

**LA INTERTEXTUALIDAD COMO INGREDIENTE CLAVE DE LA ECONOMÍA DEL MINICUENTO.
ANÁLISIS DE UNA MUESTRA VENEZOLANA**

Ana García Julio
Universidad Central de Venezuela
annajulia17@hotmail.com

RESUMEN

El minicuento es potencial concentrado más que potencia realizada; su fuerte es la sugerencia, su capacidad de despertar asociaciones y recuerdos en el lector. En este trabajo analizamos diecinueve minicuentos de los autores venezolanos Ramón Lamedá, Eduardo Liendo, Carlos Lira, Wilfredo Machado, Pedro Rangel Mora, José Raventós, Rigoberto Rodríguez, Armando José Sequera, Blanca Strepponi, Ángel Bernardo Viso y Eloi Yagüe a la luz de la teoría de la intertextualidad, partiendo de la hipótesis de que el intertexto contribuye a la economía narrativa que, por exigencias formales, persigue todo minicuentista. Procedemos identificando las estrategias intertextuales empleadas en cada pieza y describiendo cómo contribuyen al logro de la condensación textual, al tiempo que le ofrecen a los autores la oportunidad de deconstruir, reconstruir y transfigurar material literario proveniente de la tradición oral o escrita.

PALABRAS CLAVE

Minicuento, intertextualidad, economía textual, literatura venezolana

**INTERTEXTUALITY AS KEY ELEMENT FOR THE TEXTUAL ECONOMY OF FLASH FICTION.
ANALYSIS OF A VENEZUELAN SAMPLE**

ABSTRACT

Flash fiction is condensed possibility rather than developed power; its forte is suggestion, the ability to awaken the reader's associations and memories. This paper analyzes nineteen flash fictions of Venezuelan authors Ramon Lamedá, Eduardo Liendo, Carlos Lira, Wilfredo Machado, Pedro Rangel Mora, José Raventós, Rigoberto Rodríguez, Armando José Sequera, Blanca Strepponi, Ángel Bernardo Viso and Eloi Yagüe in light of intertextual theory, on the assumption that intertext contributes to the narrative economy pursued by flash fiction writers. We identify intertextual strategies used in each piece and describe how they contribute to the achievement of textual condensation, while offering the authors an opportunity to deconstruct, reconstruct and transfigure literary material from oral and written traditions.

KEYWORDS

Flash fiction, intertextuality, textual economy, Venezuelan literature

LA INTERTEXTUALIDAD COMO INGREDIENTE CLAVE DE LA ECONOMÍA DEL MINICUENTO. ANÁLISIS DE UNA MUESTRA VENEZOLANA

EL MINICUENTO: UN ELUSIVO SUBGÉNERO LITERARIO

Definir la postmodernidad ha sido probablemente uno de los mayores quebraderos de cabeza de los intelectuales de nuestro tiempo; no obstante, partiendo de ciertas características que se le atribuyen a este período o fenómeno histórico-cultural (como la simultaneidad, la mimesis creativa y el desdibujamiento de las fronteras entre géneros discursivos, sugeridas por Díaz, 2008, 49), es dudoso que el minicuento, subgénero literario surgido en el siglo XX, pudiera haber sido vástago de otra época. Variopinto y escurridizo cuando se intenta precisar sus atributos tal como sucede con la condición postmoderna, Violeta Rojo (2009a) –quien se ha erigido en una de sus principales especialistas en nuestro país– lo presenta como un “tipo de texto narrativo particularmente breve, que ni siquiera tiene aún un nombre definido, aunque se le ha designado de muchas maneras que van desde ‘minicuento’, ‘microrrelato’, ‘minitexto’, ‘microficción’ y ‘textículo’ hasta ‘relato enano’” (21). En Venezuela, su paternidad se le atribuye al poeta cumánés José Antonio Ramos Sucre, quien lo cultivó de forma prototípica en sus libros de poemas en prosa *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte* (1929).

A grandes rasgos, el minicuento se caracteriza por su brevedad (su extensión alcanza una o dos páginas a lo sumo); por tener o no argumento definido; por su anécdota comprimida (ciertos datos no se proporcionan, sino que se sugieren y el lector debe desarrollarlos por su cuenta); por su estructura proteica (puede asumir rasgos de reflexión, chiste, recuerdo, anécdota, lista, fábula, receta de cocina, noticia de prensa, definición de diccionario, manual de instrucciones, etc.); por cultivar un lenguaje de cincelada exactitud y por el uso de cuadros, que apelan a situaciones o referencias conocidas para no extenderse en explicaciones que ubiquen al lector (Rojo, 2009a, 22-23). Todas esas propiedades se subordinan a la primera: la imperativa brevedad. Su articulación hace del minicuento un minucioso engranaje textual.

RETO AL CONOCIMIENTO: TEXTOS QUE INTERPELAN LA MEMORIA

Todo texto literario exige del lector ciertas competencias que posibilitan que este lo comprenda o “concretice” (para usar un término de la estética de la recepción¹). Sin embargo, en procura de esa condensación extrema que los singulariza, los minicuentos demandan algo más del lector: una complicidad informada, incluso erudita. No pocos son elaborados en función de una clave o texto de referencia (Lachmann, 2004, 20) que el autor considera suficientemente conocido para que el lector pueda remitirse rápida y mentalmente a él y participar en el juego alusivo que se le propone.

Ese texto de referencia o *exotexto* (pues está ubicado fuera del minicuento) puede ser tanto o más breve que aquel que lo invoca, como un refrán (sin óbice de su procedencia oral); aunque a menudo proviene de una fuente escrita y considerablemente más extensa, como un cuento, una novela o una obra de teatro; o quizás apele a fuentes extraliterarias, como el cine, la televisión o la música popular, por mencionar algunas.

Traer a la memoria del lector ese texto de referencia –sirviéndose de unas pocas frases o de una que otra palabra clave– le permite al autor ahorrarse detalles apelando a un rico insumo argumental asentado fuera de los límites de su texto, y al mismo tiempo, contenido de forma latente dentro de él, a través de su poder de sugerencia. Más aún: tal operación, denominada *intertextualidad*, pareciera desdibujar esos límites², absorbiendo y mezclando material de factura ajena como parte de la licencia que brinda la postmodernidad para pellizcar o imitar otras obras con miras a realizar la propia, más allá de las funciones de ampliación y explicación que tradicionalmente han tenido unidades intertextuales ortodoxas, como la cita³.

¹ Aunque la estética de la recepción no es el enfoque teórico adoptado en el presente trabajo, debido a la naturaleza de los textos que integran su corpus –y a modo complementario del enfoque intertextual– nos hemos permitido echar mano de algunas de sus nociones.

² El intertexto se desborda, a decir de Heinrich Plett (2004), “no está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s)” (53). Es interesante apuntar la coincidencia entre esta concepción y la que Rojo (2009a) expresa acerca de la impresión que ofrece el minicuento “de ser un tipo de texto des-generado” (79), que es otra forma de des-limitación.

³ De ello nos habla la filósofa argentina Esther Díaz (2008): “Las expresiones artísticas de nuestro tiempo pegotean estilos, copian otras obras o fragmentos de otras obras, traspasan los límites de los géneros clásicos (...). Constituyen así una especie de presente que remite al futuro desde el pasado” (49). O bien: “Se roba sin culpa. Porque el robo estético, con su guiño cómplice, puede ser también una forma de creación” (p. 37). En el caso de la intertextualidad, tal como se le practica en el minicuento, pareciera una séptima solución para superar lo que Harold Bloom denominó “la angustia de la influencia”, más que admitiéndola, incorporándola plena y hasta cínicamente por el ejercicio del derecho a modificar la tradición mediante la re-escritura, tal como lo sugiere Plett (2004, 81).

Así, es factible hallar minicuentos emparentados con los *ready-mades* dadaístas, “creaciones” que apenas consisten en rebautizos (como el que, en el campo de las artes plásticas, hiciera Marcel Duchamp en 1917 con su famosa *Fuente*) o tímidas reelaboraciones de los textos originales. Para comprender el alcance y la significación de tales gestos es preciso tener en cuenta la convulsión semántica ocasionada por la extracción de una frase de su contexto o el préstamo de un argumento y su reubicación en uno completamente distinto.

Estas operaciones responden al concepto de “recepción productiva” de María Moog-Grunewald: la que, en oposición a la “recepción pasiva” (del público) o “recepción reproductiva” (de la crítica), practican “aquellos escritores que, estimulados por determinadas obras, literarias o de otro tipo, crean una nueva obra de arte” (citada por Martínez Fernández, 2001, 68). No se trata de influencia, ni plagio, sino de una elección creativa situada en un plano intermedio, donde el homenaje o la parodia no son tanto un fin como un método para traslucir el aporte original que el autor hace al texto del que se apropia. Ese aporte sería el *intertexto*: un acomodo pergeñado para compaginar el texto de referencia y la vuelta de tuerca con la que el narrador lo transforma en un producto literario sustancialmente distinto.

Tenemos entonces que la intertextualidad es un recurso creativo de múltiples posibilidades, una atractiva teoría literaria y una tendencia propia de las formas de producción artística de la posmodernidad.

INTERTEXTUALIDAD: CRUCE DE CAMINOS ENTRE EL TEÓRICO, EL AUTOR Y EL LECTOR

Para analizar un conjunto de minicuentos de autores venezolanos recurrimos a la intertextualidad como enfoque teórico, en el entendido de que el intertexto contribuye a la economía narrativa que demanda este subgénero literario. El encanto de la minificción radica en su intensidad, su poder de sugerencia, su capacidad de despertar en el lector asociaciones o recuerdos de aquellos exotextos plenamente desarrollados desde el punto de vista argumental en los que se apoya de forma alusiva. Nuestro norte será, entonces, detectar las estrategias mediante las que se materializa la intertextualidad en ciertos minicuentos y explicitar cómo propician la ansiada condensación textual, al tiempo que se nutren de la esencia de textos paradigmáticos o memorables de la tradición literaria.

Como enfoque teórico, la intertextualidad se deriva de la teoría de Mikhail Bakhtin sobre la polifonía y el dialogismo textual, y se ha visto ampliada gracias a los aportes de

Gérard Genette, Julia Kristeva y Michael Riffaterre, por mencionar a los más prominentes. Como práctica y producto literario, la intertextualidad es “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no” (Martínez Fernández, 2001, 45). Por lo general, la intertextualidad implica la copresencia de dos o más textos: el de referencia y el actual o *intertexto*, donde se interceptan ambos.

En el caso del minicuento, paradójicamente, esa copresencia se da en ausencia física del texto de referencia. Dependiendo de la habilidad del autor para evocarlo, el texto de referencia subyacerá con mayor o menor vigor en el intertexto resultante.

En su libro *Palimpsestos* (1982), Genette define la *transtextualidad* (su denominación para la intertextualidad) y clasifica sus relaciones, mencionando entre ellas la *hipertextualidad*, cuyo concepto describe bien esa “copresencia en ausencia física del texto de referencia” a la que nos referíamos hace un momento con respecto al minicuento. Dice Genette que la hipertextualidad es la “relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta” (citado por Martínez Fernández, 2001, 62). Liberado de la tarea de idear el argumento (pues lo toma prestado), el minicuentista que apela a la hipertextualidad⁴ solo tiene el trabajo de reelaborar esa idea ajena, mediante las transformaciones que menciona Genette, las cuales anidan entre las estrategias que detectaremos en los minicuentos de nuestro corpus de análisis.

En comparación con otros géneros y subgéneros literarios, el minicuento se perfila como sede ideal de las apropiaciones y transformaciones que dan origen al intertexto, en parte, debido a cierta coincidencia entre las formas “arcaicas” que asume, como “la fábula, la alegoría, el apólogo, el proverbio, la parábola” (Rojo, 2009a, 70) y los tipos intertextuales, entre los que podemos mencionar: la imitación, el plagio, la traducción, la alusión, la glosa, el pastiche, la parodia, la sátira, la opinión citada y refutada, y la ironía (Pérez Firmat, citado por Martínez Fernández, 2001, pp. 82-83). De modo que estaríamos en presencia de una homología formal o una cierta consonancia funcional entre los textos de referencia y los hipertextos, lo cual no es una condición necesaria para la

⁴ Pese a la denominación específica que emplea Genette, en el transcurso de este trabajo continuaremos refiriéndonos al fenómeno estudiado con el apelativo genérico de “intertextualidad”, para evitar la confusión con la acepción informática del término “hipertextualidad”, que también tiene su origen en estas nociones teóricas, pero difiere en muchos aspectos y está mucho más extendida en la actualidad.

intertextualidad, pero sin duda reduce la interferencia o conflicto entre textos provenientes de sistemas distintos, como pueden serlo las formas literarias de la Antigüedad y las actuales, literaturas de orígenes o lugares distintos, o bien, lo oral y lo escrito. Dicho de otra manera: por su carácter proteico, el minicuento ofrece un espacio flexible para experimentar con distintas combinaciones de estrategias intertextuales.

Asimismo, teniendo en cuenta la presencia de indicios de intertextualidad en numerosas muestras de este subgénero (Rojo, 2009a, p. 23), el minicuento halla un abordaje idóneo en la teoría intertextual. También se le podría abordar mediante la estética de la recepción, teniendo en cuenta el papel “hiperactivo”, de “intertextador” o coautor (Lachmann, 2004, p. 23), que desempeña el lector en la concretización de esta clase de textos.

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL MINICUENTO VENEZOLANO: ANÁLISIS DE UNA MUESTRA

Para identificar las estrategias intertextuales y observar cómo funcionan en los minicuentos escritos por autores venezolanos se efectuó una revisión que incluyó la más reciente antología criolla del género (Rojo, 2009b). Se escogieron diecinueve textos de once narradores: Pedro Rangel Mora, Rigoberto Rodríguez, Eloi Yagüe, Carlos Lira, Wilfredo Machado, Ángel Bernardo Viso, Ramón Lamedá, Blanca Strepponi, José Raventós, Armando José Sequera y Eduardo Liendo. Amén de la detección de indicios de intertextualidad como criterio de selección, se procuró integrar el corpus con textos muy breves (de una línea a cuatro párrafos como máximo), en el entendido de que entre más parco sea un minicuento exigirá el máximo rendimiento de sus estrategias intertextuales.

El análisis se enfocó en las relaciones entre los elementos sugeridos por Lachmann (2004, 20): el fenotexto (minicuento), el texto de referencia (aquel al que apela el fenotexto), la señal de referencia y, de ser reconocibles, los focos o claves a partir de los cuales se genera la intertextualidad. Sobre la señal de referencia, se observó el grado de alteración del texto de referencia con respecto al minicuento (en cuanto al argumento), la ubicación en el minicuento de elementos que vincularan al texto de referencia con el intertexto, y el grado de interpolación de texto original en el intertexto (en el caso de la inclusión de citas). De igual manera, se consideró pertinente destacar aquellos casos en los que el intertexto demandara un mayor esfuerzo del lector para su completación; ello pondría de relieve el grado de eficacia en la implementación de las estrategias intertextuales por parte de cada autor.

Con ayuda de la ya citada tipología de Gustavo Pérez Firmat, se identificaron en el corpus las siguientes estrategias intertextuales: alusión, pastiche (variante del *collage* o ensamblaje) y parodia; a éstas se incorporaron: la cita transformada, el anagrama, el comentario metaficcional y la ampliación. Todas establecen grados de identidad entre el texto de referencia y el intertexto, así como grados de apropiación y transformación que revelan el nivel de intertextualidad de cada minicuento. De seguidas se les define, acompañándolas de sus respectivos ejemplos.

LOS TEXTOS Y SUS ESTRATEGIAS

Cita transformada

Citar consiste en tomar un segmento de un texto e insertarlo en otro indicando su procedencia, a fin de enfatizar, explicar o justificar parte del discurso del texto receptor. En cuando a las citas transformadas en su incorporación a un minicuento, se trata de fragmentos tan conocidos que el autor se permite ahorrarse la atribución, y cuya literalidad se ha alterado sustituyendo una o más palabras para suscitar un efecto estético.

Tal es el caso de varios textos de Pedro Rangel Mora, entre ellos, “El destino”, donde saca partido del potencial metafórico de dos refranes (“Cría cuervos y te sacarán los ojos” / “Hacer leña del árbol caído”) que trunca y acopla, liberándolos de su sentido cotidiano y logrando una quimera semántica que es, a la vez, una sucinta minificción. Las citas involucradas se transforman “por substracción” (Plett, 2004, pp. 75-76) a la vez que se insertan en una estrategia intertextual que veremos más adelante: el *collage* o ensamblaje.

Por su parte, Rigoberto Rodríguez recurre en “Compungido mini-texto *in memoriam*” a lo que Martínez Fernández (2001) denomina “acuñación citable”: una expresión que, a fuerza de ser repetida, se convierte en lugar común de la intertextualidad, reelaborándose en muy distintos contextos (p. 87). La reproducción de la socorrida frase inicial del “Poema 20” de Pablo Neruda (incluido en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*), le basta al narrador para elaborar su minicuento, introduciendo un pequeño cambio: “los versos más tristes” son sustituidos por “los cuentos más tristes”. En su sugerencia de un homenaje “*in memoriam*”, el título del minicuento le señala al lector cómo debe leer el texto.

Alusión

Es una figura retórica que evoca un texto de otro autor, lo bastante conocido para no ameritar una cita formal o su atribución⁵. Bice Mortara Garavelli la describe como “un hablar insinuante, o por enigmas, un ‘dar a entender’ apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género” (citado por Martínez Fernández, 2001, 88). En el minicuento toma cuerpo como frases, palabras clave, personajes o lugares que permiten identificar rápidamente el texto de referencia.

A semejanza de las “acuñaciones citables” del apartado anterior, los mitos y leyendas serían las “acuñaciones alusivas” de los minicuentos. No es gratuito que los autores apelen con frecuencia a esos relatos como textos de referencia: en tanto piezas de la tradición oral son anónimos y, por consiguiente, patrimonio colectivo; y como nociones de cultura general, parecen una apuesta más segura entre el caudal de conocimientos del lector promedio.

Por razones análogas, los minicuentos aluden a argumentos de obras literarias célebres. Aunque siempre existe el riesgo de que algún lector no esté familiarizado con ellas, hay casos –como *El Quijote*, de Cervantes o *Lolita*, de Nabokov– en los que cabe esperar que, así no haya leído el libro, conozca de oídas la historia o los rasgos de su protagonista.

Unos y otros son pábulo para una de las tácticas que contribuyen a la brevedad del minicuento: *el uso de cuadros* o situaciones estereotipadas que no ameritan mayor detalle, puesto que el lector –precisamente, por su experiencia como lector– estaría al tanto de su desarrollo. Esos cuadros y sus personajes constituyen una forma efectiva de alusión: “Es por esto que hay una inmensa cantidad de minicuentos que tienen como protagonistas a héroes míticos, personajes literarios o arquetipos del cine” (Rojo, 2009a, 72-73).

De los casos de alusión hallados en el corpus, dos se sustentan en mitos y leyendas, un tercero remite a un relato bíblico, y el restante, a un minicuento paradigmático. A partir de ese material, los autores elaboran piezas que toman derroteros inesperados.

⁵ Siguiendo a Genette, Martínez Fernández (2001) comenta que la alusión es una forma de intertextualidad menos explícita que el plagio (p. 62).

En “Sueño con sirenas”, Eloi Yagüe no altera el mito de Jasón y los argonautas, sino que *lo evoca* en un sueño del protagonista del texto. Para trasladar al hombre del plano onírico a la vigilia (donde ejerce labores de policía), el intertexto se vale magistralmente de la polisemia de la palabra “sirenas” (criatura mitológica / alarma): “...escuchaba el canto de las sirenas y, embelesado, se lanzaba al mar saltando por la borda para despertar sobresaltado en el interior de la patrulla donde se había quedado dormido” (Yagüe, 2005b, 70).

“Roma”, de Carlos Lira, se construye sobre la leyenda que atribuye la fundación de esa ciudad a los gemelos Rómulo y Remo, de quienes se cuenta que, siendo apenas unos bebés, fueron abandonados en el monte, donde los halló y amamantó la loba Capitolina. Gradualmente, Lira transforma ese episodio en un futurible o, si se quiere resaltar su giro negativo, en una distopía: “La loba, algo vieja y cegata, tenía días que no se alimentaba debido a que la artritis no le permitía cazar como antes. Narra la misma leyenda que aquella fría noche no pudo iniciarse la fundación de Roma” (Lira, 2004a, 370). Un lector distraído podría pasar por alto la elipsis entre ambas frases, pero uno alerta sobreentenderá el giro cruel: la muerte de los niños devorados por la loba. El cierre del texto revela una paradoja: si Roma no pudo fundarse, ¿cómo es que los lectores sabemos de ella, siendo capaces de establecer una relación entre el minicuento y su leyenda? ¿Alude esta pieza a una leyenda sobre una ciudad que, pudiendo haber sido, no fue? El intertexto de Lira afecta –y no al revés– al texto de referencia, en una bidireccionalidad de la que nos previene Lachmann (2004) cuando comenta que “la conglobación de sentido lograda en el fenotexto por la intertextualidad afecta al texto de referencia” y que “*el proceso dinamizador de sentido abarca ambos textos, los cuales entran en contacto como evocante-evocado*” (20; las cursivas son nuestras).

La concisión, inversamente proporcional a su poder de sugerencia, triunfa en “Tarda pero no olvida”, de Pedro Rangel Mora. El hábil aprovechamiento empieza por el título, que es un refrán y, como buen refrán, elocuente. En el intertexto bastan tres referencias (Dios, la lluvia, el arca) para traer a la memoria la historia del diluvio universal y el arca de Noé, que en la Biblia abarca no pocos versículos. Mientras que, en “Monterrosiana”, Wilfredo Machado echa mano de una minificción con rango de “acuñación citable”: “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso. Lo transforma en el testimonio de alguien que despierta y que, en lugar de ver ante sí a una criatura prehistórica, ve a duendes y animales, revelándonos que es eso con lo que ha soñado. En

este caso, el título nos deja saber que el texto fue escrito (y que debería leerse) “a la manera de ‘El dinosaurio’, de Monterroso”.

Collage o ensamblaje

Esta estrategia mezcla elementos textuales de más de un texto de referencia, e incluso, de varios tipos de textos de referencia. Si involucra imitación de formas, puede tratarse de un pastiche. Lachmann (2004) la denomina *contaminación*: “Selección de elementos individuales de diferentes textos de referencia (...) y su combinación –en el sentido de un montaje (...) en el fenotexto” (21).

Observamos en el corpus tres ejemplos de la implementación de esta estrategia. En “Confesiones de un inglés fumador de opio”, Rodríguez ensambla –produciendo un efecto de metamorfosis sucesivas– un par de citas no atribuidas y ligeramente modificadas: la primera, en el título, remite al libro homónimo de Thomas De Quincey; la segunda, en el intertexto, nos sitúa en el diálogo que la protagonista de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, sostiene en el capítulo “El consejo de una oruga” con una oruga que fuma un narguile. Se asume que el “fumador de opio” del título es la oruga; empero, ésta le replica a Alicia con una frase que es de la autoría de Rodríguez y que, por cierto, pareciera portadora de un doble sentido.

En el segundo texto de su libro *Historias de Fausto*, Ángel Bernardo Viso entrecruza hábilmente personajes de la más diversa extracción: Margarita y Fausto, del *Fausto* de Goethe; Helena de Troya, de *La Ilíada*, y el propio Homero, su autor; junto a Adán, el primer hombre según la Biblia. Todos giran en un raudo carrusel de alusiones, igualados por el rasero espacio-temporal del intertexto, que exige del lector cierta erudición, el conocimiento de las historias aludidas, para disfrutar a plenitud el divertimento propuesto por el autor.

Rangel Mora repite en “Parábola” la jugada que realizó con éxito en “El destino”. Esta vez, en lugar de combinar dos refranes, ensambla dos textos ya invocados por otros minicuentos del corpus: el minicuento de Monterroso y la parábola bíblica en la que Jesús asegura que “es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja, que para un rico entrar en el Reino de Dios”, recogida en el Evangelio según San Marcos 10, 23-27. Es interesante advertir –en una muestra reducida como las que nos ocupa– que distintos autores acudan a las mismas fuentes empujados por los requerimientos del oficio. También lo es notar que Rangel Mora parece consciente de ese pequeño filón que son las

conjunciones improbables de textos de referencia, para dar origen a intertextos tan sintéticos como sorprendentes en su resolución.

Anagrama

Implica una reorganización de los elementos del texto de referencia dentro del minicuento, creando una estructura de enigma. Lachmann (2004) lo opone a la *contaminación* y explica que “se compone de elementos dispersos por el fenotexto que, juntados, permiten reconocer la estructura coherente de un texto ajeno; el texto de referencia está presente como un anatecto” (21).

Uno de los exponentes de este procedimiento es Ramón Lamedá, quien en “La nave se parece a un chinchorro” importa elementos de *La Odisea*, de Homero, reacomodándolos a la luz de un contexto rural y más actual (Ulises convertido en gallero, Penélope como su perra y el propio Homero, de nuevo inserto en la ficción como “un viejo ciego”), en el que resuena vagamente el texto de referencia. Como nota curiosa, Lamedá explota la ambigüedad semántica del término “sirena” del mismo modo que Yagüe lo hace en “Sueño con sirenas”. Como en casos anteriores, el título marca la pauta de la lectura, indicando a través de una comparación el cambio de registro de una historia épica de la Antigüedad a una viñeta contemporánea de tintes criollistas.

Otra tentativa de este tipo es “Camello”, donde Yagüe reedita la ya mencionada parábola bíblica del dromedario y el ojo de la aguja, subvirtiéndola. En lugar de un argumento, el texto de referencia presenta una situación hipotética y a la vez metafórica (*sería más fácil que un camello entrara por el ojo de una aguja que un rico al cielo*). El intertexto no solo toma literalmente esa situación, sino que reordena sus elementos en una sencilla estructura narrativa introduciendo el ingrediente de la ironía: el rico manda a construir una aguja, pero el camello (a despecho de lo que se asegura en el texto de referencia) no atraviesa su ojo por capricho.

Comentario metaficcional

Por extravagante que parezca, algunos de los minicuentos analizados implican un comentario del texto de referencia. A la vez, vendrían siendo comentario de sí mismos, teniendo en cuenta, como dice Plett (2004), que la “realidad” del minicuento no es sino otro espejo de la “realidad verdadera” (56-57).

El minicuento vestido de comentario metaficcional puede asumir un punto de vista “alterno” al original para presentar una historia conocida. Así sucede en “Dos soles negros”, de Blanca Strepponi, donde la autora-lectora (o lectora-autora) presenta a un personaje al que identifica como “Pedro”. Por la reiteración de su nombre y de la palabra “páramo” en el texto, así como la circunstancia de que el personaje está sentado en la puerta de su casa, cabría identificarlo con el protagonista homónimo de la novela *Péramo*, de Juan Rulfo, sentado en la entrada de su hacienda, la Media Luna. Sin embargo, sabemos que la novela de Rulfo no transcurre en el Páramo. Strepponi elabora su minicuento sobre esta ambigüedad: si el texto de referencia es, en efecto, la novela de Rulfo, entonces estaría asumiendo una voz que no forma parte del mismo para comentar su imagen mental del personaje.

Cuando no la usurpa para el autor, esta estrategia puede otorgarle voz a alguno de los personajes para que ofrezca su parecer sobre las acciones que ejecuta en el texto de referencia, en vez de limitarse a realizarlas. Ejemplo de ello sería “Monólogo en tercera persona”, donde José Raventós pone al habla a Lancelot, uno de los Caballeros de la Mesa Redonda, quien en primera persona y un tono que se asociaría más fácilmente a un comediante de nuestros días que a un héroe legendario, desgrana quejas sobre su relación adúltera con la reina Ginebra y sobre la poca higiene que implica usar una armadura “en esos tiempos”. El minicuento funciona como discurso paralelo de la historia original, realizando un comentario satírico.

En ciertos casos cabría considerar el comentario metaficcional como una variante de la estrategia de ampliación (que veremos más adelante). Es lo que hace Machado en “Samsa”, cuyo título alude a “La metamorfosis”, de Franz Kafka, como texto de referencia. Al igual que en “Roma”, de Lira, Machado levanta su texto sobre un futuro distópico en el que no habría humanos sino cucarachas; pero, más que elaborar una post-historia, pareciera expresar un comentario al respecto, a medio camino entre la descripción y la reflexión, de la que es destinatario Gregorio Samsa, el protagonista de la novela de Kafka.

Parodia

Es una reescritura del texto de referencia que deforma ciertos aspectos para ocasionar un efecto humorístico. Se presenta como efecto y tratamiento a la vez. Plett (2004) la considera una forma de *intertextualidad invertida*, que “transpone tópicos, personajes, motivos y acciones «bajos» a un estilo «elevado»” (71). Armando José

Sequera la ensaya en “Opus 18”, reescribiendo la historia de la Caperucita Roja –un referente sumamente eficaz, con probabilidades de ser “concretizado” por un mayor número de lectores dada su amplia difusión– ya no como un cuento infantil, sino como el encuentro imposible de las fantasías sexuales de la protagonista y el lobo feroz.

En “Fábula”, desde otro referente popular –la fábula de la zorra y las uvas, atribuida a Esopo– y haciendo un estupendo uso de la ironía, Machado altera el curso del argumento de referencia –la zorra *prueba* las uvas, pero irónicamente dice que “no se las comería”– y su final para lograr un efecto cómico. Con ello desvirtúa el norte de la fábula, que es ofrecer una moraleja; en su lugar, nos ofrece una última ironía que acentúa el giro absurdo logrado por este minicuento con respecto a su texto de referencia: la zorra justifica su *rechazo* del otrora apetecido fruto declarándose “vegetariana”.

Ampliación

En lugar de trastocar el final del texto de referencia, el autor lo toma como punto de partida para ensayar una prolongación de la historia, en una doble relación de sujeción y libertad creativa con respecto a los parámetros del original.

“Génesis”, de Lira, es un ejemplo artificioso de esta estrategia: el título alude al relato bíblico de la creación del mundo; sin embargo, su curso pareciera sugerir que el mundo acaba de destruirse y/o que está en condiciones de empezar de nuevo. El final del intertexto nos revela que se trata de la repetición de un cuadro ya realizado en un tiempo que antecede al del minicuento: “Después de un largo bostezo, se levantó, abriendo su boca de siglos para decir con resignación y cansancio: —Bueno, aquí vamos otra vez ¡FIAT LUX!” (Lira, 2004a, 368). Así, el libro bíblico del Génesis (del que además se toma la cita en latín) funge de pasado de la situación planteada, más que de referente paralelo.

Un refrán no es un minicuento, pero un minicuento puede asumir la forma de un refrán, o servirse de alguno, del juego semántico o metafórico que encierran estas piezas de sabiduría popular para construir la anécdota de una ficción. De ello da fe Eduardo Liendo en “Estrategia”, al abrazar literalmente la conocida máxima “Los deseos no preñan” (que, de paso, cita) para desarrollar su texto. La estrategia a la que se refiere el título es un plan con el que, dentro del registro de lo fantástico, un hombre decide burlar la “norma” y embarazar a una dama, valiéndose apenas del poder de su voluntad.

La ampliación se ajusta a lo que Plett (2004) denomina *transformaciones aditivas*; a sus intertextos resultantes “se les puede asignar un status secundario, puesto que

dependen de su predecesor para una comprensión plena” (74). Esta dependencia se evidencia en “Monterrosiana II”, donde Machado acude una vez más al famoso minicuento del dinosaurio, citándolo como arranque de su propia ficción. Hecha la aclaratoria de que se trata de “otra posibilidad” (innecesaria, puesto que esta pieza tiene una compañera y, a su vez, ambas remiten a una predecesora popularizada, en parte, por las infinitas versiones que ha suscitado), Machado introduce una variación de su propia cosecha: quien despierta no es el protagonista tácito, sino el dinosaurio. De allí prolonga el texto de Monterroso, haciendo cruzar al dinosaurio de su plano ficcional al plano también ficcional del escritor para comérselo. De esta manera, el autor dota al texto de referencia de una profundidad y una posibilidad argumental insospechadas.

CONCLUSIONES

Lo que pone de relieve la muestra analizada es que, en aras de la brevedad, los elementos de un minicuento han de funcionar como Los Tres Mosqueteros: “Todos para uno y uno para todos”. En ese funcionamiento, la intertextualidad participa hacia afuera como un puente con la tradición literaria y popular, y en el interior del minicuento, como un mecanismo de ahorro narrativo que bebe de las más variadas fuentes (orales y escritas, antiguas y recientes), aunque tiene sus “favoritas”, que suele visitar una y otra vez.

Además de contribuir a la economía de formas de este exigente subgénero literario, las estrategias intertextuales le permiten al autor ejercitar su ingenio creativo y su sentido del humor. Y es que el minicuentista tiene algo de duende, con su sempiterno ánimo de travesura, de trastocar un poco las historias “serias” en las que se apoya para crear las suyas, aunque no faltan ficciones brevísimas de talante reflexivo o poético.

La complicidad de lector es indispensable para que la intertextualidad pueda cumplir su función de compresor argumental en el minicuento. Basta con que el autor sugiera en los términos adecuados (y allí radica la dificultad o el arte: en hallar las palabras precisas) para que su pequeña ficción florezca, abonada por los exotextos que yacen en la memoria del lector, quien con su conocimiento se encargará de sellar mentalmente la operación intertextual. Y esa tarea —evocar trepando por el hilo de las referencias, completar situaciones, hallar guiños, resolver enigmas, detectar “apropiaciones descaradas por mor del arte”, apercibirse de las desviaciones con respecto a los textos originales— es parte del disfrute que depara la lectura de un minicuento.

(Enero 2012)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carroll, L. (1865,1971 / 1999). *Alicia en el País de las Maravillas. Alicia a través del espejo. La caza del Snark*. Barcelona (España): Plaza & Janés.
- Díaz, E. (2008). *Postmodernidad*. Caracas: Alfa.
- Lachmann, R. (2004). Niveles del concepto de intertextualidad. En D. Navarro (comp.). (2004). *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania* (pp. 15-24). La Habana: Casa de las Américas.
- Lamed, R. (1983). La nave se parece a un chinchorro. En V. Rojo. (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 93). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Liendo, E. (1996). *El cocodrilo rojo / Mascarada*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 3ª ed.
- Liendo, E. (1996a). Estrategia. En *El cocodrilo rojo / Mascarada* (p. 45). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 3ª ed.
- Lira, C. (2004a). Génesis. En V. Rojo. (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 368). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Lira, C. (2004b). Roma. En V. Rojo. (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 370). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Machado, W. (2003). *Poética del humo. Antología impersonal*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Machado, W. (2003a). Samsa. En *Poética del humo. Antología impersonal* (p. 8). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Machado, W. (2003b). Fábula. En *Poética del humo. Antología impersonal* (p. 26). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Machado, W. (2003c). Monterrosiana. En *Poética del humo. Antología impersonal* (p. 67). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Machado, W. (2003d). Monterrosiana II. En *Poética del humo. Antología impersonal* (p. 73). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Navarro, D. (comp.). (2004). *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas.
- Plett, H. (2004). Intertextualidades. En D. Navarro (comp.). (2004). *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania* (pp. 50-81). La Habana: Casa de las Américas.
- Rangel Mora, P. (2010). *Del Reino del Demonio*. Caracas: bid & co. editor.

- Rangel Mora, P. (2010a). XVIII. Parábola. En *Del Reino del Demonio* (p. 20). Caracas: bid & co. editor.
- Rangel Mora, P. (2010b). XXV. Tarda pero no olvida. En *Del Reino del Demonio* (p. 22). Caracas: bid & co. editor.
- Rangel Mora, P. (2010c). XXXVI. El destino. En *Del Reino del Demonio* (p. 25). Caracas: bid & co. editor.
- Raventós, J. (1991). Monólogo en tercera persona. En V. Rojo (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 248). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Rodríguez, R. (2004a). Compungido mini-texto *in memoriam*. En V. Rojo (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 336). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Rodríguez, R. (2004b). Confesiones de un inglés fumador de opio. En V. Rojo (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 337). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Rojo, V. (2009a). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio.
- Rojo, V. (comp.). (2009b). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Rulfo, J. (1955-1953 / 1984). *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Sequera, A. (1986). Opus 18. En *Escena de un spaghetti western* (p. 74). Caracas: Ediciones OOX.
- Strepponi, B. (1982). Dos soles negros. En V. Rojo (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 214). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Viso, A. B. (1985). Las historias de Fausto. II. En V. Rojo (comp.) (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (p. 66). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Yagüe, E. (2005). *Balasombra*. Caracas: La Casa Tomada.
- Yagüe, E. (2005a). El camello. En *Balasombra* (p. 49). Caracas: La Casa Tomada.
- Yagüe, E. (2005b). Sueño con sirenas. En *Balasombra* (p. 70). Caracas: La Casa Tomada.