

## LA INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA BREVE HISPANOAMERICANA (DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS A LA MINIFICCIÓN MEXICANA)

### INTERTEXTUALITY IN HISPANO-AMERICAN SHORT FICTION (FROM THE LITERARY AVANT-GARDE TO MEXICAN MINIFICTION)

PABLO LÓPEZ MEDEL  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

<https://orcid.org/0000-0002-9424-6663>  
soypablomedel@gmail.com

#### Resumen

Este artículo plantea el uso de la intertextualidad como recurso literario consubstancial a la narrativa hispanoamericana del siglo XX y, especialmente, en el caso de la minificción mexicana. Se propone una revisión estilística y pragmática de este fenómeno propio del paradigma posmoderno y su razón de ser en el continente americano, desde las renovaciones estéticas de las vanguardias latinoamericanas, el impulso indigenista, las propuestas intertextuales de Borges, la relevancia del *boom* y la generación de Arreola, hasta la eclosión de la actual narrativa breve mexicana.

**Palabras clave:** Teoría de la literatura, Literatura latinoamericana, Narrativa breve hispanoamericana, Posmodernidad literaria, Intertextualidad.

### Abstract

This article discusses the use of intertextuality as a literary resource consubstantial to 20th century Hispanic American narrative and especially in the case of Mexican minifiction. It proposes a stylistic and pragmatic review of this typical phenomenon of the postmodern paradigm and its *raison d'être* in the Americas, from the aesthetic renovations of the Latin American avant-garde, the indigenist impulse, the intertextual proposals of Borges, the relevance of the *Boom* and the Arreola's generation, to the emergence of the current Mexican short narrative.

**Key words:** Literary theory, Latin American literature, Latin American short narrative, Literary postmodernity, Intertextuality.

Independientemente de las distintas visiones sobre la importancia de la intertextualidad en el análisis crítico de cualquier obra y el debate sobre las diferencias literarias entre Europa y América durante el siglo XX, es en la narrativa hispanoamericana y, especialmente, en el género breve posmoderno mexicano, donde se trabaja y potencia el recurso de la intertextualidad, entendida como figura inherente a estas narrativas, de una manera más clara y precisa que en otras épocas.

Entendemos que la comprensión de la condición posmoderna en el continente americano no es exactamente la misma que en Europa. Así lo piensan dos de los grandes detractores de incluir el fenómeno posmoderno en la literatura hispanoamericana, como es el caso Larraín Ibáñez (2000) o Daniel García Delgado (1991), quienes piensan que en Latinoamérica no se produjo la posmodernidad como tal, sino en Europa. De ahí que Samuel Arriarán aclare que “la modernidad en América Latina requiere [...] una posición relativista moderada contra la re-instrumentalización de la razón en términos de un exagerado universalismo abstrac-

to" (1997, 18). Por eso, entendemos que Larraín Ibáñez intuya que "el posmodernismo parece apoyar al discurso latinoamericano que intenta no ser reducido a los modelos europeos y que afirma su carácter único y su propia especificidad" (2000, 184). Aun así, sí creemos que es posible hablar de una posmodernidad literaria hispanoamericana diferente a la europea, por varias razones.

Si bien es cierto que las realidades son diferentes, la conexión entre ambos continentes es evidente. No hay más que pensar en autores como Borges, Cortázar o Arreola, cuyas estancias en Europa fueron fundamentales en sus carreras literarias. Por otro lado, porque precisamente las propuestas y renovaciones de los escritores hispanoamericanos han sido de gran influencia, por cuestiones idiomáticas, para la literatura española y, por extensión, de la europea. Desde Rubén Darío hasta el llamado *boom*. Y, por último, porque es en estas literaturas de raíces hispanoamericanas donde se conoce, experimenta y usa magistralmente el recurso de la intertextualidad. Un recurso, por otro lado, que está estrechamente vinculado con las cuitas (más o menos difusas) del nuevo paradigma posmoderno. Es más: sostenemos la idea de que, precisamente, es en América Latina donde se anticipan las nuevas reglas posmodernas que tratarán de superar los postulados de la contemporaneidad literaria europea. Valgan, si no, las reflexiones de los teóricos alemanes Herman Herlinghaus y Monika Walker:

En Latinoamérica se ha ido articulando, paralelamente y hasta con anticipación a los balances posmodernos, un cuestionamiento no menos radical de las lógicas modernotradicionales, enfrentándose a ideas que diseñaban lo moderno del continente bajo el signo de lo deficitario y lo complementario. (Herlinghaus y Walker, 1994, 14)

Este cuestionamiento paradigmático, especialmente en relación con la concepción de lo posmoderno al margen de las propuestas europeas, tiene un punto en común que definirá uno de los rasgos más habituales de la narrativa latinoamericana: la intertextualidad, un recurso narrativo propio de la minificción de estética posmoderna, así como el uso de la parodia que entendemos, al igual que Genette (1989), como un tipo de intertextualidad por transformación, tan habituales en la prosa breve de gran parte de la literatura escrita en Latinoamérica durante el siglo XX. Por eso, coincidimos plenamente con las afirmaciones de la académica canadiense Linda Hutcheon (1998) al entender este recurso pragmático como elemento clave para comprender las nuevas estéticas e inquietudes de la narrativa breve posmoderna. Así lo indica también la teórica venezolana Violeta Rojo, al definir las características de las minificciones en Hispanoamérica:

Sus características implican elegancia escritural (porque en tan poco espacio debe utilizarse la palabra justa); hibridez, proteísmo y des-género (porque cambia de forma y de género); uso de la intertextualidad (porque de esa manera el lector conoce los antecedentes y el autor puede dar por sabidas muchas cosas), así como el uso de la parodia, la ironía, la elipsis y el humor. (Rojo, 2016, 376)

Las razones de por qué encontramos este recurso intertextual en la narrativa hispanoamericana mucho más que en la europea son muchas. Por un lado, la propia identidad artística y culturalmente mestiza y sincrética, que ya adelanta la heterogeneidad cultural propia del pensamiento posmoderno, cuyas bases encontramos en las vanguardias latinoamericanas. Por otro lado, como señala la teórica franco-chilena Nelly Richard, por “la exacerbación retórica de esa fascinación por la copia como rito plagiarario y comedia ilusionista de una latinoamericanidad que le debe más

a la ficción derivativa de las apropiaciones que a la verdad originaria de lo propio” (Richard, 1994: 219). Precisamente, es en esa intención de revisar y reescribir un pasado (mucho más evidente en países cuyas identidades quedaron modificadas tras la colonización europea) donde convergen, a nuestro juicio, los discursos posmodernos del siglo XX: en la búsqueda de otorgar un sentido a un presente que del que se desconfía, en un contexto globalizado (acaso universal) en el que la noción de tiempo se intuye azarosa y fragmentada. Preocupaciones existenciales que explican no solo la difícil catalogación de autores como, por ejemplo, Juan José Arreola, sino el porqué de la necesidad de provocar el juego intertextual ante el conflicto entre la realidad pasada, actual y futura y el papel que desempeña la literatura:

Cada vez más nos alejamos del pasado, sin que el presente nos ofrezca una literatura mejor. Del futuro de la literatura sería mejor no hablar. El panorama europeo y latinoamericano es ya desastroso. ¿Para qué escribir? ¿Para qué nos sirve la literatura en el mundo actual? (Arreola Sánchez, 1998, 250)

Las propuestas literarias ante el nuevo paradigma lector encuentran, en este recurso, una herramienta para poder adaptarse, comprender y trascender a los cambios políticos, históricos y culturales que obligaron a recolocar, en ambos continentes, el papel de la literatura en la sociedad. De ahí, insistimos, el hecho de que la intertextualidad, comprendida como una «copresencia textual» presente en cualquier obra (Culler, 1976), esté *pensada* y estrechamente vinculada, en el caso que nos ocupa, a la literatura hispanoamericana y a su búsqueda de diálogo permanente tanto con Europa como, sobre todo, consigo misma. Así ocurre en la literatura del siglo XX con el uruguayo Horacio Quiroga quien, a juicio del cubano Enrique Pupo-Walker (referente teórico del cuento latinoamericano) fue “el que con mayor tesón y fortuna

meditó sobre las posibilidades del cuento” (1995, 32). Así sucede con Borges, Cortázar y después Denevy, en Argentina; con García Márquez, en Colombia; con Miguel Ángel Asturias, en Guatemala; con Virgilio Piñera o Cabrera Infante, en Cuba; con Julio Ramón Ribeyro, en Perú; con Mario Arregui, en Uruguay, con Rosario Ferré, en Puerto Rico; con Rafael Ángel Hera, en Costa Rica, con Arturo Uslar Pietri, en Venezuela; y, por supuesto, con numerosos cuentistas mexicanos (de Julio Torri a Alfonso Reyes hasta Carlos Fuentes, Augusto Monterroso y Juan José Arreola, sin olvidar a escritoras como Nelly Campobello, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Elena Garro, Elena Poniatowska y Rosario Castellanos, entre muchas otras), cuya obra no podríamos comprender, si soslayamos en nuestra lectura el uso intencionado de la intertextualidad que define, especialmente, sus estilos literarios y la configuración (pre)posmoderna de sus poéticas.

Pese a que el caso más estudiado es el de Borges (De Toro, 1991, 2008), la relación entre la intertextualidad y el cuento hispanoamericano contemporáneo es anterior al escritor bonaerense. En su tesis doctoral dirigida por Carmen De Mora, José Luis Nogales Baena fija el año en 1928, fecha en la que el venezolano Uslar Pietri publica su obra *Barrabás y otros relatos* (Nogales Baena, 2017). Las referencias intertextuales de este título son evidentes, claro está. Y, en particular las bíblicas. Rasgo muy marcado, por otro lado, en la literatura hispanoamericana.

A nuestro juicio, la relación del cuento y la intertextualidad en el contexto del siglo XX podemos incluso fijarla antes, si tenemos en cuenta la importancia que tuvieron las vanguardias en Latinoamérica. No solo porque el mismo año de la publicación de Pietri, el brasileño Mário de Andrade publica su rapsodia modernista *Macunaíma*<sup>1</sup> sino que mucho antes podemos encontrar

---

1 La obra, inspirada en leyendas de Koch-Grünberg, fue un juego experimental que pretendió tratar el multiculturalismo brasileño a través de la refundación de sus mitos y, basándose en la estética de las marginalias, elaborar así una

la colección de relatos *Cuento de amor, locura y de muerte* que Horacio Quiroga publicó en 1917. Hasta en la propia literatura venezolana (por mantener la misma propuesta nacional de Nogales Baena), ya encontramos un uso consciente estético de la intertextualidad y un avance de las nuevas inquietudes narrativas de entonces en los *Cuentos grotescos* de José Rafael Pocaterra, editados en 1915. Sea como fuera, y entendiendo que la realidad latinoamericana difiere según el país que tomemos de referencia, pese a tener rasgos continentales comunes (y, por otro lado, nos vemos relevante fijar qué obra fue o no la primera), sí compartimos un punto de arranque para comprender la importancia de la intertextualidad en la narrativa hispanoamericana como recurso literario aplicada a su narración breve: nos referimos, como es evidente, al empuje de los movimientos vanguardistas latinoamericanos.

### **La renovación estética de las vanguardias latinoamericanas**

A pesar de las diferencias históricas y culturales, la década de los veinte supuso en la literatura latinoamericana un cambio radical, al igual que en Europa, debido a la experimentación vanguardista y al contexto político intercontinental tras la Revolución Mexicana de 1910. Así lo entiende la investigadora francesa Marie Estripeaut-Bourjac, a raíz del grupo poético colombiano *Los Nuevos*:

Reunir generación con imaginario es también una manera de

---

historia polifónica donde la intertextualidad es uno de sus ejes vertebradores. Héctor Olea, el traductor de la obra al castellano, incide en la importancia de esta intertextualidad, al asegurar que “en *Macunaíma*, al trasplantar las leyendas indígenas a un contexto urbano, Mário de Andrade no hace cosa sino recrear movilizándolo la tradición, al tomarle prestados los datos de su actualidad (2004, 25).

abordar bajo un nuevo ángulo la noción de intertextualidad que no se puede dejar de mencionar al notar el sincronismo de las fechas de aparición de la vanguardia, tanto en Europa como en América Latina. (Estripeaut-Bourjac, 1999, 772)

En efecto, la llegada de autores europeos al continente, el nuevo clima social posrevolucionario, la proliferación de revistas<sup>2</sup> y manifiestos y los movimientos de vanguardia se produjeron de forma casi paralela en Europa y en la Rusia poszarista; las corrientes poéticas que renovaron nuestro lenguaje en España tienen a muchos de sus referentes en América, al igual que ya ocurrió con el Modernismo, que no entenderíamos sin el contagio europeo de una figura como la del nicaragüense Rubén Darío. Así ocurre con los chilenos Pablo Neruda o el mismo Vicente Huidobro, quien adaptó a nuestra lengua las inquietudes estéticas de Apollinaire. Así sucede también con la influencia internacional que tendrá la chilena Gabriela Mistral en sus continuos viajes por América y Europa y con la revolución lingüística del peruano César Vallejo tras publicar en 1922 *Trilce* y, un año después, su colección de cuentos vanguardistas, menos conocidos, bajo el título de *Escalas melografiadas*. La lista no terminaría aquí; con Borges se materializó desde Argentina (tras su vuelta de Ginebra) las propuestas ultraístas del español Rafael Cansino Assens, y el autor del *Aleph* se convirtió en referente universal de la literatura contemporánea en los años treinta tras la publicación de su *Historia universal de la infamia*. E incluso con un movimiento tan significativo para las vanguardias como el surrealismo literario, que no se entendería sin una figura de las letras francesas como la de Lautréamont (influencia clara en autores como Arreola) nacido, precisamente, en Montevideo. Sin olvidarnos, claro está, de los ensayos sobre el surrealismo de Octavio Paz, amigo personal de Breton; los im-

---

2 *Amauta*, en Perú; *Martín Fierro*, en Argentina; *Revista de Avance*, en Cuba; y *Contemporáneos*, en México, entre otras. (Scwhartz, 1991).

pulsos del poeta argentino Aldo Pellegrini, fundador del primer grupo surrealista en América; o la labor del poeta chileno Braulio Arenas, creador en 1938 del grupo surrealista *La Mandrágora*.

La importancia de la renovación lingüística de las vanguardias poéticas de los años veinte serán fundamentales para poder comprender la importancia de la transformación de la narración breve en América y el estilo narrativo de la prosa poética, tan característico de la narrativa hispanoamericana de la primera mitad de siglo y, en algunos casos, vinculado al creciente cosmopolitismo de Borges en Argentina, María Luis Bombal en Chile o el mismo Arreola en México, como superación de la literatura nacional.

Las vanguardias poéticas que arrancaron en los años veinte tanto en Europa como en América suponen, por lo tanto, una revolución que no solo afecta los aspectos formales y estilísticos del texto (y su necesaria ruptura con la estética previa modernista, por otro lado), sino la importancia que tendrá en el caso latinoamericano la minificción poetizada como propuesta narrativa, gracias al impulso de, entre otros, el mexicano Julio Torri y Alfonso Reyes. Sobre este punto, sí nos resultan acertadas las reflexiones de Bohórquez sobre el venezolano Uslar Pietri, a su juicio pionero de esta técnica, al afirmar que “la vanguardia le ha mostrado [a Pietri] el camino de la poesía, la posibilidad de un relato abierto hacia el goce y misterio de la metáfora [...] Busca un modelo, una escritura para el cuento” (Bohórquez, 2008: 248). Este nuevo «modelo de escritura» estará, pensamos, claramente influido por la mezcla de géneros, paradigmas y culturas en lo que James Ramsey, retomando las ideas de Bajtín<sup>3</sup>, llama «inter-

---

3 El autor se refiere a las analogías biológicas de Bajtín cuando escribe en *La imaginación dialógica* que “en todo momento hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro” (citado en Ramsey, 2013, 88). Se refiere en este caso, que la idea del intercambio de ideologemas bajtínianos que se configura como una estructura parasitaria que construye un organismo intertextual.

textualidad espacial»: “La noción de la transmisión parasítica de los vanguardismos, entre los océanos y las fronteras, promueve preguntas sobre la naturaleza de la conciencia nacional, en un paradigma de intertextualidad espacial” (Ramsey, 2013, 89).

### **Del impulso indigenista a la erudición laberíntica de Borges**

Paralelamente al florecimiento de las estéticas vanguardistas, las décadas que preceden al bautizado, desde España, *boom* hispanoamericano son decisivas para comprender la evolución literaria en el continente americano y su relación, a nuestro juicio necesaria y consubstancial, con la intertextualidad. Por un lado, por el auge paralelo de la novela regionalista e indigenista. Si el modernismo ya avanzaba su propuesta de visión universalista y cosmopolita, las llamadas *novelas de la tierra* volvieron a poner el foco de atención en la relación de ese nuevo individuo del nuevo siglo con la naturaleza. *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, se publica en 1924 y supone un empuje hacia una literatura más comprometida, de denuncia social, sin dejar de un lado el estilo poético del modernismo y el juego de referencias, en este caso, para crear un efecto de revisión crítica con el pasado escrito. El mexicano José Vasconcelos va más allá y propone en 1925 la creación de una nueva generación multirracial en su conocido ensayo titulado *La Raza cósmica*. Así ocurre también en 1929 con *Doña Bárbara*, obra del venezolano Rómulo Gallegos en donde, como aclara Marina Gálvez, entran en conflicto “las nuevas costumbres civilizadoras importadas y las viejas y caducas tradiciones autóctonas y la barbarie de las extensas zonas geográficas aisladas y la civilización de las más pobladas” (Gálvez, 1990, 182). De ahí que durante los años treinta, la temática indigenista tuviera un mayor protagonismo en la historia literaria de Latinoamérica. En 1930, recordamos, Miguel Ángel Asturias pu-

blica sus transgresoras *Leyendas de Guatemala*, donde la técnica intertextual se pone al servicio de esta tensión entre el pasado y el presente y entre lo urbano y lo rural.

Los años treinta son importantes, en este sentido, porque la novela regionalista o indigenista sentará las bases de lo que se conocerá como «realismo mágico»: movimiento que será capaz de mezclar las dos cosmovisiones americanas y conseguirá, de alguna forma, definir esta identidad literaria múltiple que, a nuestro juicio, necesita del recurso intertextual para comprenderse, ya que nunca hay un solo discurso sino un diálogo permanente y abierto en múltiples direcciones, fuera y dentro de sus fronteras. Juan Rulfo, por ejemplo, no se puede entender sin obras como *Huasiungo*, que el colombiano Jorge Icaza publica en 1934. Ese mismo año, el ecuatoriano José de la Cuadra publica *Las Sanguirimas*, novela de gran trascendencia en Latinoamérica y que será, como es sabido, un antecedente de *Cien años de soledad*, debido a su estructura narrativa paralelística y su hibridez mágico-realista. Así ocurre también con autores como el peruano José María Arguedas, gran renovador del cuento, tras la publicación en 1935 de *Agua*: tres relatos breves que proponen un diálogo multicultural y metaficcional, gracias al uso deliberado del recurso intertextual como pivote estructural y semántico de dicha obra. Valga como ejemplo también la propuesta novelística de *La feria*, que Arreola escribirá décadas después, inspirada en su vida en Zapotlán durante aquellas décadas y, que quizá, no tuvo la recepción lectora deseada, por coincidir ese año con la publicación de *Rayuela*. En esta novela, el mexicano conecta con los estilos y temáticas del movimiento indigenista, tan importante parte entender el contexto histórico y cultural de América Latina. En México, recordemos, es significativa la presencia en esta época de la duranguense Nelly Campobello quien, mediante la técnica de la viñeta literaria, revisará desde la visión femenina la novela

de la revolución mexicana en las cincuenta y seis estampas de sus relatos compilados en *Cartucho*, que se publicarán en 1931.

La década de los cuarenta tiene, sin lugar a duda, un autor (Borges) y un libro (*Ficciones*) fundamentales para entender el auge de la literatura hispanoamericana, marcada por una narrativa de prosa más poética, de mayor mezcla entre lo intelectual y lo multisensorial, y por un protagonismo crucial del recurso intertextual (avance de lo que serán, por otro lado, las inquietudes reflejadas en los estudios poscoloniales<sup>4</sup>), por el propio contexto histórico, social y cultural del continente americano. La importancia del autor del *Aleph* marcará un hito en la historia de la literatura universal y establecerá, por otro lado, el gran referente de los posteriores estudios de literatura europeos interesados por la intertextualidad (Foster, 1973). Como apunta la doctora Karen Poe Lang:

Casi podemos escuchar a Barthes en alguna frase, o entrever a Derrida en sus inagotables estrategias de lectura. Pues en Borges están articulados los grandes conceptos que propiciaron, a fines de los 60, la revitalización del pensamiento alrededor del grupo *Tel Quel*. (Poe Lang, 2006, 78)

Borges no solo marcó el pistoletazo de salida hacia el nuevo paradigma, sino que entendió a la perfección la importancia de la renovación estética vanguardista como vehículo para alcanzar un lenguaje total y liberador en una suerte de imaginación estructural y, sobre todo, intertextual. Una idea que Juan José Arreola immortalizará en *Confabulario* en el arranque de la minificción titulada *La libertad* y en algunas de las reflexiones de su rela-

---

4 Conceptos como el «contradiscurso» o la «contraescritura», propios de los estudios coloniales (Said, 1996), plantearán una revisión lectora de las obras canónicas europeas y americanas, a través de un diálogo intertextual imprescindible para poder cuestionar y proponer los postulados teóricos de la crítica poscolonial.

to circular acaso más borgeano, *Sinesio de Rodas*, y que, como sostiene el profesor Jorge Schwartz, es fundamental para entender la importancia de las vanguardias en la gestación del cuento latinoamericano, ya que el sentido de lo que él llama «libertad estética»:

Propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o combinarlas; y, por otro lado, amplía el territorio subjetivo [...] de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar. (Schwartz, 1991, 18)

Finalmente, nos resulta crucial atender a la importancia de la fragmentación y la brevedad. Como señala Ronald Christ, gracias a las referencias intertextuales (él las llama «alusiones»), Borges consigue abreviar ese lenguaje universal (Christ, 1969, 19). Sobre este punto, conviene recordar la importancia que tiene esta economía de medios, así como el trasfondo intelectual y el conocimiento poético en la propia dinámica de diálogo intrínseca en la propia definición del cuento hispanoamericano. Así lo explica Anderson Imbert:

La brevedad del cuento se presta a que el cuentista asuma la postura de un ágil conversador, elija como tema de su plática un lance de la existencia humana, despliegue allí su esfuerzo intelectual y logre una trama de forma rigurosa y de intenso lirismo. (2007, 22-23)

Los años cuarenta serán trascendentales, pues, para la literatura hispanoamericana cuya obra cuentística se configurará con estos referentes y un eje formal muy claro: la noción del texto como una meditada colección de cajas chinas intertextuales. Es el caso

de los ejemplos del cubano Virgilio Piñera en obras como *Las furias* o *El conflicto*, con la narrativa renovada de Alfonso Reyes (*La mano del comandante Aranda*), los poéticos *Cuentos de Cuba* de Lydia Cabrera o la propuesta del gran cuentista de la Generación del 50, el peruano Julio Ramón Ribeyro, por citar algunos ejemplos representativos similares, quienes, al igual que Borges y Arreola, anticiparán los postulados de la posmodernidad de las décadas siguientes mediante la técnica de la hibridez textual y la autorreflexión sobre la propia escritura, como apunta el profesor Crisanto Pérez Esaín:

Ribeyro entreteje una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad usando la primera como escudo para poder defenderse de la incompreensión que la segunda le suscita, y de paso reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, su presencia como ente organizador del discurso con continuas referencias a la escritura como medio de acceder a la realidad. (Pérez Esaín, 2008, 44)

### **Del exilio intelectual español a la «generación de Arreola»**

Como es bien sabido, las políticas de apoyo a la República española del entonces presidente Lázaro Cárdenas hicieron que miles de españoles se exiliaran a México. Fruto de esta mezcla cultural se produjo un legado educativo y artístico que reforzó y amplió aún más la importancia de la intertextualidad intercontinental en la creación literaria. Importantes fueron, dentro de este contexto, la creación de cientos de librerías y casas editoriales de exiliados españoles de donde nacieron sellos como Séneca (fundado por José Bergamín y Emilio Prados), Quetzal (creado por Ramón J. Sender), la editorial del exiliado español Juan Grijalbo, la edito-

rial Joaquín Mortiz que fundara el español Joaquín Díez-Canedo, la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934 o la creación de La Casa de España por el gijonés José Gaos.

Autores como León Felipe, Emilio Prados, Ernestina de Champourcín, Max Aub, Luis Cernuda, Pedro Garfias, María Luisa Algarra, Manuel Altolaguirre, María Zambrano y, entre otros, Luis Buñuel fijaron su nueva residencia en México y ayudaron, junto a los cerca de doscientos mil exiliados republicanos provenientes de España, al florecimiento cultural de México (y, por extensión, de Latinoamérica), no solo con su aporte a la rehabilitación del mundo editorial, sino también con su labor docente, como fue el caso, de la revitalización de la Universidad Nacional Autónoma de México que absorbió al nuevo profesorado español<sup>5</sup>. Arreola, como él mismo declaró en numerosas ocasiones, siempre aplaudió las políticas del entonces presidente Lázaro Cárdenas y lo que supuso en su formación el contacto con los españoles transterrados, tanto por el empuje cultural que le dieron a México, como por el intercambio intelectual que se produjo.

Todas estas inquietudes formales relacionadas con la técnica y la creatividad literarias, la nueva sensibilidad lectora de los países americanos, la importancia del mundo editorial y del universitario, así como el nuevo contexto político y cultural que, décadas después (tras la Revolución Cubana y, entre otras circunstancias, las estrechas relaciones con editores españoles como Carlos Barral) hicieron posible que naciera el llamado boom hispanoamericano. Una circunstancia comercial que, literalmente, catapultó universalmente la obra, como es bien sabido, de autores como García Márquez, Julio Cortázar, José Donoso, Vargas Llosa,

---

5 Un fenómeno que también supuso un intercambio y un empuje cultural en otros países como Argentina, donde residieron autores como Guillermo de Torre (de estrecha vinculación con Borges), Amado Alonso, Francisco Ayala o el mismo Rafael Alberti.

Cabrera Infante y, entre otros, los mexicanos Carlos Fuentes y Juan Rulfo.

Los nuevos rasgos de esta narrativa quedaron definidos por la mezcla (lo real y lo imaginario), la renovación estética del lenguaje posvanguardista, la fragmentación, la brevedad y, sobre todo, el uso consciente de la intertextualidad, propio de la literatura posmoderna. Así, la profesora Blanca Anderson Córdova habla de la importancia del juego intertextual en Cortázar, a raíz del rompecabezas transgresor de *62 modelo para armar*, obra en la que el proceso de escritura se convierte en un acto de reescritura infinita siguiendo las propuestas borgeanas:

La novela dialoga consigo misma. En cada repetición textual se trata como otro texto. Una versión se genera porque existe otro texto que 'la escribe'; detrás de un texto siempre vive otro y el lector asiste a una generación de textos que se muestra como infinita, pues, por el azar, las posibilidades (estructurales) son infinitas. (Anderson Córdova, 102)

Los sesenta serán, en ese sentido, la década dorada de una literatura latinoamericana que ocupará reconocido protagonismo en la literatura universal. En 1962 se publican *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. Al año siguiente, Cortázar pone en circulación la portentosa maquinaria intertextual de *Rayuela*, justo cuando Arreola publica su experimento polifónico de *La feria*. Los títulos de esta década son de sobra conocidos: desde *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en 1964; la universal *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967; y obras posteriores como *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso; *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa o *Hijo de hombre*, de Roa Bostas, todas ellas publicadas en 1969, por citar algunos de los ejemplos

más representativos donde el denominador común es, precisamente, la intertextualidad.

Durante esta década (y las siguientes), decisivas para la literatura latinoamericana, la labor de Arreola fue fundamental. No tanto como escritor, sino como docente, tallerista, promotor cultural y, sobre todo, editor y corrector y asesor de escritores como Juan Rulfo o, los entonces desconocidos Carlos Fuentes o Elena Poniatowska, cuya primera obra (*Lilus Kikus*) le sirvió de presentación de *Los Presentes*, su recién estrenada editorial, volcada en descubrir nuevas voces mexicanas. Asimismo, asesoró a autores como Max Aub, García Márquez, Julio Cortázar o Augusto Monterroso, al que debe, entre otras cosas, la gestación de su famoso microrrelato del dinosaurio.<sup>6</sup> Pensamos que, sin la presencia de Arreola, es probable que la eclosión de la narrativa latinoamericana no hubiera podido ser posible. José Miguel Oviedo llega a hablar, de hecho, de la “generación de Arreola” (Oviedo, 2012, 94) y, efectivamente, su trabajo (además del legado literario personal que nos dejó) consistió precisamente en eso: promocionar, editar y asesorar a las grandes firmas de este período desde su labor en las editoriales que creó en los años cincuenta para dar cabida a las nuevas voces, así como a todos los alumnos que enseñó en sus innumerables talleres de escritura del Centro Mexicano de Escritores, las obras que tradujo para el Fondo de Cultura Económica y su labor de difusión cultural durante las siguientes décadas. Sin

---

6 Según cuenta en sus memorias, Arreola es el que se “despierta” en el famoso cuento, tras una velada en la que dejó hablando José Durán toda la noche al borde su casa, mientras él se durmió y, al despertarse, vio que Durán seguía contándole sus problemas amorosos a los que no había prestado atención. “Augusto Monterroso reprodujo literalmente en algunos de sus cuentos las anécdotas que vivimos juntos en esa época. [...] Durante el día llegó Ernesto [Mejía Sánchez] y le platicué lo que me había pasado con Durán, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: “Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí”. Luego llegó Tito [Monterroso], escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos” (Arreola Sánchez, 1998, 300).

olvidarnos, claro está, de su labor como director de la Casa del Lago en Ciudad de México o su incursión en el mundo televisivo, lo que supuso abrir una vía intertextual hacia un medio tan poco habitual para los escritores y, en particular, los intelectuales mexicanos.

### **El caso mexicano: los maestros de la minificción**

Si hay un género que defina la literatura del siglo XX en América Latina es, sin duda, el cuento. Desde la época colonial y, nacido como extensión de las crónicas de aquel entonces, con la llegada de la modernidad literaria, su técnica, estilo y formato se fueron adaptando y reduciendo. Así lo ve el profesor Luis Leal, uno de los primeros en advertir esta tendencia hacia la llamada «minificción», a caballo entre el ensayo, el cuento y el poema (Leal, 1971). Juan Armando Epple (1999) apunta en una misma dirección al afirmar que un género se asienta sobre el otro, y prácticamente todos los estudios teóricos (Rojo, 1998; Zavala, 2005, Lagmanovhich, 2005; Siles, 2007; Valls, 2008; Perucho, 2009, Andrés-Suárez, 2010; Fonseca, 2015) señalan a América, y México, en particular, como lugar de gestación de este género. Un género, por otro lado, cuya terminología no acaba de definirse; el término varía entre «minificción», «microcuentos», «minicuentos» o «microrrelatos» y es una discusión que aún está abierta. No es nuestro cometido resolver qué término es el más adecuado (pese a que el de «minificción», utilizado por primera vez por el cuentista Edmundo Valadés<sup>7</sup> nos parece buena opción), sino comprender qué importancia tienen un género que necesita (y se construye) a través de la intertextualidad.

---

7 Nos referimos a la publicación de *El cuento. Revista de la imaginación*, dirigida por el cuentista Edmundo Valadés y que tuvo una importancia evidente en la promoción y difusión de la minificción mexicana.

La importancia de la cuentística y el relato breve y el asentamiento de la minificción y la microliteratura como género propio es indudable. Al igual que en ocurrió en Argentina (de Borges, Artl o Cortázar, hasta Shua, Denevi o Valenzuela, por ejemplo) o en Uruguay (Quiroga, Piñera, Fernández, Onetti, Sommers, Galeano o Peri Rossi, entre otros), paradigmático será también el caso mexicano. Tanto es así, que el primer estudio crítico sobre el microrrelato en el mundo hispano, entendido ya como un género con voz propia y que sentará la base sobre la que se desarrolle el *corpus* teórico de la minificción en Hispanoamérica, se titulará precisamente *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*. El artículo lo firmará en 1981 la profesora hispanocubana Dolores Mercedes Koch y, tras un acertado análisis comparativo sobre la obra de los cuatro autores que dan título a su artículo, concluye que la coincidencia de estos «textos mínimos» configura un género propio de arraigada tradición, especialmente, en la literatura mexicana. Torri no solo inaugura el género breve en el continente americano o adelanta el fantástico, sino que, como observa el ensayista Marco Antonio Campos, fija la importancia de la hibridez de géneros como generador de textos (Campos, en Zäitzeff, 1969).

Al igual que en el caso de Arreola, ambos resignifican el uso de la intertextualidad, como recurso literario propio. Una técnica que, en palabras de Manuel de Escurdia y Vértiz, rozaría lo *mágico* (1994, 288). En efecto, los juegos intertextuales del jalisciense no se entenderían, pues, sin la literatura breve que había escrito previamente Julio Torri a quien, investigadores como el profesor Lauro Zavala, asignan el nacimiento del género con la publicación de *A Circe*, escrito en 1914 (Zavala, 2004, 55).

En el caso de Torri, nos encontramos ante una prosa poética de una obra corta también (sus obras se resumen a *Ensayos y poemas*, en 1917 y *De fusilamientos*, en 1940), en la que se prescinde lo superfluo y, mientras el modernismo estaba en boga en

América y parecía apuntar hacia un camino posible, el escritor de Saltillo opta por retomar el ingenio y la lucidez barroca, especialmente, de Quevedo. Arreola, también, aunque su influencia será más gongorina. Por otro lado, notorio será también el caso del hondureño Augusto Monterroso quien aportará la brevedad extrema y el tono más crítico. En su caso, a diferencia de Torri y Arreola, en vez de haber partido de la reformulación de los bestiarios medievales europeos, su tarea consistirá en recuperar y modernizar lo que quedó en llamarse «nueva fábula». Una tendencia, que ya se inició en 1942 con la publicación de *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, del mexicano Francisco Monterde que consiguió, a juicio de la profesora Mireya Camurati, “liberar a la fábula de todas las normas y prejuicios con que la había cargado el neoclasicismo y hacer de ella una forma estética valiosa” (Camurati, 1978, 146). Monterroso recupera y revisa la tradición literaria a través de un mecanismo intertextual clave entre ambos momentos históricos. La publicación en 1969 de *La oveja negra y demás fábulas* supondrá, en este sentido, el asentamiento del nuevo género y de una tendencia marcada, como señala la especialista en literatura contemporánea latinoamericana, Anne Karine Kleveland, por tres aspectos esenciales: «renovación», «actualización» e «intelectualización» (Kleveland, 2002, 152). Idea que comparten autoras como la doctora Francisca Noguero (1992). Nos referimos a la conexión entre posmodernidad y minificción hispanoamericana. Planteamientos que coinciden con los estudios de la teórica venezolana Violeta Rojo o los del mexicano Lauro Zavala. Especialmente, por la conexión existente entre la minificción y la intertextualidad. Así lo afirman Koch (1981), Zavala (2007) y, centrado más en la narrativa actual, Pujante Cascales (2013), entre otros. Lauro Zavala parece tenerlo claro: “La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante” (Zavala, 2007, 107).

Apropiadas nos resultan, pues, las reflexiones tanto de Violeta Rojo, así como los estudios más actuales de Adriana Azucena Rodríguez. Para Rojo, las referencias intertextuales son fundamentales en la creación de estas pequeñas cápsulas literarias.

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)

Coincidimos sobre esta línea de investigación de la doctora Rodríguez y pensamos, como ya anunciamos en un primer momento, que es desde la intertextualidad deliberada, entendida como un recurso literario desde el que parece *construirse* la propia ficción, desde donde conviene analizar la literatura hispanoamericana y, en particular, la mexicana. Y no solo en cuanto al estilo de las obras, sino incluso en los juegos intertextuales entre títulos muy similares, que van más allá de la minificción. La novela corta *Aura* de Carlos Fuentes, por ejemplo, se construye sobre el cuento de *La cena* de Alfonso Reyes. Mismo protagonista, trama similar de triángulo amoroso y desenlace idéntico. O *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz que es, en cierto sentido, una reescritura de *El perfil del hombre y la cultura en México*, escrito dos décadas antes. Aunque el caso más paradigmático, como ya apuntábamos antes, es el de Arreola donde queda claro cómo la intertextualidad literaria puede convertirse en un recurso, en una figura retórica *más*, desde el que se estructura una obra literaria y una visión particular sobre un mundo (el posmoderno) con un código clásico (y moderno), cuyo mayor desafío es, precisamente, ese: encontrar un modo de ordenar un momento histórico definido, como es bien sabido, por el caos y la fragmentación.

Esa *rareza* magistral que encontramos en la literatura hispanoamericana, y en particular en la minificción mexicana, la encontramos, como adelantábamos en las primeras páginas, en el uso premeditado de la intertextualidad en el proceso creativo del texto literario. Este recurso diacrónico y sincrónico, y abierto en múltiples direcciones, nos resulta, pues, revelador para comprender y analizar la evolución literaria del siglo XX en el continente americano; las obras literarias se *construyen* a través de otras obras y convierten al intertexto, no solo en un rasgo común de los estilos narrativos posmodernos, sino en un potente mecanismo pragmático que activa una infinita red de vasos comunicantes donde se establece un juego de diálogo permanente y transfronterizo con (y hacia) la propia literatura.

## Referencias

- Anderson Córdova, Blanca. (1990). *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos.
- Anderson Imbert, Enrique. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Andrés-Suárez, Irene. (2010). *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- Arrairán, Samuel. (1997). *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arreola Sánchez, Orso. (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana.
- Bohórquez, Douglas. (2008). "El Cuento venezolano de vanguardia. En torno a Barrabás y otros relatos". *Ágora. Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES)*, Universidad de los Andes, Trujillo, Venezuela. Año 11, núm. 21, enero-junio, pp. 241-249.
- Camurati, Mireya. (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM.
- Christ, Roland. (1969). *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. Nueva York: New York University Presse.
- Culler, Jonathan (1976). "Presupposition and Intertextuality", en *Modern Language Notes*. núm 91. p. 13-83.
- De Toro, Alfonso. (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Revista Iberoamericana*, pp. 155-156.
- Epple, Juan Armando. (1999). *Brevísima relación: Nueva antología del microrrelato hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito.

- Escurdia y Vértiz, Manuel. (1994). "Juan José Arreola". *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estripeaut-Bourjac, Marie. (1999). "Los Nuevos como vanguardia: Lenguaje generacional, historia e imaginario". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 54, vol. 1, núm. 3, pp. 729-773.
- Fonseca, Blanca. (2015). "El microrrelato hispanoamericano y su origen poético". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*. núm. 3, pp. 279-301.
- Fonseca, Blanca. (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Estévez Molinero. Universidad de Córdoba.
- Foster, William David. (1973). "Borges and Structuralism: Toward and Implied Poetics". *Modern Fiction Studies*. Vol. XIX, núm. 3 (otoño), pp. 341-351.
- Fuentes, Carlos. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Gálvez, Marina. (1990). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- García Delgado, Daniel. (1991). "Modernidad y posmodernidad en América Latina: una perspectiva desde la ciencia política". D. J. Michelini, J. San Martín y F. Lagrave (eds.). *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Río Cuarto: ICALA.
- Genette, Gérard. (1998). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- Herlinghaus, Herman y Walker, Monika. (1994). "¿'Modernidad periférica' versus 'proyecto de la modernidad'? Experiencias epistemológicas para una reformulación de los 'pos'modernos desde América Latina". Hermann Herlinghaus y Monika Walker (comp.). *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, pp. 11-47.
- Hutcheon, Linda. (1998). *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Kleveland, Anne Karine. (2002). "Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea". *América Latina Hoy*, núm. 30, abril, pp. 119-155.
- Koch, Dolores M. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanamérica*. Vol. 10, núm. 30, pp. 123-130.
- Lagmanovich, David. (2005). *La otra mirada: Antología del microrrelato hispanico*. Palencia: Menoscuarto.
- Larraín Ibáñez, Jorge. (2000). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Leal, Luis. (1971). *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones De Andrea.
- Nogales Baena, José Luis. (2017). *La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitlor*. Tesis doctoral dirigida por Carmen de Mora Valcárcel. Universidad de Sevilla.
- Noguerol Jiménez, Francisca. (1992). "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la realidad noquea". *Lucanor*, Núm. 8, pp. 117-133.
- Olea Franco, Rafael. (1999). *Un diálogo posible: Borges y Arreola (desesperaciones aparentes y consuelos secretos)*. México: El Colegio de México.

- Olea, Héctor. (2004). "Prefacio", en De Andrade, Mario: *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*. Barcelona: Octaedro.
- Oviedo, José Miguel. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- Pérez Esaíán, Crisanto. (2008). "Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo". *Julio en el Rosedal: memoria de una escritura*. Cuadernos de Humanidades. Crisanto Pérez Esaíán y Víctor Hugo Palacios (eds.). Piura: Universidad de Piura. Vol. 15, pp. 43-60.
- Perucho, Javier. (2009). *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México: Ficticia.
- Poe Lang, Karen. (2006). "Jorge Luis Borges y la otredad inquietante". *Filología y Lingüística*, Vol. XXXII, pp. 75-86.
- Pujante Cascales, Basilio. (2013). *El microrrelato hispánico (1988-2008). Teoría y análisis*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Pupo-Walker, Enrique. (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.
- Ramey, James. (2013). "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Universidad de Colombia. Vol. 15, núm. 2, julio-diciembre, pp. 69-95.
- Richard, Nelly. (1994). "Latinoamérica y la posmodernidad". *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (comp.). Berlín. Langer Verlag, pp. 210-222.
- Rojo, Violeta. (1998). *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: UAM-Azcapotzalco.
- 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. 1628-1634.
- Rojo, Violeta. (2016). "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de Literatura*. Vol. XX, núm. 39, enero-junio, pp. 374-386.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Siles, Guillermo. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Valls, Fernando. (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Zäitzeff, Serge. (1989). *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. México: Universidad de Guadalajara.
- Zavala, Lauro. (2004). "Para analizar la minificción". *Folios*, segunda época. Bogotá, núm. 20, pp. 55-60.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_. (2007). *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*. Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Ciências Sociais.