

## Minificción e intertextualidad: recursos y límites

## Fast fiction and intertextuality: resources and limits

---

ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

[azucena.rodriguez@uacm.edu.mx](mailto:azucena.rodriguez@uacm.edu.mx)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7170-6786>

Recibido: 25.10.2019. Aceptado: 24.01.2020.

Cómo citar: Rodríguez, Adriana Azucena (Año). “Minificción e intertextualidad: recursos y límites”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27: 53-74.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.53-74>

**Resumen:** Este artículo analiza el concepto de intertextualidad, con interés particular en la necesidad de limitaciones a la visión de que la intertextualidad es un rasgo propio de la minificción. Se enumera una serie de definiciones y afirmaciones acerca de este recurso en los géneros breves. Posteriormente, se ejemplifica un sistema de análisis de formas de la intertextualidad empleados como recursos de construcción del texto. Las conclusiones se enfocan en las implicaciones del empleo frecuente de esos recursos en el proceso de lectura.

**Palabras clave:** minificción; intertextualidad; recursos; limitaciones; lectura

**Abstract:** This article analyzes the concept of intertextuality, with particular interest in the need for limitations to the view that intertextuality is a characteristic of fast fiction. A series of definitions and statements about this resource are listed in short genres. Subsequently, a system of analysis of intertextuality forms used as text construction resources is exemplified. The conclusions focus on the implications of frequent use of these resources in the reading process..

**Keywords:** fast fiction; intertextuality; resources; limits; reading

---

### INTERTEXTUALIDAD: DEFINICIONES

La presencia de un texto literario en otro es un recurso tan antiguo como la literatura y, más aún, como el texto en sí mismo: el objeto mismo de la literatura, declararía Genette —casi una categoría estética, en tanto que representa una condición de la impresión afectiva y las sensaciones que una obra de arte hace experimentar en el inconsciente, como lo bello, lo sublime, la fealdad, lo trágico y lo cómico—. Ante esta constante co-presencia textual, mucho antes que Julia Kristeva o Genette, tal vez haya sido Cervantes quien estableció las reglas modernas: el género, la parodia, la alusión son los materiales del escritor. El personaje, el proyecto literario,

el título son su propiedad inalienable, protegida por las instancias legales correspondientes.

El desarrollo y definiciones de esta teoría y método de análisis han gozado de un auge que da cuenta de su relevancia tanto en la creación como en la crítica, desde la aparición del término como una interpretación o aplicación del dialogismo y polifonía bajtinianos en el artículo de Julia Kristeva. Roland Barthes apostó por una relación infinita y azarosa entre el enunciado como reminiscencia de otros, en un proyecto similar al que se avecinaba en el *hipertexto*, de la web y la informática —término que fue perdiendo terreno entre los usuarios—. Tal infinitud tuvo que ser restringida por teóricos como Riffaterre hacia finales de los setenta y Gerard Genette a inicios de los ochenta, con expresiones que precisaban las posibilidades de relación más frecuentes: prefiere paratextualidad, metatextualidad, hipertexto e hipotexto, architextualidad, así como las formas básicas de cita, alusión o plagio. El mundo hispánico no tardó en incorporarse a esta corriente teórica con las propuestas de Claudio Guillén, José Enrique Martínez Fernández o Helena Beristáin.

Esta proliferación ha conducido a una necesidad de limitación de las posibilidades de la intertextualidad —Genette renuncia, por ejemplo, a la búsqueda de hipertextos: “Enemistado desde hace tiempo, para mi mayor bien, con la hermenéutica textual, no voy a casarme a estas alturas con la hermenéutica hipertextual” (Genette, 1987: 19)—, como anota Martínez Fernández acerca de considerar todo tipo de referencias en esa relación:

La intertextualidad es una noción que si quiere resultar precisa debe circunscribirse a ciertos hechos concretos; si no es así corre el riesgo de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones, extendiendo el concepto hasta el infinito (Martínez, 2001: 75).

A propósito de la intertextualidad y la minificción, uno de los intereses de este ensayo radica en establecer ciertas limitaciones a las, tal vez, excesivas afirmaciones en torno al tema. Por lo pronto, propongo una revisión de los tipos de relaciones propuestas, principalmente, por Gerard Genette —quien ha precisado, probablemente, el mayor número de posibilidades— y, en segunda instancia, la intratextualidad, descrita por José Enrique Martínez Fernández. En un reducido corpus de minificciones que han mostrado adhesiones a grupos definidos:

- 1) De clásicos antiguos —la Biblia, Homero y otros autores griegos o Cervantes, entre otros—, como “Lilith” de José de la Colina (1998: 4), “A Circe” de Julio Torri (2011: 99) y “El precursor de Cervantes” de Marco Denevi (en Obligado, 2001: 33).
- 2) De los maestros de la minificción: como Julio Torri en “Aviso” de Salvador Elizondo (en Perucho, 2008: 33) —dedicado al escritor coahuilense.
- 3) De todos los autores: “Franz Kafka” de René Avilés Fabila (en Obligado, 2001: 128), “Los hombres de palo” de Armando Gutiérrez Mendez (2011: 29) o “Traumas de infancia” de Laura Elisa Vizcaíno (2015: 31).
- 4) De cine y multimedia: “Mirando *Sex & the City*” de Héctor Carreto (en Perucho 2006: 63).
- 5) De la cultura popular: “Dicho” de Manuel Lino (2008: 59), minificción basada en refranes; “Dulce compañía” de Fernando Iwasaki (2012: 37), basada plegarias.
- 6) De otros géneros no literarios: recetas, grafiti, anuncios clasificados, etcétera: “Receta casera” de Juan José Arreola (1995: 1999), “Reverso” y “Y anverso” de Agustín Monsreal (2015: 45).
- 7) Por último, combinaciones como “Indigna continuación de un cuento de Monterroso” de Marcelo Báez (en Zavala, 2000: 155).

### LA INTERTEXTUALIDAD: ¿CONDICIÓN INELUDIBLE DE LA MINIFICCIÓN?

Todos los géneros son intertextuales: la poesía, la novela, el cuento, el teatro, con diversos mecanismos y con diferentes propósitos. En la minificción, hay un uso reiterado de ella, de un modo tan visible que podríamos caer en la tentación de considerar que es un rasgo distintivo de ella: “Sin intertextualidad no es factible la minificción, ya que dada su brevedad y la necesaria condensación de la anécdota implícita en ella, debe recurrir en forma habitual a los cuadros o marcos referenciales como mecanismos para narrar historias completas usando la menor cantidad posible de palabras” (Rojo, 2012: 1627), como señala una de las actuales figuras señeras del género. Múltiples ejemplos, comenzando con el mismo *Quijote*, demuestra que el recurso no es obligatorio de la minificción; en tanto que un gran número de minificciones prueba que ésta no resulta tan obligatoria. Pero el argumento es indiscutible: la intertextualidad como mecanismo para economizar palabras. Zavala apunta a la intertextualidad como categoría estética del microtexto que se clasificaría en “posmoderna

y moderna”, pues implicaría ya no sólo un recurso, sino una relación particular del texto con la Historia:

La naturaleza del hipotexto, es decir, del material que está siendo aludido, parodiado o citado, determina a su vez la naturaleza moderna o posmoderna del cuento. Esto significa que cuando el hipotexto es una regla genérica [...] nos encontramos ante un caso de intertextualidad posmoderna, es decir, ante un caso de recuperación de la historia. Por otra parte, cuando lo que se recicla es un texto particular (por ejemplo, el mito de las sirenas o un refrán popular) nos encontramos ante un caso de intertextualidad moderna, es decir, ante un rechazo de la historia. Esta diferencia implica relaciones distintas con la tradición literaria (Zavala, 2006: 45).

No obstante, también la novela participa de este uso de la intertextualidad, por ejemplo, *Como agua para chocolate* que alude a la expresión popular; o *Sirena Selena vestida de pena*, que también alude al mito, ambos con el mismo sentido de rechazo de la historia. En el establecimiento de las reflexiones teóricas destinadas a ordenar los materiales que conforman genéricamente las formas breves, Guillermo Siles señala la tendencia de sus primeros autores a fundar una escritura desde la lectura, es decir, la intertextualidad como un principio creativo que “nos sitúa frente a la paradoja de pensar la singularidad como un proceso de reescritura, glosa y alusión de textos ajenos” (Siles, 2007: 136). Este principio creativo en el autor se extendería a la relación entre los textos, en lo que Siles llama “un proceso de lectura *ad infinitum*, teniendo en cuenta que entendemos al productor como un lector que escribe sobre el problema de la lectura como interpretación [...], el entramado intertextual implicaría una continua *mise en abyme*, puesto que interpretar un texto no implica asignarle un sentido sino poder apreciar su pluralidad” (Siles: 138). Las reflexiones se ocupan de Borges y Monterroso, modelos de los géneros breves para los subsiguientes autores del género.<sup>1</sup>

Francisco Álamo Felices sigue el artículo David Roas, “El microrrelato y la teoría de las formas” y considera que la intertextualidad es parte de los “rasgos temáticos” del género, junto con metaficción, la ironía, parodia, humor, y la intención crítica (Álamo Felices en Roas, 2010: 170) y

---

<sup>1</sup> “Las composiciones de *El Hacedor* representan el punto culminante y el cierre de la segunda fase de nuestro recorrido y, al mismo tiempo, la apertura hacia la tercera. En este contexto las poéticas de la brevedad de Borges y Monterroso se erigen en casos modélicos dentro del proceso de legitimación y estabilización del género” (Siles, 2007: 170).

concuera con Laura Pollastri en que el llamado microrrelato se caracterizaría por organizar “una red de sentido más allá de ellas, por medio de señales inscriptas en el intratexto, el intertexto y el extratexto, que van en busca de un lector que complete su sentido” (Pollastri).

La mención de Álamo al artículo de Roas da la pauta para cerrar este apartado sobre los límites de la intertextualidad en la minificción: Roas, siguiendo a Linda Hutcheon, recuerda lo que ya he señalado —la intertextualidad es un procedimiento de la narrativa posmoderna con un propósito específico—:

Establece una relación con la tradición literaria combinando el homenaje al pasado (pastiche) con la revisión satírica de éste (reescritura paródica), como vía para impugnar la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes, disciplinas (Roas, 2010: 17)

Como se recordará, Roas desconfía de la particularidad del género conocido en España como “microrrelato”, así que concluye este apartado:

Lo verdaderamente significativo es que la intertextualidad tiene la misma función estructural y temática en el cuento y en el microrrelato: ahorra espacio textual (el lector ya conoce ciertos elementos que no hay que narrar) y, al mismo tiempo, plantea una desacralización paródica del pasado un efecto válido también para otras reelaboraciones modernas y posmodernas de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la fábula y el bestiario (Roas, 2010: 19).

La relevancia de esta forma de relación, entonces, aún está por esclarecerse, si es que hay una particularidad en la minificción intertextual. A diferencia de lo que sucede con otros géneros y sus autores —poesía, novela, cuento, teatro—, en los géneros breves se ha establecido una especie de acuerdo para adoptar este recurso. Así se anota en los decálogos como el de Ana María Shua: “Trabajar con los conocimientos de lector, que sabe más de lo que cree” (en Rotger y Valls, 2005: 141), y en múltiples declaraciones de escritores en entrevistas acerca del uso consciente de la intertextualidad.<sup>2</sup> En congresos, coloquios y publicaciones periódicas

---

<sup>2</sup> “Una minificción debe ser redonda y rotunda como una naranja. Conviene que tenga un final de aguijón o de puñalada. Maneja el humor negro, la intertextualidad” (Armando Alanís, <http://zetatijuana.com/2016/10/armando-alanis-me-interesa-contar-una-historia->

especializadas en el género se suele incluir secciones específicamente dedicadas a este tema. Por supuesto, la teoría ha apuntado frecuentemente esta relación entre género y recurso, como lo expone con amplitud Pujante Cascales, en primer lugar, en función de la coincidencia de la posmodernidad y la aparición de la minificción:

Francisca Nogueroles fue una de las primeras especialistas en analizar la relación entre Postmodernidad y minificción (Nogueroles, 1996). [...] Juan Armando Epple, [...] también ha señalado que la derogación de los conceptos de autoridad y de originalidad, propios de la estética postmoderna, están muy presentes en la minificción (Epple, 2004: 21). Otros especialistas que han ponderado el cariz postmoderno de la presencia de la intertextualidad en el microrrelato han sido Lauro Zavala (Zavala, 2005) y Antonio Garrido Domínguez (Garrido Domínguez, 2009). Este último teórico, en un artículo titulado “El microcuento y la estética posmoderna”, definía la intertextualidad y la parodia, muy utilizados ambos en la minificción como rasgos posmodernos (2013: 288).

En segundo lugar, como recurso de la brevedad o la concisión:

La eficacia de la intertextualidad en el microrrelato, un tipo de narración tan breve y que obliga al autor a aprovechar todos sus recursos, es innegable. José Luis González, citando a Raúl Brasca, incluye las referencias a otros textos literarios previos como uno de los mecanismos más utilizados por la minificción (González, 2002). [...] Precisamente la brevedad y la intertextualidad son relacionadas entre sí por la profesora Dolores Koch. En uno de los artículos de esta pionera del análisis teórico de la minificción se repasan diez recursos utilizados por los autores del género para lograr la tan ansiada brevedad (Koch, 2001). [...] el primero es “utilizar personajes ya conocidos” (Koch, 2001: 4); el segundo “parodiar textos o contexto familiares (Koch, 2001: 8) mientras que el tercero, el último de los citados por Dolores Koch, remite directamente al “uso de la intertextualidad literaria” (Koch, 2001: 10). (Pujante Cascales, 2013: 288-289)

---

[con-el-minimo-de-palabras-posibles/](#) fecha de consulta: 11/05/19). “Algunos textos de 83 novelas (y de otras dos colecciones que tengo de microcuentos, *El Viajero del Tiempo* y *El gato del Viajero del Tiempo*) tienen una densidad mayor que la de textos míos más extensos, porque condensan su anécdota en las referencias intertextuales.” (Alberto Chimal, [http://www.laizquierdadiario.mx/Alberto-Chimal-la-imaginacion-como-una-fuente-de-alternativas-a-la-realidad-presente?id\\_rubrique=1714?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Newsletter](http://www.laizquierdadiario.mx/Alberto-Chimal-la-imaginacion-como-una-fuente-de-alternativas-a-la-realidad-presente?id_rubrique=1714?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter) fecha de consulta: 11/05/19).

Y, en tercer lugar, la inclusión del lector:

Juan Armando Epple, al reseñar un libro de Violeta Rojo, afirma que la minificción requiere un lector informado y avezado que valide su significado [...] (Epple, 2000b: 71). María Vega de la Peña y Rosario Alonso establecen tres dimensiones de recepción del microrrelato intertextual: la primera y más básica sería la unidimensional, protagonizada por aquel lector profano que no capta la intertextualidad; la segunda e intermedia sería la del lector que reconoce el hipertexto, sería la lectura bidimensional; añaden estas dos especialistas un tercer tipo de recepción, la tridimensional, protagonizada por los estudiosos que vinculan la minificción con todos los textos breves (Alonso y De la Peña, 2004: 104-105). (Pujante Cascales, 2013: 289-300)

El incremento del ahorro en el espacio textual y el acuerdo de la comunidad creadora, teórica y crítico-lectora para privilegiar su utilización y estudio parecen, por lo pronto, los rasgos particulares de la relación entre intertextualidad y minificción. Esto no supone una desvalorización de los otros rasgos, pues aportan pautas fundamentales para el análisis, la comprensión y la interpretación del género y sus realizaciones individuales; para el establecimiento de estéticas de autor, obra y región. Por tal razón, el siguiente apartado se ocupa de métodos de análisis de la intertextualidad a partir de la terminología de Gérard Genette, a fin de entrever, a partir del análisis, tendencias del uso de este recurso.

## TIPOS DE RELACIONES INTERTEXTUALES

Para Gérard Genette, la intertextualidad, definida como la “relación de copresencia entre dos o más textos” (1987: 10), es el verdadero objeto de la poética. En *Palimpsestos*, publicado en 1981, prefiere utilizar el término transtextualidad, “trascendencia textual del texto” (10), en diferentes niveles y en una relación palpable que proporciona significancia al sentido e implica un tejido semántico-estilístico del texto. Y divide este fenómeno, que se ha generalizado como intertextualidad, en cinco tipos de relaciones con sus respectivas subdivisiones, mismas que se ejemplificarán como recursos de la minificción y su aplicación

El primero sería la intertextualidad propiamente dicha, la presencia de un texto, señalada *abiertamente* en otro, como ocurre en la cita, el plagio

y la alusión. En el caso de la cita, se trata de una transcripción evidente, Genette menciona las comillas, aunque no siempre con referencia precisa. En las minificciones analizadas, los títulos también tienen una función deíctica que sustituye a las comillas: el relato “Franz Kafka”, de René Avilés Fabila<sup>3</sup>. Inicia y continúa con citas del reconocido inicio de *La metamorfosis*, pero referidas al autor, no al personaje —“Al despertar, Franz Kafka, una mañana, tras un sueño intranquilo”, “convertido en un monstruoso insecto”—, para recalcar, mediante la transgresión, el proceso de reconocimiento del original; la continua mención del autor checo y las modificaciones al original funcionarían como las comillas y la referencia. De no incluir esos deícticos, el texto perdería todo sentido, pues tiene un claro propósito de continuidad. Si no se evidenciara ese propósito, el autor incurriría en el plagio: “una copia no declarada pero literal” (Genette, 1987: 9) —un asunto delicado del que varios autores han dado cuenta de modo irónico, velado, siempre ambiguo<sup>4</sup>, y de ética, que está lejos de legislarse en todos los ámbitos de la creación.

Y, luego, la *alusión*, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1987: 10). El primer enunciado hace alusión, mención, de un aspecto, de un fragmento, del segundo, como el nombre del programa televisivo y de la actriz que lo protagoniza en “Mirando Sex & the City”<sup>5</sup> o “Mi mujer y yo adoramos todos los zapatos de Sarah Jessica Parker” (en Perucho, 2006: 63); no se menciona ningún otro aspecto de la trama del

---

<sup>3</sup> Franz Kafka

Al despertar, Franz Kafka una mañana, tras un sueño intranquilo, se dirigió hacia el espejo y horrorizado pudo comprobar que

- a. seguía siendo Kafka.
- b. no estaba convertido en un monstruoso insecto,
- c. su figura era todavía humana.

Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis (Avilés, 2001: 128).

<sup>4</sup> “Nadie sabe el cuento que tiene hasta que lo ve plagiado” (Monsreal, 2015: 57)

<sup>5</sup> Mirando Sex & the City

Mi mujer y yo adoramos todos los zapatos de Sarah Jessica Parker.

Cierto día, me animé a robarlos, aunque me llevé sólo los que cupieron en el costal. Para la policía no fue difícil seguir las huellas de tan exclusivos zapatos.

Estoy en la cárcel. Sin embargo, la actriz se conmovió del hecho. No retiró cargos pero me visita con frecuencia. No se acerca a la ventanilla para platicar conmigo, sino que baila o improvisa pasarelas para modelarme todo calzado recién adquirido. (Carreto, 2006: 63)



programa aludido, pero su plena comprensión tal vez dependa del conocimiento de la afición que el personaje manifestaba por los zapatos. Genette cita a Riffaterre para hacer notar que la alusión es una “huella intertextual” (Genette, 1987: 11)<sup>6</sup> —que a veces proporciona un apoyo similar al de la cita—. La analogía revela que la presencia y consecuentes dificultades de comprensión son un indicio, una señal para el lector. Por ejemplo, en “Traumas de infancia”, de Laura Elisa Vizcaíno, “los chicos duermen en sus camas limpias, protegidos de todo lo externo. Al mismo tiempo, en la isla desierta, las moscas del señor se intensifican y la cabeza de jabalí ocupa los sueños de sus jóvenes huéspedes que alguna vez lo visitaron” (Vizcaíno, 2015: 31), los términos fundamentales —por “invadir” el sueño de los protagonistas— sugieren que hay una “huella” que se debe rastrear.

El segundo tipo de relación es la *paratextualidad*: “la relación, generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto propiamente dicho mantiene con [...] su *paratexto*” (Genette, 1987: 11). Su participación se encuentra en el nivel de la estructura externa de cada obra: los títulos, subtítulos, prólogos, notas, epígrafes, ilustraciones y otros elementos accesorios como cubiertas o fajas (paratexto). Es decir, Genette considera el título un elemento “ajeno” al texto que lo sucede, así que no se trata de una relación en el sentido más frecuente de intertextualidad. No obstante, se puede observar que muchos de los textos seleccionados en el corpus parten del título para anunciar el “referente”, ya sea el personaje al que la minificción hará referencia —“Lilith”, “A Circe”, “Los hombres de palo”—; el autor —“El precursor de Cervantes”, “Indigna continuación de un cuento de Monterroso”, “Franz Kafka”—; o las referencias a ciertas manifestaciones culturales —“Dulce compañía”, “Receta casera”—. Esta relación implica una doble referencialidad con respecto al título: el referente y el contenido en sí, que, en ocasiones, es una pauta hacia un relato muy distinto al del referente. Veamos el caso de “Dulce compañía”<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup> Tradicionalmente, es una figura producida por supresión, relacionada con otras figuras como la sinécdoque, la elipsis o la metáfora, en tanto aludan y traigan a cuento intenciones transgresoras, innovadoras, lúdicas, irónicas. El concepto se analiza, con una perspectiva similar a la de Genette, en Beristáin (1996).

<sup>7</sup> No quería castigar al niño, pero fue inevitable. No sólo mintió sino que además me amenazó. Desde entonces está raro. No habla, no juega y no quiere que lo bese. Me da miedo cómo mira, la forma en que come, las cosas que canta. Esta mañana salí al jardín y en un paquetito que estaba junto a unas velas negras encontré uñas cortadas, sobras de comida y una foto carné mía. No he querido llamarle la atención de nuevo, pero lleva

el relato se refiere a un niño cuyo comportamiento y actitudes provocan temor; el narrador insinúa que “el niño *habla con alguien* y sigue cantando esas cosas horribles”, de tal forma que la relación con el título alude al ángel de la guarda, figura de la plegaria que incluye esa frase —“Ángel de la guarda, mi dulce compañía...”—, pero el ser del relato, si bien comparte la cualidad de acompañar al niño, parece ser lo contrario a un ángel: probablemente un ser diabólico.

El tercer tipo de relación enumerado por Genette es la *metatextualidad*: los comentarios. Esta relación enlaza un texto con otro al que hace referencia crítica, a veces sin citarlo o nombrarlo. Esta relación permite que una minificción comente o critique el texto al que hace referencia, ya sea como narración, un mini ensayo o una combinación. Es el caso de “Indigna continuación de un cuento de Monterroso” de Marcelo Báez, en el que los comentarios se plantean mediante problematizaciones: “¿Cómo podía esa enorme bestia destruir el hogar de su creador, de la persona que le había dado una existencia concreta?” El texto se convierte, así, en una reflexión sobre la naturaleza de la entidad ficcional: “La criatura no estaba conforme con la realidad en la que estaba, prefería su hábitat natural: las películas, las láminas de las enciclopedias, los museos...” Esta entidad ficcional, plantea el relato, llega a adquirir una existencia más concreta que la del individuo que imaginó dicha entidad: “Y cuando el dinosaurio despertó, el hombre ya no seguía allí”.

Genette continúa con la *architextualidad*. Esta constituye la pertenencia taxonómica: el género que el texto no tiene obligación de reconocer o declarar; eso es más un asunto del lector y del crítico. “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette, 1987: 14). Genette se refiere al género al que se adscribe el texto. La minificción, en lo que respecta a la architextualidad, con frecuencia adopta otros formatos, lo que ha dado en llamarse “hibridación genérica”, que induce al lector a reconocer el género que se está imitando. Uno de los primeros géneros en emplearse para la elaboración de estos textos es la receta, formato tempranamente empleado por Juan José Arreola y anunciado desde el título, “Receta casera”<sup>8</sup>, que sigue el formato de este

---

encerrado en su cuarto desde anoche. He subido las escaleras y he sentido escalofríos, un olor extraño y unas sombras huidizas. El niño habla con alguien y sigue cantando esas canciones horribles. Le pido que me hable y me insulta y se ríe. No tengo más remedio que abrir la puerta. (Iwasaki 2012: 37)

<sup>8</sup> Receta casera

género discursivo: verbos en imperativo y estructura de proceso en el que las distintas indicaciones —“Haga correr dos rumores [...] Espérelas detrás de la puerta”— llevarán a un resultado final —“Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto”—. El uso del formato puede o no presentar un cierto aspecto paródico, pues se ocupa de recetas para crear o construir objetos abstractos, no especificados, anti-recetas.

Siguiendo la línea de exposición de Genette, el siguiente tipo de relación es la *hipertextualidad*: “toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de otra manera que no es la del comentario” (Genette, 1987: 14). Esta es la relación entre textos que comúnmente llamamos intertextualidad. Genette reconoce en toda obra hay ecos de otras, pero eso “nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio” (Genette, 1987: 19). Por eso, sostiene que “la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada” (Genette, 1987: 19). De tal forma que advierte la necesidad de limitar los modos a una presencia mucho más visible y concreta. Genette da cuenta de dos tipos de transformación hipertextual:

En primer lugar, la *transformación simple o directa*. Como su nombre lo indica, sólo se traslada el discurso a otro ambiente; en ella, por ejemplo, un personaje sale de una obra para vivir nuevas aventuras en otra, o un mismo tema aparece en distintas obras, a partir de una inicial. La transformación directa, entonces, consiste en tomar el elemento reconocible, casi siempre un personaje muy representativo: Aldonza Lorenzo en “El precursor de Cervantes” —o el dinosaurio de “Indigna continuación de un cuento de Monterroso”—. El narrador aplica a Dulcinea la misma característica que Cervantes atribuyó a Don Quijote: “Como hubiese leído numerosas novelas de éstas de caballería, acabó perdiendo la razón. Se hacía llamar Doña Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen”, más las que ya le había

---

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígale a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina del baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico. Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto (Arreola, 1995: 199).

atribuido Cervantes: la fealdad. Su aventura, en vez de situarse como posterior al *Quijote*, convierte a Don Quijote en creación de Dulcinea, y ésta en creación de Aldonza. La transformación implica, nuevamente, la reflexión, el comentario sobre la naturaleza de la ficción y la realidad.

Este tipo de transformación o traslado también se encuentra en “Lilith” de José de la Colina, que incluye una síntesis del pasaje pseudo-bíblico de origen babilónico, popularizado en los comentarios cabalísticos. La leyenda cabalística tiene su origen en el Génesis: “Creó Elohim al ser humano a su imagen; a imagen de Dios lo creó; hombre y mujer” (Génesis I, 27). El texto no vuelve a mencionar a este personaje hasta que reaparece con el nombre de Lilith. La posterior creación de Eva llevó a los comentarios medievales como *El zohar*: “Yahvéh formó entonces a Lilith, la primera mujer, del mismo modo que había formado a Adán”, e infiere que desobedeció a Adán y, luego, “invoca el nombre mágico de Dios”. Como se puede observar, esta información se traslada sin modificaciones en el texto de José de la Colina: “Como había sido creada al mismo tiempo y del mismo barro que Adán, fue la primera mujer, anterior a Eva, pero pronunció el impronunciable nombre de Dios y fue expulsada de la orilla del mundo.”

Más que vivir esas “nuevas aventuras” a las que se refiere Genette, se plantea una resolución, un comentario metatextual, que combina la reflexión ensayística y un desenlace para la trayectoria del personaje:

...su nombre no está en el Génesis. ¿Por qué el ninguneo? Acaso porque no accedió a convertirse, como Eva, a la sencilla y decente vida doméstica y a obedecer al hombre. Pero si no existía en las páginas bíblicas, sí existía en el reverso nocturno del mundo y entraba en los seres por las puertas del sueño (De la Colina, 1998: 4).

Es la misma técnica que emplea Armando Gutiérrez Méndez: síntesis del pasaje del Popol Vuh sobre la creación de los hombres de palo. Sin una división que dé por terminado el pasaje, el relato incorpora la nueva aventura que, en cambio, corresponde a lo que Genette llama *Transformación indirecta o imitación*. El teórico ejemplifica esta transformación con los casos *La Odisea* con respecto a *La Eneida*: “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette, 1987: 15). Así, a partir del modelo mitológico maya, Gutiérrez Méndez crea una descendencia para estos hombres de palo, con una construcción genérica similar: enunciados largos, sucesión de oraciones ligadas por las

conjunciones y la idea de la fatalidad y el destino como expresión de la divinidad:

...muchos años después aparecieron unos hombres que proclamaban ser sus descendientes, bailaban sobre zancos en ferias y plazas realizando toda clase de embaimientos, como hacer ver que se quemaban las casas cuando no sucedía tal cosa, o una fuente con peces cuando esto no existía, o que se mataban a sí mismos haciendo tajadas y pedazos sus carnes, y otras cosas que sólo eran aparentes, hasta que una mañana una gavilla de perros hambrientos se dejó llevar por el engaño y se comieron vivos a estos hombres, creyendo roer huesos de miembros descuartizados cuando en realidad roían pedazos de zanco (Gutiérrez, 2011: 29)

Los tipos de intertextualidad mencionados pueden combinarse, relacionarse y crear nuevos géneros, como la parodia. Pero también es analizado como una figura o un recurso, cuyos procedimientos son: 1) Suprimir sonidos o palabras por “sobreentendido”; 2) Añadirlas por “exuberancia” (*oposición y pleonismo*); y 3) Modificación del orden de las palabras (*inversión o hipérbaton*). Estos procedimientos se aplican frecuentemente en los microrrelatos, en esos textos de una o dos líneas: ¿Qué ocurre en “Dicho” de Manuel Lino? “En casa del herrero, oídos sordos. Ah, pero eso sí, a palabras necias, azadón de palo”. Hay una modificación, o, más bien, inversión, del orden de los elementos de dos refranes que ya omiten el verbo. En el caso, doble, de Agustín Monsreal, de los textos “Reverso: anuncio de sombra” / “Y anverso: anuncio de luz” (2015: 45), el autor toma la base de un supuesto graffitti de las últimas décadas del siglo pasado: “Haz patria, mata un chilango”, al que aplica sustituciones y añadidos en las dos versiones del texto: “Haz patria, mata un migrante. KU KLUX CLAN” y “Haz patria, ama a tu prójimo”.

Como lo señala Genette, esta transformación indirecta funciona con los principios de la imitación, que “no es una figura, sino la función mimética concedida a cualquier figura” (Genette, 1987: 93). El rasgo característico a imitar tendrá cualidades que lo marquen o identifiquen durante el proceso de lectura del hipertexto, será “susceptible de ser reproducido, imitado, transportado y, de alguna manera, exportado a otro idioma en el que conservará indefectiblemente su marca de origen, siempre perceptible para un oído ejercitado” (Genette, 1987: 93). El proceso de imitación, entonces, tendrá diversos modos para ser identificados, además de los ya mencionados: Julio Torri emplea los epítetos característicos de

la épica clásica “¡Circe, diosa venerable!” y “¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos!” (Torri, 2011: 99); pero también parece adoptar la voz de Ulises, al retomar el pasaje de las advertencias. La suposición queda descartada al reconocer la verdadera intención del narrador-personaje. Este modo de la hipertextualidad, como forma de imitación, recurre a técnicas variadas, en todos los niveles del lenguaje: fonético, morfosintáctico, semántico.

Dentro de la hipertextualidad, el teórico distingue el *hipertexto* del *hipotexto*. El hipotexto es el texto anterior (A) que se relaciona con uno posterior (B) por derivación, como la existente entre *La Odisea* (hipotexto) y *La Eneida* o *Ulises* de Joyce (hipertextos). El hipotexto sufre un “grado de deformación”: *transformación* e *imitación*. Mientras que el hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior” (Genette, 1987: 17) mediante ambos tipos de transformación. Al observar los inconvenientes del término *imitación*, el teórico elabora el concepto de *mimetismo*, definido como: “todo rasgo puntual de imitación” (Genette, 1987: 99), que se elabora identificando rasgos estilísticos y temáticos del texto a imitar. Se trata de establecer un procedimiento objetivo de contraste entre el hiper y el hipotexto, como el léxico y la estructura gramatical; en el caso de “Los hombres de palo”, casi una transcripción de la yuxtaposición y coordinación de enunciados, clásica del texto mitológico:

En el principio los Dioses, a fin de ser invocados y recordados sobre la tierra, obedecidos y respetados, crearon unos muñecos de palo que *se parecían al hombre y hablaban como el hombre, y tuvieron hijos e hijas estos monigotes, y poblaron la superficie de la tierra, pero no tenían alma ni entendimiento, no se acordaban de sus creadores, caminaban sin rumbo o andaban a gatas...* (Gutiérrez, 2011: 29)

Y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera. *Se parecían al hombre, hablaban como el hombre* y poblaron la superficie de la tierra. Existieron y se multiplicaron; *tuvieron hijos, tuvieron hijos* los muñecos de palo; *pero no tenían alma, ni entendimiento, no se acordaban de su Creador, de su Formador, caminaban sin rumbo y andaban a gatas* (1998: 97).

En algunos casos, la imitación adquiere un matiz más abstracto, “en la isla desierta, las moscas del señor se intensifican y la cabeza de jabalí ocupa los sueños de sus jóvenes huéspedes que alguna vez lo visitaron” (Vizcaíno, 2015: 31). Se realiza lo que Genette observa como una red de

mimetismo y constituye el *idiolecto*, es decir, el “*código* en el que las particularidades del mensaje se han hecho aptas para la generalización” (Genette, 1987: 102): al imitar la atmósfera, los estados de conciencia y los puntos más relevantes de un relato, lo que hace el autor es “identificar los rasgos estilísticos y temáticos propios (del texto a imitar), y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente [...] No es una palabra, un discurso, un mensaje, sino una lengua, es decir, un *código*” (Genette, 1987: 102). Esta idea se asocia con los “ismos”, la serie de acontecimientos que logran una admiración o una representatividad capaz de formar un modelo a imitar. Como resultado del proceso de mimetismo, se produce un *mimotexto* –todo texto imitativo o producto de una combinación de mimetismos—:

...un ejercicio de *traducción inversa*: consistiría idealmente en partir de un texto escrito en estilo familiar para traducirlo en un estilo ‘extranjero’, es decir, más lejano [...] La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo (Genette, 1987: 99-100).

Genette es consciente de que toda obra contiene un sinnúmero de ecos hipertextuales, al grado de hacer imposible su estudio, por lo que intenta limitarlo, como ya se mencionó, a analizar sólo el pastiche, la parodia o el travestimiento, “los únicos géneros oficialmente hipertextuales”, limitación que, reconoce, es por completo inoperante, ante las diversas posibilidades de este recurso. Ante la preocupación acerca de la posibilidad de que el lector no reconozca el hipotexto, Genette advierte que éste suele mantener esa “huella intertextual” que indica una presencia perceptible como “ajena” al discurso del hipertexto: “puede ocurrir, según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces el efecto paródico desaparece pero subsiste el giro proverbial, la acuñación gnómica” (Genette, 1987: 50). Así, comprender una minificación como hipertexto parecería una condición de lectura “natural”; no obstante, es verdad que el hipotexto no siempre es reconocible por el lector, con el riesgo de que no se produzca el efecto paródico, o cualquier otro efecto que el autor esperaba.

Entonces, probablemente el receptor elegirá entre, al menos, estas posibilidades: 1) cubrir los elementos desconocidos con sus propios

recursos –como experiencias de vida, lecturas previas– y construir una comprensión que excluya los pasajes no comprendidos; 2) abandonar la lectura ante las dificultades de comprensión, y 3) partir de esos pasajes de difícil comprensión, establecer hipótesis e investigar para establecer sentidos, es decir, convertirse en lo que Genette llama *archilector*: el lector que realiza la actividad hermenéutica de búsqueda de hipertextualidad, empresa que puede ser ilimitada. Ya con los hipotextos reconocidos, por experiencia lectora o mediante la búsqueda, la archilectura implica un doble trabajo de “amplificación y reducción” (Genette, 1987: 346-347), por parte del lector, en tanto que el autor sigue otro trabajo de “ampliación y autorreducción” y es quien primero recopiló una serie de materiales para luego emprender “el trabajo de *describir* a fuerza de tachaduras, de elipsis, de fórmulas alusivas, de réplicas sacadas de su contexto, de detalles estrafalarios...” (Genette, 1987: 347). Este proceso será retomado por el archilector cuando busque las pistas que lo lleven a reelaborar el texto, aunque tal vez encuentre -para decirlo con las palabras de Genette– “aquello que no buscaba” (1987: 10).

Así, Genette parece apuntar tanto al escritor como al crítico –más que al lector al que podríamos llamar “aficionado” –en un procedimiento de *escritura/desescritura* cuyos pasos se analizan como huellas. El autor recopila los hipotextos y realiza el trabajo de “describir”: seleccionar, eliminar, lograr la fórmula reconocible, responder al original desde su propio contexto –en buena medida, descontextualizando el original–, aplicar detalles evidentemente ajenos a ese hipotexto. El archilector o crítico, a partir del hipertexto, remonta y reconstruye ese proceso –en ocasiones, comunicará a otros sus hallazgos. Con frecuencia, se ha señalado el riesgo de la intertextualidad irreconocible, tal vez más evidente en la minificción: la imposibilidad de establecer sentido, la sensación de exclusión que experimenta el lector ante referencias desconocidas, o la arbitrariedad de la selección de referentes.

Si bien en la minificción hay menos oportunidad de reiteración, contextualización, tiempo para interrumpir la lectura y consultar los referentes –posible particularidad del recurso en el género–, estos “obstáculos no son insalvables. Como se sabe, los mecanismos de lectura se modifican: nos encontramos en una época pluritextual, una época de secuelas novelísticas, secuelas y presecuelas cinematográficas, universos literarios interconectados; que la posmodernidad se define por “neos”– neobarroco, neorrealismo– que implican conocer el movimiento re actualizado; que los autores han señalado la preocupación por una



participación activa del lector. En este momento de la historia del lector, éste se reconoce como participante y ejecutante. Al menos en una existencia teórica, pues el lector empírico tiene derecho a exigir de su lectura diversión, entretenimiento y ocio. Sin embargo, el lector de la minificción sabe que en ocasiones se le impondrán retos que habrá de saldar; sabe que dispone de fuentes de información de acceso inmediato; y, claro, que tiene derecho a cancelar la lectura.

A las categorías señaladas por Gerard Genette, específicamente referidas a la relación entre un texto y otro, de diferente autor, se suma otro fenómeno frecuente en la narrativa posmoderna que Martínez Fernández denomina “intratextualidad”:

Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*. (Martínez, 2001: 167).

El recurso es visible en la obra de autores como Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, en el ámbito hispanoamericano. En la minificción, la relación entre textos de un mismo autor ha llegado a establecer modos particulares de estructuración de “series” de textos que, a diferencia de otros modos de intratextualidad –dispuesta a lo largo de distintos libros–, interactúan al interior del volumen unitario, en formas genéricas novedosas: novela de fragmentos mínimas, minificciones integradas y ciclos de minificción (Zavala, 2006: 13-35). Las marcadas diferencias entre inter e intratextualidad –como la exclusión de la imitación o el proceso de reconocimiento de los referentes– determinan no ahondar en el tema en función de los límites de este estudio.

### **PROPÓSITOS DEL AUTOR**

Desde la propuesta de Mijail M. Bajtin, el estudio de la polifonía tiene el propósito de establecer las particularidades de un autor en relación con las particularidades discursivas del momento histórico en que el autor produce una obra. En ese sentido, Bajtin proponía un modo de valoración del discurso literario a partir de su habilidad para incorporar los discursos primarios en los secundarios. Asimismo, Genette sugiere el estudio del modo de reconstrucción de los textos que se concretan en el hipertexto. Ambas posiciones tienden a reconocer en el análisis de la intertextualidad

aspectos relativos a los componentes del fenómeno literario. Así, considero que un punto de partida radica en reconocer que el uso de la intertextualidad responde a ciertas intenciones creativas, relativas al escritor: los primeros propósitos aceptados por la crítica: 1) se reconoce una intención de orientación del sentido en el título; 2) la reducción de la extensión del texto mediante referentes que, por su universalidad, tradición o temática sean reconocidos. En el mismo sentido, 3) parodiar, es decir, generar un efecto previsto; 4) dar reconocimiento a un maestro declarado, no sólo como influencia, sino como homenaje; 5) o, a la inversa, para descalificarlo, posible pretensión de la parodia; 6) ficcionalizar algún aspecto biográfico o pseudo biográfica, del autor del hipotexto: convertirlo en personaje, reflexionar sobre los límites de la ficción u otro propósito creativo-ensayístico; 7) reescribir el hipotexto proponiendo un giro distinto al original, en una actualización o re-contextualización acorde con las modificaciones derivadas de ajustes económicos, políticos, sociales, estéticos, ideológicos, etc. del hipertexto; 8) continuar un aspecto del hipotexto: uno de los hilos narrativos, un tema, conflicto, personaje, etc., no desarrollado en él, pero de interés para el autor del hipertexto; 9) interpretación del hipotexto con posibilidades narrativas o ensayísticas, y 10) transformación genérica (tanto de géneros literarios como de no literarios), característica de la minificción.

## **INTERTEXTUALIDAD Y PROCESO DE LECTURA**

La intertextualidad, en combinación con otros elementos que conforman el texto literario, comunica una cierta información y provoca una reacción en el lector, quien “colabora” en la realización del texto. Lo que se considera una reacción, sería más propiamente una recepción, un proceso complejo de comprensión, una cierta experiencia de lectura, concientización de reacciones inconscientes y una valoración del proceso como experiencia estética. En particular, la intertextualidad en minificción puede encontrar las siguientes posibilidades de reconocimiento e interrelación con la reescritura del original y que determinarán la experiencia estética: 1. que el lector reconozca el hipotexto o el texto aludido, género, idiolecto, etcétera, y establezca las relaciones, 2. que investigue (complete) el hipotexto o los otros fenómenos por extrañeza ante la información reconocida como “extraña” o “ajena” y, una vez obtenido, continúe la labor de recepción; 3. que no reconozca el hipotexto

y otros fenómenos, con lo que: a) reaccione a partir de la información contenida en el texto, o b) complete con sus propias experiencias (vitales o de lectura). A continuación, 4. el lector establecerá un diálogo con el escritor: “interpretará” al escritor por la vía de sus lecturas y lo evaluará ya no sólo como escritor, sino como lector de lo que él también ha leído – ¿su lectura es válida?, ¿según qué criterios?, ¿su reconstrucción o interpretación del original logró un resultado estético?, por ejemplo–.

## LIMITACIONES

Es necesario establecer ciertos límites a este recurso, aun en la conciencia de que el autor y el editor ejercerán sus criterios de acuerdo con sus principios creativos y las normas de autoría vigentes en su propio ámbito. Condiciones que permitan la participación objetiva del lector y una experiencia estética capaz de ser descrita: I. Que el hipotexto sea reconocible de un modo más o menos inmediato (por moda, por éxito, por convención genérica). II. Que la intertextualidad sea declarada, de modos que evidencien el hipotexto y orienten al lector. III. En la medida de lo posible, que el autor incluya la indicación en el texto: título, comillas, cursivas, alusión, referencia, nombre propia del hipotexto, autor o título, epígrafe, idiolecto. IV. Que el autor no use un modelo de un creador incipiente, poco conocido. V. No confundir intertextualidad con temática, influencia o coincidencia. La primera es textual, las otras pueden ser conclusiones de un mismo proceso, sin intención.

## PARATEXTO CONCLUYENTE

La intertextualidad, por sí misma, no puede considerarse un rasgo específico de la minificción; más bien, su uso programado y convencional en función de la economía verbal. Asimismo, la comprensión, interpretación y valoración del texto literario minificcional requiere del análisis y de su descripción, pero no se limita a esas operaciones. El estudio de la intertextualidad tampoco debería limitarse a la aplicación de las pautas de análisis de Genette o cualquier otro teórico, pues el análisis es una herramienta de la crítica, no su finalidad. Por último, la minificción ofrece la posibilidad de acceder a un corpus amplio para revisar con cuidado estos asuntos, explicar la importancia del recurso en el género, o

en las realizaciones de cada autor o autores agrupados generacional o geográficamente, exponer sus dificultades y delimitar sus funciones.

## BIBLIOGRAFÍA

Álamo Felices, Francisco (2010), “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, en David Roas (ed.), *Poéticas de microrrelato* Madrid, Arco-Libros, pp. 209-229.

Alanís, Armando (2016). “Me interesa contar una historia con el mínimo de palabras posibles”, en *Zeta Tijuana*, <http://zetatijuana.com/2016/10/armando-alanis-me-interesa-contar-una-historia-con-el-minimo-de-palabras-posibles/>. (10-10-19).

Arreola, Juan José (1971). *Palíndroma*. México: Joaquín Mortiz.

Arreola, Juan José (1972). *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.

Aviles Fabila, René (2001), “Franz Kafka”, en Clara Obligado (ed.) *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de espuma, p. 128.

Báez, Marcelo (2000), “Indigna continuación de un cuento de Monterroso”, en Lauro Zavala (ed.), *Relatos vertiginosos*, México, Alfaguara, p. 155.

Carreto, Héctor (2006), “Mirando Sex & the city”, en Javier Perucho (ed.), *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, México, Ficticia-Universidad Veracruzana, p. 63.

Chimal, Alberto (2015). “La imaginación como una fuente de alternativas a la realidad presente”. *La izquierda Diario*, [http://www.laizquierdadiario.mx/Alberto-Chimal-la-imaginacion-como-una-fuente-de-alternativas-a-la-realidad-presente?id\\_rubrique=1714?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Newsletter](http://www.laizquierdadiario.mx/Alberto-Chimal-la-imaginacion-como-una-fuente-de-alternativas-a-la-realidad-presente?id_rubrique=1714?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter) (10-10-19).

De la Colina, José (1998), *Tren de historias*, México, Editorial Aldvs.

Denevi, Marco (2001), “El precursor de Cervantes”, en *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, ed. Clara Obligado, Madrid, Páginas de Espuma, p. 33.

Elizondo, Salvador (1999), *El grafógrafo*, en *Narrativa completa*, México, Alfaguara.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

Gutiérrez Méndez, Armando (2011), *El rehilete*, México, Ficticia.

Iwasaki, Fernando (2012), *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de espuma.

Lino, Manuel (2008), *Números para contar*, México, Ficticia.

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.

Mendoza Fillola, Antonio y Pedro C. Cerillo (coords.) *Intertextos, aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Monsreal, Agustín (2015), *Mínimas minificciones mínimas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pujante Cascales, Basilio (2013), *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.

Roas, David (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco-Libros.

Rojo, Violeta (2012), “«Esto no hay quien lo entienda»: La minificción como forma literaria intertextual”, *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)* Universidade da Coruña, pp. 1627-1634.

Torri, Julio (2011), *Ensayos y poemas*, en *Tres libros, Obra completa*, ed. Serge I. Zaitzeff, México, Fondo de Cultura Económica.

Vizcaíno, Laura Elisa (2015), *CuCos*, México, Ficticia.

Zavala, Lauro (2006), *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.