana.edu.co/index.php/qualit/issue/view/1012

Romagnoli, Juan. *#ElSueñodelaMariposa*. Argentina: Macedonia, 2013.

---. *Caracolas*. Argentina: Macedonia, 2017.

Ruiz, Juan Marcelino. *Delitos menores*. México: Abaleo, 2014.

Samperio, Guillermo. *Al fondo se escucha el rumor del océano*. México: Educación y Cultura, 2013.

---. *Antología personal*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.

---. *Humo en sus ojos*. México: Lectorum, 2000.

- . *La brevedad es una Catarina anaranjada*. México, DF: Editorial Lectorum, 2014.
- Sánchez, Fernando (Comp.). *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla*. México: Fomento Editorial BUAP, 2014.
- (Comp.). *Cortocircuito. Fusiones en la minificción*. México: BUAP, 2017.
- Sánchez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo, 1992.
- Shua, Ana María. *Cazadores de letras. Minificciones reunidas*. España: Páginas de espuma, 2009.
- Sixtos, Sergio. "Teorema". En José Manuel Ortiz y Fernando Sánchez Clelo (Eds.). *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*. Puebla: Fomento Editorial BUAP, 2013.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. España: Síntesis, 2000.
- Torri, Julio. *De fusilamientos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Ugalde, Héctor Marcial. "AbeceDiario versión Beta 0.0. "Abrapalabramágica. *La magia de la palabra*. Julio 24, 2012. Blogspot. Noviembre 25, 2016 <https://abrapalabramagica.blogspot.com/2012/07/abecedario-v00.html>.
- Ugalde, Héctor. "Había una vez." En José Manuel Ortiz y Fernando Sánchez Clelo (Eds.). *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*. Puebla: Fomento Editorial BUAP, 2013.
- V.V.A.A. *Ráfagas de punk. Minificciones rebeldes*. México: La tinta del silencio, 2016.
- Valadés, Edmundo. "Ronda por el cuento brevísimo". En Alfredo Pavón (Ed.), *Paquete: Cuento. La ficción en México*. México: UAT-INBA, 1990.
- Valadés, Edmundo (compilador). *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

- Valdez, Pedro Antonio. *Papeles de Astarot. Y todos los los microrrelatos*. República Dominicana: Isla Negra, 2018.
- Valenzuela, Luisa. “Escribir”. En Lauro Zavala (Ed.). *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.
- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. España: Páginas de espuma, 2008.
- Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. España: Paidós, 1992.
- Vázquez, Leticia. “Aire Frikko.” En Fernando Sánchez Clelo (Ed.). *Cortocircuito. Fusiones en la minificción*. Puebla: Fomento Editorial BUAP, ____
- Vega-Gil, Armando. *Cuentos de horror, desamor, locura y bolillos*. México: Ediciones B, 2014.
- Vela, Gilda y Mariblanca Vázquez. *Del dicho al texto. Manual de lectura y expresión académica*. México: UIA Puebla, 2013.
- Zamora, Eugenio. “Desdicha.” En Edmundo Valadés (Ed.). *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1980.
- Zavala, Lauro (Comp.) *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, DF: Alfaguara, 2000.
- . (Comp.). (2002). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México, DF: UAM-Xochimilco - UNAM
- (Comp.) *Minificción mexicana*. México, DF: UNAM, 2003.
- . *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis enseñanza*. México, DF: Trillas, 2013.
- . “Hacia una semiótica de la minificción.” *Ritmo. Imaginación y crítica*, 28 de noviembre. 2015.

Zchymczyk, Alexandr. *Descendencia imaginaria*. México: Fomento Editorial BUAP, 2014