

EL LECTOR IMPLÍCITO: MINIFICCIÓN LITERARIA Y EXTRALITERARIA

LAURO ZAVALA¹

Como una contribución para construir una semiótica de la minificcción, a continuación propongo establecer algunas correlaciones con las teorías de la novela y del cuento, lo cual permite precisar las características del lector implícito en los textos de este género, dentro y fuera de la literatura.

De la teoría de la novela a la teoría de la minificcción

En *El giro semiótico*, el conocido trabajo de Paolo Frabbri sobre el estatuto teórico de la disciplina, el autor propone distinguir cuatro niveles de abstracción: la *filosofía*, en la que se propone una reflexión epistemológica general; la *teoría*, donde se establecen los supuestos específicos que distinguen al objeto de estudio; la *metodología*, donde se construye el objeto y se señalan las estrategias pertinentes para su estudio, y el *análisis*, donde se utilizan las herramientas específicas para la exploración de casos particulares.

En otros espacios he explorado los métodos y las categorías para el análisis de la minificcción. En las líneas que siguen me detendré en el examen de las características que distinguen a la teoría de la minificcción.

¹ ANLE y Universidad Autónoma Metropolitana de México, Unidad Xochimilco. Ha publicado ampliamente en torno a cinematografía, teoría y crítica literaria, estilos y prácticas de la narrativa breve. <http://www.anle.us/477/Lauro-Zavala.html>, <http://www.laurozavala.info/>,

En la historia de la literatura, el camino que va de la teoría al análisis y del análisis a la teoría no siempre ha sido el mismo en todas las tradiciones. Para ubicar el lugar que ocupa la teoría de la minificción, que es el género más reciente de la historia literaria, es conveniente observar cuál ha sido el desarrollo de los géneros más próximos, y así reconocer su diferencia específica. Veamos entonces cuál ha sido el desarrollo de la teoría de la novela y la teoría del cuento.

La *teoría de la novela* se ha desarrollado principalmente como parte de la tradición académica europea (especialmente en Francia, Alemania e Inglaterra), de tal manera que se ha construido a partir del estudio de los textos canónicos de la narrativa extensa, desde la antigüedad clásica (digamos, la *Iliada* y la *Odisea*) hasta la novela moderna y posmoderna (digamos, del *Quijote* y *Ulysses* a *Cien años de soledad* y *El nombre de la rosa*). Este camino, que va de los textos a la teoría, ha permitido proponer categorías de análisis como flujo de conciencia, personaje redondo, metaficción y polifonía, que así son considerados como otras tantas estrategias para saber *cómo leer una novela*. Esta historia está centrada en el estudio de los autores, el establecimiento de un canon y la articulación entre la historia del género y el correspondiente contexto social. El estudio de la novela ha sido parte de una discusión de naturaleza estética y moral, y ha sido practicado como un fin en sí mismo.

El canon textual de la novela ha sido establecido por los estudios igualmente canónicos de Erich Auerbach (*Mimesis*), Mijaíl Bajtín (*Teoría de la novela*), Edward M. Forster (*Aspectos de la novela*), Wayne Booth (*Retórica de la ficción*) o R. Bourneuf y R. Ouellet (*La novela*). Pero se debe reconocer que casi todas las categorías estudiadas en estos trabajos son aplicables al estudio del cuento y la minificción, como cuando se habla de una *novelización del cuento* (ahí donde encontramos cuentos polifónicos, metaficcionales, con personajes redondos o flujo de conciencia). Esto también ocurre cuando se lee un fragmento de novela como una unidad textual autónoma, produciendo lo que Omar Calabrese ha llamado un fractal, ahí donde toda novela unitaria puede ser leída como *novela fragmentaria*. Y también es necesario señalar la existencia de numerosas novelas que pueden ser leídas como una serie de minificciones, como *Pedro Páramo* y *La feria* o como una serie de minicuentos, como *Cartucho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

Por otro lado, gran parte de la *teoría del cuento* se ha desarrollado en la tradición académica anglosajona e hispanoamericana (especialmente en Argentina, España, Irlanda y Estados Unidos), y se ha construido a partir de dos necesidades externas a la naturaleza misma del género, que han sido la organización de talleres de creación literaria y la preparación de antologías con fines didácticos, formativos o incluso terapéuticos. Por lo tanto, el estudio del cuento no ha sido nunca un fin en sí mismo, sino que ha tenido un carácter transitivo. En particular, el cuento es un género que se presta para la elaboración de antologías temáticas, en las que cada texto suele estar acompañado por diversos ejercicios que el estudiante debe realizar para reconocer aquello que no siempre es evidente en una lectura literal. Nos encontramos aquí ante lo que la gramatología ha llamado una metafísica de la presencia. Desde esta perspectiva, todo cuento contiene un subtexto implícito que es producto de una estrategia de seducción o de poder que el autor ejerce sobre sus lectores. El cuento se revela entonces como un palimpsesto que puede recibir más de una interpretación válida. Un caso paradigmático es “La carta robada” de Edgar Allan Poe, que ha recibido interminables interpretaciones en la tradición psicoanalítica, desde la lectura de María Bonaparte (discípula de Freud) hasta el Seminario que le dedicó Jacques Lacan, y los ensayos exegéticos de Jacques Derrida y los teóricos de la estética de la recepción, como Ross Chambers y Norman Holland.

La teoría del cuento se ha construido a partir del análisis simultáneo de casos individuales, reconociendo una diversidad que hace casi imposible la creación de una teoría universal. Se han propuesto categorías específicas para estudiar el cuento literario, como narrador irónico, espacialización del tiempo, historia secundaria y final epifánico, teniendo como objetivo central el estudio sobre *cómo escribir cuentos*. Por esta razón, mientras los estudios generales sobre la narrativa literaria se identifican con la teoría de la novela, en cambio se ha llamado teoría del cuento al conjunto de poéticas personales de creación. Así tenemos trabajos canónicos como *The Short Story*, de Sean O’Faolain (en Irlanda, 1954), *América en la encrucijada de mito y razón*, de Lida Aronne Amestoy (Argentina, 1976), *Towards the End*, de John Gerlach (EEUU., 1984), *En torno al cuento*, de Gabriela Mora (España, 1985), *Elementos para una semiótica del cuento*, de Catharina de Vallejo (Perú-Miami, 1992), y numerosos volúmenes colectivos sobre la experiencia de escritura, como *Así se escribe un*

cuento, de Mempo Giardinelli (Argentina, 1992), *En torno al cuento*, de Carlos Pacheco y Carlos Barrera Linares (Venezuela, 1993) y la serie de 4 volúmenes, *Teorías del cuento*, de Lauro Zavala (México, 1993 a 1998).

Por su parte, la *teoría de la minificción* se ha desarrollado en diversos países de la región iberoamericana (especialmente en Argentina, Colombia, España, México y Venezuela) para así construir lo que se podría llamar una *teoría de nivel medio*. Esta teoría, similar a la que se está construyendo en la teoría del cine a partir de las últimas dos décadas, consiste en construir, de manera simultánea, reflexiones de carácter general y modelos para el análisis de textos. Trabajos como *El microrrelato: Teoría e historia*, de David Lagmanovich (España-Argentina, 2006), *El microrrelato hispanoamericano*, de Guillermo Siles (Argentina, 2008), *Soplado vidrio*, de Fernando Valls (España, 2008), *La minificción bajo el microscopio*, de Lauro Zavala (México, 2006) y el *Breve manual para reconocer minicuentos*, de Violeta Rojo (Venezuela, 1998) han propuesto categorías útiles para la escritura, la lectura y la relectura irónica de las minificciones. Estas categorías son, entre otras: inicio anafórico, elipsis narrativa, metonimización espacial, ironía inestable, fractalidad, serialidad, intertextualidad irónica, hibridación genérica y final catafórico.

Estas categorías de análisis no sólo tienen como objetivo enseñar cómo leer o cómo escribir textos de minificción, sino que señalan algo más importante, que es la necesidad de que ante ellos los procesos de lectura se convierten en otra cosa: la lectura es ya una forma de escritura, y cada lectura requiere una relectura. Los textos de minificción no sólo han de ser leídos, sino que exigen ser releídos, casi siempre de manera irónica. Por eso raramente se inician por el comienzo narrativo, y raramente terminan con el final de la historia (si es que hay una historia).

Serialidad contextual e intertextualidad facultativa

La extrema brevedad que caracteriza a la minificción permite la elaboración de antologías didácticas, como ocurre con el cuento. Pero la brevedad extrema también permite la construcción de antologías que no sigan un rutinario orden cronológico o una mera afinidad temática. En lugar de ello, la brevedad extrema ofrece al antologador

la oportunidad de organizar sus materiales en constelaciones textuales construidas a partir de diversos criterios seriales, explorando las posibilidades lúdicas que caracterizan a la misma escritura minificcional. La naturaleza serial de la minificción permite que cada antología sea construida como una red estructurada de tal manera que su lectura produzca un encuentro de visiones cuyo choque sea a la vez ordenado y sorprendente, precisamente como ocurre cuando se observan los cambios en el interior de un caleidoscopio.

Al observar el desarrollo de estas es posible reconocer distintas tradiciones analíticas. En la *teoría de la novela* europea se toma al texto como referente último para la construcción de un modelo teórico, y se propone tomar este mismo texto como un prisma para leer el mundo, a partir del reconocimiento de categorías que son aplicables a todas las formas de ficción. Por su parte, en la *teoría del cuento* anglosajón o hispanoamericano se examinan en detalle los componentes específicos de casos particulares, y a partir de este examen se pretende saber cómo se construyen los efectos que cada texto produce en el lector, llevándolo al descubrimiento de una revelación, que puede ser evidente o implícita, pero que siempre está presente. Todos estos rasgos se pueden encontrar en la *teoría de la minificción* hispanoamericana. Pero estudiar la minificción equivale a estudiar las estrategias de lectura y relectura, de tal manera que el sentido de cada minificción puede estar relacionado con sus bordes, es decir, con el contexto mediato o inmediato, textual o extratextual que se permea en el momento de la lectura, ya sea por el diálogo que el lector establece con un texto leído antes o después de éste o por las circunstancias contingentes de lectura, que revelan un sentido que no es necesariamente evidente en una primera lectura.

Esta última característica es lo que lleva a definir a la minificción como un género fractal y de carácter serial, pues el sentido de una minificción debe mucho al contexto textual y extratextual que acompaña su lectura. Por un problema de escala, en la lectura de la novela o en la proyección de un largometraje este peso específico del contexto queda reducido al mínimo, pues en ellos se construye un universo narrativo por acumulación, de manera a la vez excluyente y absorbente.

Así, la minificción no sólo es serial por el hecho de que raramente se lee o se escribe una minificción de manera individual, sino porque su sentido depende del marco específico que lo concluye, y

que le da un sentido específico. Ésta es la razón que explica por qué después de 30 años de haber sido publicado, “El dinosaurio” empezó a ser glosado, estudiado y comentado, y se empezaron a escribir secuelas, precuelas y parodias. Cada una de estas respuestas literarias y exegéticas propone un marco de lectura, es decir, una estrategia para explicitar el contexto que produce cada lectura particular.

Por su propia naturaleza, la *novela* construye un universo narrativo donde cada fragmento contribuye a desambiguar el resto. Por su parte, el *cuento* mantiene un mayor grado de indeterminación que la novela, justo el necesario para mantener la tensividad específica que construye la epifanía clásica. En la *minificción*, en cambio, se establece una tensividad construida con un sistema de implícitos, elipsis, alusiones y supuestos que generan lo que podríamos llamar una polisemia externa, es decir, que debe ser reconstruida a partir de un “framing” casuístico. En la minificción, cada lectura consiste en proyectar sobre el texto una red de atribuciones que se sostienen en la enciclopedia específica de cada lector, y que a su vez se construye como consecuencia de la intertextualidad facultativa que es patrimonio individual de este mismo lector, o de su comunidad interpretativa. En otras palabras, la presencia de la intertextualidad en la minificción no es exclusiva de lo que el texto dice (como en la novela y el cuento), sino que depende casi en su totalidad de lo que el texto no dice: es una intertextualidad virtual, de la que ni el autor ni el texto parecen ser los responsables. Se podría hablar de un *gradiente de minificcionalidad*, estableciendo así una definición donde la minificción es una maquinaria diseñada para producir en su lector asociaciones inéditas, a la manera de una mancha de Rorschach de carácter literario. Desde esta perspectiva, por ejemplo, “El dinosaurio” es un espejo donde se reflejan las competencias de lectura de quien se asoma al texto, que así se revela como un aleph donde cabe todo el universo de la semiosis ilimitada.

Todos estos rasgos genéricos están presentes, incluso en mayor grado, cuando se estudian los géneros de la minificción extraliteraria, que incluye los inmensos terrenos de la producción simbólica mediática. Entre éstos se encuentran géneros tan diversos como los videoclips musicales, los trailers de cine, los créditos cinematográficos, los spots políticos y comerciales, las tiras cómicas, los artícuos periodísticos y las letras de canciones. Pero estos géneros están siendo acompañados por otros más recientes, todavía poco estudiados, como

el celucine (cine producido por teléfono celular), los tweets (minificiones difundidas por tweeter) y las micrografías (minificiones que acompañan a una fotografía).

Todas estas formas de minificación gráfica, musical, audiovisual y digital se apoyan en estrategias de naturaleza elíptica, irónica, intertextual, iterativa y anafórica, en muchas ocasiones de carácter serial (como ocurre en las campañas políticas y publicitarias). A su vez, los recursos del tráiler cinematográfico (como género de la promesa) pueden ser reconocidos en los spots de las campañas políticas.

La narrativa serial, especialmente aquella formada por unidades narrativas extremadamente breves, es característica de la cultura posmoderna, no sólo en literatura sino también en cine y televisión. Sin embargo, la serialidad narrativa tiene una larga tradición, que se remonta a las parábolas bíblicas y sufíes, y a la narrativa erótica en el Lejano Oriente, en la Edad Media y en el Renacimiento. Por su parte, la historia de la televisión ha estado marcada por la transformación sucesiva de las *series*, que reflejan la existencia de millones de espectadores implícitos.

Conclusión

Al considerar la construcción de una semiótica de la minificación literaria y extraliteraria es necesario reconocer que las características específicas de la elipsis textual tienen como lector implícito a aquel que en cada relectura construye un determinado *framing*. Este enmarcamiento de interpretación, a su vez, produce una serialidad de naturaleza virtual, que está marcada por las contingencias de lectura y por la intertextualidad facultativa por parte del lector.

En conclusión, mientras para estudiar la novela es necesario reconocer los elementos del universo explicitado en el texto por la visión de su autor, y para estudiar el cuento es necesario precisar los componentes que definen al protagonista, ya sea el personaje focalizado o las características del mismo lenguaje utilizado, en cambio para estudiar la minificación es necesario rastrear las formas de polisemia implícita que ponen en evidencia las competencias y la enciclopedia del lector que se asoma al texto como a un espejo o a un aleph.

Por ello, una semiótica de la minificación es un proyecto en permanente construcción, dentro y fuera de la narratología literaria.