

El lector de la minificción: un acercamiento a la experiencia estética de la ironía¹

Yobany de José García Medina
FES-Acatlán (UNAM)

Un texto literario está compuesto bidimensionalmente. La primera dimensión obedece a la estructura y está dispuesta por los signos que organizan su estado como fenómeno lingüístico y semántico²; la segunda, meramente estética,³ necesita la cooperación del lector para

¹ Esta reflexión es un extracto de mi tesis de licenciatura: «La minificción reflexiva en lengua española: mecanismos meta-ficcionales en algunos textos pertenecientes a la antología *Por favor, sea breve*». México: FES-Acatlán-UNAM, 2016. Disponible en: <http://bit.ly/2jXASLP>.

² Al respecto, Iser asegura que de este modo se ha procedido siempre, es decir, en una interpretación dirigida a la averiguación del significado y esto ha empobrecido, consecuentemente, el sentido de los textos. Wolfgang Iser. «La estructura apelativa de los textos». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

³ «Lo inconcluso» (activado por el lector) puede ser el objeto de una experiencia estética y de una valoración estética.

manifestarse. Una y otra coexisten de forma subordinada; es necesario que se establezca un vínculo entre el lector y el texto, pero las más de las veces se exige una decodificación especializada, pues si el leyente no está a la altura del texto, difícilmente se llevará a cabo el proceso de lectura, que no es otra cosa que la activación de signos en una estructura determinada.

En el caso de la minificción, donde su estructura se ve reducida por la conglomeración de sus signos, la presencia de un lector es fundamental, ya no por el hecho de que todo texto requiera de un interpretante, sino porque su estructura exige su colaboración activa con el fin de organizar la información tácita, dispuesta en los códigos⁴ que comprenden su sintaxis y, por consiguiente, construir su semántica por medio del ejercicio hermenéutico.

Esta dimensión primera condiciona el estímulo estético (de la segunda dimensión) mediante los puntos indeterminados que emergen a partir de una *concretización*, es decir, una lectura que reactiva la información a nivel textual (explícito) y a nivel indicio (transtextual o implícita). Para muestra analicemos la siguiente minificción

Roman Ingarden. «Concretización y reconstrucción». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, p. 37.

⁴ «Entendamos código como un sistema de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura». Cfr. Roland Barthes. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós, 1985.

de Miguel Ángel Avilés titulada «Literatura: Mi percepción de la realidad, la ficción y la literatura cambió cuando, en la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*»⁵.

El texto anterior se compone por una lexía⁶: la oración principal posee tres conceptos importantes para la

⁵ Antología virtual de minificción mexicana. Disponible en: <http://bit.ly/2jXIcYb>. Consultado: 15 de octubre de 2015.

⁶ En cuanto al uso de esta categoría de análisis (unidad mínima de significado) cabe hacer algunas aclaraciones:

1) El empleo que hace Roland Barthes del término (Cfr. *S/Z*) dista mucho de la definición que se le pueda atribuir en un primer acercamiento al vocablo, es decir, como derivación de 'léxico' (grupo de palabras), esto se debe en primera instancia a la traducción castellanizada: *lexia* y no *lexia* (sin hiato acentual) como aparece en el texto original. El concepto lo construye a partir de la raíz indoeuropea: *leg* (escoger, recoger) que dio origen a palabras como *logo*, *lectos* y *lexis* en griego.

2) Las derivaciones anteriores, resultado de una sola raíz, son la ejecución de su origen, en otros términos, la puesta en escena del verbo escoger, por ejemplo: *logos*, entendido como discurso, no es otra cosa que la selección de elementos lingüísticos para dar coherencia a determinada estructura; asimismo, *lectos*: leer supone el mismo principio, escoger o recoger signos lingüísticos para su decodificación. En términos generales, el concepto barthesiano, como categoría de análisis, tiene la función de desmembrar el texto en unidades mínimas con significado, que van desde la frase, la oración o el párrafo.

3) La arbitrariedad, aparente, para la selección de estas unidades semánticas reside más en una lógica textual que en una

comprensión del sistema literario: realidad-ficción-literatura. Se entiende que existe un proceso de ficcionalización que echa mano del objeto factual como un estado del ser de las cosas para después modificarse o re-interpretarse. Según Jürgen Landwehr «la ficción puede definirse como la verbalización u otra forma de codificación de objetos y hechos modificados o reinterpretados en su modo de ser»⁷. Dicha transformación supone, también, un cambio en los paradigmas literarios. Se concibe este sistema, entonces, como un cúmulo de obras que funciona como referente para la construcción de nuevas ficciones. El segundo elemento del enunciado es una subordinación adverbial temporal que funge como causal al señalar las acciones del lector, el cual propicia

metodológica, por lo tanto, la misma organización del texto arroja dichas unidades siguiendo una cualidad del signo lingüístico: la linealidad, los denotados no se sobreponen, antes bien siguen una coherencia sintáctica a la que el lector está acostumbrada, de suerte que la elección de estos bloques semánticos pierden cierta arbitrariedad.

4) Aclarados los puntos anteriores, en esta investigación se optó por emplearlo para fragmentar el texto e identificar los códigos o campos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura. Roland Barthes los clasifica en cinco: culturales, hermenéuticos, semánticos, simbólicos y proairéticos (*Vid. S/Z*).

⁷ Jürgen Landwehr citado por Susana Reisz de Rivarola. «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria». En: *Lexis*. Vol. 3, n.º 2. Lima: Universidad Católica del Perú, diciembre de 1979, pp. 99-170.

la reformulación de los conceptos en la perspectiva del narrador autodigético.

Ambos representan facetas complementarias en el proceso compra-venta y, asimismo, constituyen dos experiencias distintas de lectura frente al hecho literario. Así, el «cambio» se establece porque en el actante vendedor existe un horizonte de expectativas que se materializa a partir de sus conocimientos previos (canon literario), mientras que el lector-comprador modifica las expectativas del primero a partir de un horizonte que se inclina por un nivel reconstructivo.

El texto nuevo evoca en el lector todo un sistema de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores y que en el proceso de lectura pueden ser moduladas, corregidas o simplemente reproducidas. Modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género, los fenómenos de modificar y reproducir marcan las fronteras.⁸

Entonces, la minificción evoca aspectos ya leídos que modifican el horizonte de expectativas del receptor al recombinar las reglas estipuladas por un sistema multiforme. Es decir, emplea al sistema literario-cultural como discurso mimético; ya no le importa apegarse a sus referentes (realidad); sino construir o refuncionalizar

⁸ Francisco Rodríguez. «La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss». *Revista Comunicación*. Vol. 11, n.º 2. Costa Rica: Editorial Tecnológico de Costa Rica, 2013, p. 4. Disponible en: <http://bit.ly/2kqWCge>.

lo referentes que ya han construido las ficciones de la cultura.

Así pues: «[...] cuando a la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*» contiene un código de ubicación que remite directamente al espacio donde se desarrollan las acciones: una librería; su función también es simbólica, según Cooper⁹ es la representación del universo: *libermundi* y como tal ejerce sus propias reglas; más tarde, se enfatiza un rasgo propopográfico del actante comprador-lector: joven, que culturalmente denota inexperiencia, característica que, en el personaje, permite, de manera irónica, la reconstrucción de un paratexto a partir de referencias a obras *identificables* por su relevancia en el canon literario: *Cien años de soledad* de G. G. Márquez y *El laberinto de la soledad* de O. Paz. Las obras aludidas de manera explícita sopesan la comunicatividad¹⁰ a nivel no sólo sintáctico, sino semántico y textual.

Los pretextos o fondos textuales, como núcleos de máxima intensidad semántica, los alcanzan los casos en

⁹ J. C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.104

¹⁰ «Con el criterio de la *comunicatividad* ordenamos en una escala las referencias intertextuales con arreglo a su relevancia comunicativa, es decir, según el grado de la conciencia de referencia intertextual en el autor y en el receptor». Manfred Pfister. «Concepciones de la intertextualidad». En: *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Criterios, 2004, p. 45.

que el autor es consciente de la referencia intertextual, parte de que el pre-texto también le es familiar al receptor y remite a él de una manera clara e unívoca mediante un marcaje consciente en el texto.¹¹

Más allá de que las obras referidas son sintácticamente conexas por compartir un vocablo en el título: soledad, y garantizar cierta coherencia al vincularlas, el espacio donde interactúan los personajes dentro de la minifición se concentra en su carácter simbólico e irónico, por consiguiente, ambas figuras retóricas encaminan dos posibilidades interpretativas, pero que aterrizan en una misma reflexión sobre el papel del lector como reescritor de nuevas ficciones.

La primera se establece como fenómeno mimético de nuevas realidades construidas a partir del sistema literario, es decir, la librería simboliza un universo que se conduce bajo sus propias reglas y como tal se presenta como discurso imitado, «[...] la ficción hace que sea posible lo que sería mutuamente excluyente en la realidad extraliteraria, es decir, permite la coexistencia de obras contradictorias»¹². Fuera de que las obras aludidas son géneros dispares, de escritores de nacionalidades distintas e incluso de publicaciones temporalmente disímiles, de su función dentro del texto se infiere la capacidad que posee el sistema literario para reconstruir, a través

¹¹ *Idem.*

¹² María Ángeles Martínez García. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, 2012, p. 23.

de la experiencia estética lectora, mundos ya confeccionados por el cúmulo de obras que lo comprenden. En este sentido, el narrador-actante y el personaje-comprador condensan, desde dos experiencias lectoras, una fusión de horizontes: «lo que consideramos y lo que la textualidad provoca ante nuestros ojos»¹³. *100 años en el laberinto de la soledad* es una reconfiguración del canon literario que modifica el horizonte de expectativas del lector y, asimismo, transforma su experiencia estética, entendida como la vivencia del arte mediante la co-creación (leyente) de la obra.

Desde esta perspectiva el símbolo (librería) es un recurso auto reflexivo implícito que funciona mediante un ejercicio interpretativo, pero no de manera independiente, es decir, para entender su utilidad en la semántica de la obra deben compaginarse la catáfora del título, el cual contiene un *crescendo textual* que va de lo concreto a lo abstracto: realidad-ficción-literatura y la contextualización que implica la ironía.

Por consiguiente, la segunda interpretación parte de la cualidad dialógica¹⁴ de la ironía con dos finalidades: 1) como recurso satírico y 2) como mecanismo autorreflexivo. En primera instancia, la sátira se define como una

¹³ Gloria Prado G. y Andrés Téllez Parra. *Neobermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México: Universidad Iberoamericana, 2009, p. 68.

¹⁴ Lauro Zavala. «Para nombrar las formas de la ironía». *Discurso*. Otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: <http://bit.ly/2jPDfyr>.

figura retórica que tiene la «finalidad de corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano».¹⁵ Se parte de esta definición para establecer que este tropo está dirigido a aspectos extratextuales, es decir, semánticamente la sátira es una burla que recae en conductas sociales y morales que no literarias, en este caso se denosta la figura del lector-consumidor al evidenciar un desconocimiento del canon literario y peor aún, al mezclar dos obras pertenecientes a dicha institución.

Ahora bien, para identificar esta burla es necesario recurrir al doble funcionamiento de la ironía: semántico y pragmático, éste como las cualidades significantes del texto para ser interpretadas por el decodificador, aquél como inversión de los signos para manifestar, de manera disimulada, una reprobación latente.¹⁶ Por lo tanto, el «nuevo» título reconstruido por el lector-actante (joven), resultado de la imbricación de dos obras literarias canónicas, no puede ser decodificado como una burla si el lector-interpretante no identifica los referentes conexos en el título; en ese sentido el narrador está representando el rol que jugamos nosotros como lectores-interpretantes.

Puede sonar bastante obvio, pero la contextualización de los códigos insertos en las minificciones permite

¹⁵ Linda Hutcheon. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En: *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-I, 1992, p. 178.

¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

el laconismo de su estructura a través de un *acto situado*¹⁷, es decir, «la combinación de los modelos estructurales con la complejidad dinámica de los modelos hermenéuticos»¹⁸. Así pues, la transformación conceptual de los términos realidad-ficción-literatura en la perspectiva del narrador no sólo se manifiesta como una mofa disimulada al lector, además expresa textualmente el aspecto dialógico de la ironía como mecanismo que enfatiza su autoconsciencia.

La ironía es, entonces, un mecanismo *dialógico*¹⁹ que consiste en un acuerdo entre el autor-codificador y el lector-decodificador, a través del mensaje, para interpretar y construir el sentido del texto. Actitud que permite y exige, al lector descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo²⁰.

En otras palabras, la ironía enfatiza el fenómeno de *acontecimiento*: relación intersubjetiva entre el texto y el receptor (externo al texto) y, además, se representa el proceso que debe seguir el lector para comprender el funcionamiento de la ironía como un recurso que implica una contextualización de los signos manifiestos internamente.

¹⁷ Esta noción de *acto situado* guarda semejanzas con el concepto de *acontecimiento* acuñado por Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Lauro Zavala. *Op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Ibíd.*, p. 177.

Finalmente, las direcciones que se establecen como vías de comunicación e interpretación entre la obra literaria y el lector se definen siempre bajo las fronteras y normas de la estructura, pues «lo que existe en primer término es el texto mismo y no otra cosa. Es sólo al someter al texto a un particular tipo de lectura que construimos un universo imaginario»²¹. Por lo tanto, la experiencia estética obtenida por el lector radica en las competencias tanto de interpretación como de lectura que le otorga un texto. Esta experiencia es directamente proporcional a la cooperación y competencias lectoras, mismas que la minifición emplea como estrategias para que un lector escriba, mediante la exégesis, la parte que le corresponde; entonces toda interpretación resulta ser una nueva ficción y esta cooperación de reescritura interpretativa estimula la experiencia estética no como un juicio de «belleza», antes bien como un ejercicio intersubjetivo para configurar un nuevo sentido.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- _____. *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Argentina, Siglo XXI, 2004.

²¹ Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998, p.67.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

HUTCHEON, Linda. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En: *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-I, 1992.

INGARDEN, Roman. «Concretización y reconstrucción». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

ISER, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987.

MARTÍNEZ GARCÍA, María Ángeles. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, 2012.

PFISTER, Manfred. «Concepciones de la intertextualidad». En: *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Criterios, 2004.

PIMENTE, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.

PRADO G., Gloria y Andrés Téllez Parra. *Neobermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.

RODRÍGUEZ, Francisco. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss”, en *Revista Comunicación* [en línea]. Costa Rica, Editorial Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, núm. 2, 2013. Disponible en: <http://bit.ly/2kqWCge>.

ZAVALA, Lauro. «Para nombrar las formas de la ironía». *Discurso*. Otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: <http://bit.ly/2jPDfyr>.