



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

HORIZONTES *de la* ESCRITURA

*Reflexiones teórico-metodológicas
en torno a textos narrativos y dramáticos*

PERLA CRISTAL HERMOSILLO NÚÑEZ
CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN
EDGARDO IÑIGUEZ RODRÍGUEZ
coordinadores

HORIZONTES *de la* ESCRITURA

*Reflexiones teórico-metodológicas
en torno a textos narrativos y dramáticos*

PERLA CRISTAL HERMOSILLO NÚÑEZ
CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN
EDGARDO IÑIGUEZ RODRÍGUEZ
coordinadores

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo
Secretario General

Dra. María Luisa García Bátiz
Rectora del Centro Universitario de los Valles

Dr. Víctor Hugo González Becerra
Secretario Académico del CUValles

Mtro. Luis Alejandro León Dávila
Secretario Administrativo del CUValles

Mtra. Alejandra Venegas Camarena
Coordinadora de Servicios Académicos del CUValles

La presente publicación fue sometida a un riguroso proceso de dictaminación bajo el principio de doble ciego y ha seguido lineamientos de edición académica.

Primera edición, 2026

© Perla Cristal Hermosillo Núñez, Cándida Elizabeth Vivero Marín,
Edgardo Iñiguez Rodríguez, coordinadores.

© Perla Cristal Hermosillo Núñez, Paulo César Verdín Padilla,
Cándida Elizabeth Vivero Marín, Edgardo Iñiguez Rodríguez,
Guillermo Schmidhuber de la Mora, autores.

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de los Valles
Carretera Guadalajara-Ameca Km 45.5,
C.P. 46600, Ameca, Jalisco, México
Teléfono: +52 (375) 75 80 500
<https://www.cuvalles.udg.mx/>

ISBN DIGITAL 978-607-581-955-6

Editado y hecho en México / *Edited and made in Mexico*



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Índice

Introducción	9
<i>Perla Cristal Hermosillo Núñez</i>	
<i>Cándida Elizabeth Vivero Marín</i>	
<i>Edgardo Iñiguez Rodríguez</i>	
CAPÍTULO 1	
«Al buen entendedor, pocas palabras». Método de lectura de la minificción en el aula universitaria con ChatGPT	17
<i>Perla Cristal Hermosillo Núñez</i>	
<i>Paulo César Verdín Padilla</i>	
CAPÍTULO 2	
La escritura creativa como espacio de construcción del ser	43
<i>Cándida Elizabeth Vivero Marín</i>	
<i>Edgardo Iñiguez Rodríguez</i>	
CAPÍTULO 3	
Del tuit a la noveleta: el caso de <i>La mujer de M.</i> de Mauricio Montiel Figueiras	55
<i>Paulo César Verdín Padilla</i>	
<i>Perla Cristal Hermosillo Núñez</i>	

CAPÍTULO 4

Extraños mundos, extraño mundo: Hacia una posible
lectura de los espacios heteróclitos en textos fantásticos
y de *Weird Fiction*

85

Edgardo Iñiguez Rodríguez

Cándida Elizabeth Vivero Marín

CAPÍTULO 5

La dramaturgia y la estructura dramática

109

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Epílogo

125

Perla Cristal Hermosillo Núñez

Cándida Elizabeth Vivero Marín

Edgardo Iñiguez Rodríguez

Introducción

Perla Cristal Hermosillo Núñez
Cándida Elizabeth Vivero Marín
Edgardo Iñiguez Rodríguez

El estudio y análisis de obras literarias, de manera particular la narrativa y la dramaturgia, se han visto enriquecidos por los nuevos acercamientos teóricos que proponen una mirada más amplia tanto en torno a los géneros literarios como a las diversas perspectivas desde las cuales se aborda la forma y el contenido de las mismas. En años recientes, la teoría y la metodología literarias han trazado diversos caminos que involucran ampliar la panorámica de acercamiento al plantear nuevos modelos de estudio. En esta discusión surge la necesidad de aportar al campo de conocimiento nuevas rutas que abarquen una visión global e incluyente del texto literario para dar respuesta a los nuevos paradigmas emanados de la discusión y, sobre todo, de la reflexión del texto y su contexto.

Por ello, *Horizontes de la escritura. Reflexiones teórico-metodológicas en torno a textos narrativos y dramáticos* es resultado de un proceso de producción académica y de investigación. Los textos aquí compilados abordan dos dimensiones fundamentales del estudio literario: la metodológica y la teórica, y su objetivo es establecer nuevas perspectivas de análisis. El volumen comienza con dos capítulos que proponen metodologías específicas para el estudio de textos narrativos en el ámbito educativo. Luego, se presentan tres capítulos dedicados a perspectivas teóricas particulares: la intertextualidad restringida, los espacios heteróclitos y una lectura novedosa del análisis actancial de la obra dramática. A continuación, se describe cada una de estas propuestas.

El capítulo «“Al buen entendedor, pocas palabras”. Método de lectura de la minificción en el aula universitaria con ChatGPT» explora el uso de la minificción como recurso didáctico, destacando su potencial para la enseñanza de diversas disciplinas más allá de la literatura y la lingüística. Se mencionan estudios previos sobre la minificción desde perspectivas hermenéuticas, semióticas y narratológicas, resaltando su utilidad en la enseñanza secundaria y universitaria. Además, se enfatiza la importancia de la narración en la construcción del conocimiento y cómo su aplicación en el aula se puede adaptar al estilo de cada docente, su estilo de enseñanza y el contexto educativo en el que se desenvuelve.

Como elementos contextuales, se diserta acerca de la situación actual respecto a la era de la Inteligencia Artificial (IA) generativa, por lo que se afirma que la lectura y la escritura en las universidades han cambiado drásticamente. Muchos estudiantes prefieren consumir contenido breve o audiovisual, mientras que los docentes enfrentan desafíos para integrar estas herramientas en sus clases. Se plantea que la minificción, por su brevedad y riqueza estructural, puede servir como un puente entre la literatura y otras disciplinas. Además, el uso de IA generativa como ChatGPT puede ser una herramienta de apoyo para analizar textos, fomentar el pensamiento crítico y reforzar el aprendizaje en el aula.

El documento propone un método de lectura de la minificción en el aula universitaria con cinco etapas: lectura en voz alta, identificación de inferencias, análisis de elementos irónicos o sorpresivos, vinculación intertextual e interpretación del texto. Se argumenta que la IA generativa puede ayudar en cada una de estas etapas, pero siempre debe ser utilizada de manera crítica y complementaria. Se ejemplifica con una minificción, destacando la importancia de la contextualización histórica, la identificación de elementos narrativos y la interacción entre docentes y estudiantes para profundizar en el análisis textual.

Por último, se concluye que la integración de la IA generativa en la enseñanza universitaria es un paso necesario para mejorar los procesos de lectura y escritura. Se enfatiza que la minificción disciplinar, en combinación con la tecnología, puede ser una herramienta efectiva para fomentar la comprensión lectora, la argumentación y la capacidad de análisis de los estudiantes. Además,

se destaca la importancia del rol del docente como mediador del aprendizaje, guiando a los alumnos en el uso crítico de la IA para potenciar su desarrollo académico.

«La escritura creativa como espacio de construcción del ser» entra en diálogo con el primer capítulo del libro. En efecto, el texto plantea la escritura creativa como una vía, no solo de conocimiento, sino sobre todo de transformación social en tanto que, entre sus características, se encuentra la capacidad de perfeccionar el pensamiento divergente al permitirle al estudiantado posicionarse críticamente ante el mundo.

El texto está dividido en tres apartados: en el primero, se establece justamente cómo, por medio de la escritura creativa, se desarrolla el pensamiento crítico y amplía la sensibilidad artística del estudiantado, permitiendo la creación de mundos posibles que, al cobrar vida a través de la lectura, plantean la posibilidad de cambio real y permanente a nivel social.

En el segundo, se relaciona con la propuesta de la Teoría Ish-ah en tanto que la escritura creativa se convierte en una herramienta de aprendizaje por medio de la cual el sujeto libre y no-unitario desarrolla habilidades cognitivas que le permiten crear empatía con el entorno y, sobre todo, le proporciona una perspectiva más profunda para proponer acciones que impacten favorablemente a su comunidad.

En el tercero, se propone una metodología para aplicar la escritura creativa con carácter crítico a la solución de problemas presentes en su comunidad, con el fin de poner en práctica los mundos posibles representados en los textos literarios creados por el alumnado. El texto concluye, por lo tanto, con una invitación a fomentar y desarrollar en el aula el pensamiento crítico por medio de la escritura creativa en aras de contribuir a generar una transformación profunda y permanente en la sociedad y aportar a la construcción de una cultura de paz.

Por su parte, en el capítulo «Del tuit a la noveleta: el caso de *La Mujer de M.* de Mauricio Montiel Figueiras» se aborda este proyecto literario que nació en Twitter y evolucionó hasta convertirse en una obra digital e impresa. Inicialmente, la historia se difundió a través de la cuenta @Elhombredetweed y más tarde en @LamujerdeM, donde se narraba la vida de una mujer so-

literaria en un pueblo llamado M. Su estructura fragmentaria y su origen en redes sociales la convierten en un ejemplo de literatura transmedia. La historia se inspiró en Elsie Eiler, la única habitante de Monowi, Nebraska, lo que refuerza su temática central: la soledad.

El análisis de esta obra se realizó mediante la etnografía digital, observando la evolución de la historia en Twitter y sus publicaciones en 2013, como libro impreso, y en 2017 como *e-book*. Montiel Figueiras utilizó la intertextualidad restringida para conectar sus diferentes proyectos narrativos. Este tipo de intertextualidad dentro de sus obras refuerza la cohesión de su universo literario, en el que los personajes y escenarios se entrelazan de manera significativa. Esta estrategia genera un efecto de continuidad entre sus novelas, permitiendo múltiples interpretaciones y lecturas.

En Twitter, la novela carecía de una estructura lineal y dependía de la interacción del lector para reconstruir la historia a partir de fragmentos dispersos. El autor incluso utilizó imágenes de pinturas de Edward Hopper para reforzar la atmósfera de aislamiento, este recurso multimedia se encuentra ausente en las versiones impresa y digital que privilegian el lenguaje escrito. Además, en la cuenta @LamujerdeM, el personaje femenino adquirió voz propia, diferenciándose de la narración original en tercera persona.

Finalmente, *La mujer de M.* es un experimento literario que juega con los límites entre el formato digital y el impreso, explorando nuevas formas de narrar en la era digital. Su evolución demuestra que la literatura puede adaptarse a las plataformas contemporáneas sin perder profundidad, aprovechando la intertextualidad y la participación del lector. A través de la interconexión entre textos, Montiel Figueiras construye un mundo narrativo complejo y dinámico, donde la soledad, la memoria y la identidad se convierten en elementos clave de su propuesta literaria.

Otra propuesta analítica es el capítulo «Extraños mundos, extraño mundo: Hacia una posible lectura de los espacios heteróclitos en textos fantásticos y de *Weird Fiction*», el cual plantea reflexiones en torno al dinamismo de los espacios culturales y de sus representaciones en la narrativa, en especial, en textos de *Weird Fiction*. A partir de las consideraciones de Robert Tally

Jr. sobre el carácter proteico de los espacios, se propone una posible categoría analítica que se basa en lugares donde predomina la concomitancia de elementos disímiles, propios de dos ámbitos: uno tangible, que podríamos llamar físico, terrenal, real o cercano al mundo referencial, y otro virtual, de existencia simbólica, aparente o ficcional, pero que, aunado a su condición metafórica o alegórica, adquiere una materialidad concreta.

La formación de los espacios heteróclitos responde a dos factores de los que se ha encargado la geocrítica: por una parte, de la estratigrafía, es decir, de las capas o curvas temporales que están condensadas en las representaciones de los espacios; por otra, de la posibilidad de convivencia de espacios «reales» y espacios ficcionales en los textos literarios. Por tal motivo, en una primera instancia, se desarrollan algunas consideraciones teóricas en torno a los estratos o a un pasado-presente en los lugares donde se desarrollan las tramas de los textos; luego, se proponen algunas consideraciones sobre la amalgama de espacios de corte realista con otros que se podrían considerar simbólicos o imaginarios. En una tercera instancia, el capítulo expone las características de los espacios heteróclitos como el germen de una posible categoría analítica.

Lo heteróclito permite efectuar acercamientos a textos fantásticos o de la mezcla entre literatura fantástica, gótica y de terror que es la *Weird Fiction*: en efecto, la oscilación entre lo real y lo virtual o ficticio que está contenido en todo espacio de los relatos toma peculiaridades concretas en la convivencia de estos mundos, conjunción de discursos y prácticas que ponen en tela de juicio cualquier consideración sobre la realidad a la vez que despiertan miedos primigenios. Esta categoría permitiría dar cuenta de la condensación de capas temporales y espaciales, discursos y prácticas que entran en juego en un solo sitio, que generan un solo mundo posible en el texto, compuesto de, al menos, dos mundos de naturalezas diferentes.

Por último, en el texto «La dramaturgia y la estructura dramática» es una versión corregida y aumentada de un texto que no tuvo una divulgación adecuada. El trabajo enfatiza que la estructura dramática ha cambiado a lo largo de la historia: mientras las tragedias griegas eran continuas y sin divisiones, la comedia

española adoptó un modelo de tres actos con Lope de Vega. En contraste, el teatro isabelino, con Shakespeare a la cabeza, utilizó cinco actos para profundizar en la psicología de los personajes mediante soliloquios y diálogos introspectivos. En España, el teatro se enfocó en la interacción social, lo que llevó a menos monólogos y a un ritmo más dinámico. A pesar de tener una extensión similar en líneas de verso, las obras españolas se representaban en menor tiempo debido a una dirección escénica más ágil.

Existen distintos tipos de estructuras dramáticas: la lineal sigue un orden cronológico, la circular repite la escena inicial al final y la compleja incorpora varios niveles de significado. Durante el Barroco, surgió un modelo con el clímax en la segunda jornada y el desenlace al final. El teatro romántico experimentó con estructuras más extensas, como *Fausto* de Goethe o *Don Álvaro* del Duque de Rivas. En la modernidad, se han explorado variaciones extremas, desde obras de un solo acto hasta aquellas con múltiples actos, como *Extraño interludio* de O'Neill. Con el tiempo, el teatro ha priorizado espectáculos más breves para adaptarse a la atención del público actual.

El análisis actancial de Greimas permite entender la estructura interna de una obra a través de ejes de comunicación y propósito, donde los personajes cumplen roles específicos en la trama. Ejemplos de este modelo se encuentran en *Casa de muñecas* de Ibsen y *El alma buena* de Sezuán de Brecht. En el teatro hispanoamericano, la reducción del tiempo escénico ha afectado la profundidad estructural de las obras. Para el futuro, el teatro deberá innovar en sus formas narrativas y estéticas, equilibrando la complejidad de sus estructuras con la necesidad de mantener la atención del espectador contemporáneo.

De acuerdo con estas propuestas particulares, este libro aporta de manera global un enfoque interdisciplinario que combina la teoría literaria, la lingüística y la educación para analizar diversos aspectos de la escritura y su enseñanza. Desde el punto de vista metodológico, el libro propone diversas estrategias para la lectura y el análisis de textos narrativos y dramáticos en el aula universitaria o cualquier espacio educativo. Se presentan métodos de interpretación basados en la inferencia, la identificación de estructuras narrativas y la intertextualidad, así como enfoques

pedagógicos que vinculan la escritura creativa con la enseñanza de distintas disciplinas. A través de estudios de caso, análisis de textos específicos y aplicaciones didácticas, los autores ofrecen herramientas prácticas para que docentes y estudiantes profundicen en la comprensión y producción de textos literarios, consolidando así una propuesta metodológica innovadora y adaptable a distintos contextos académicos.

De este modo, las propuestas metodológicas se llevan a cabo a partir de la lectura de la minificción, un género breve que se presenta como un recurso didáctico útil en la educación universitaria, y de la escritura creativa en vinculación con pedagogías alternativas. Se examina cómo la minificción facilita el aprendizaje en diversas disciplinas y se propone un método de lectura en el aula universitaria, destacando la interacción entre estudiantes y tecnologías como la inteligencia artificial generativa. En relación con lo anterior, la escritura creativa se explora respecto a sus relaciones con las pedagogías alternativas y su impacto en la formación de sujetos críticos y reflexivos. Además, se plantea cómo la escritura puede contribuir a la transformación social y a la generación de nuevas metodologías de enseñanza.

Desde una perspectiva teórica, la obra examina conceptos clave como la minificción, la intertextualidad, la espacialidad, la estructura dramática y la construcción del ser a través de la escritura creativa, integrando referencias a estudios semióticos, narratológicos y pragmáticos. Además, aborda el impacto de las nuevas tecnologías, en particular la inteligencia artificial generativa, en los procesos de lectura y producción textual, lo que permite una reflexión actualizada sobre el papel de la escritura en la educación superior y en la sociedad contemporánea.

De esta manera, los capítulos relacionados con las aproximaciones teóricas abordan cómo la intertextualidad se manifiesta en la literatura transmedia y digital a través de referencias, reescrituras y la interacción con nuevas tecnologías, lo que genera una experiencia de lectura dinámica y fragmentada. Este fenómeno se vincula con el análisis de los espacios narrativos, que dejan de ser meros escenarios para convertirse en elementos activos que afectan el desarrollo de los relatos y el comportamiento de los personajes. En el ámbito teatral, la intertextualidad y la espacia-

lidad también juegan un papel esencial en la configuración del texto dramático, donde el diálogo, la disposición escénica y la estructura actancial contribuyen a la construcción de significado. A través de estos enfoques, se muestra cómo los espacios narrativos, la intertextualidad y la estructura dramática se entrelazan para redefinir las formas de narrar y representar la realidad en el contexto contemporáneo.

En conclusión, este libro ofrece una mirada amplia y profunda sobre el papel de la narrativa y la dramaturgia en la educación y en la investigación, proponiendo enfoques innovadores para su estudio y enseñanza en el contexto actual, tanto en el ámbito de la enseñanza como en el académico mediante una variedad de enfoques teórico-metodológicos que enriquecen la comprensión del texto literario, proporcionando herramientas para su análisis y aplicación en contextos académicos y artísticos. Con ello, se busca contribuir a la renovación de los estudios literarios y su interacción con las nuevas tecnologías y perspectivas críticas.

CAPÍTULO 1

«Al buen entendedor, pocas palabras». Método de lectura de la minificción en el aula universitaria con ChatGPT

Perla Cristal Hermosillo Núñez
Paulo César Verdín Padilla

La minificción es un género literario que se utiliza cada vez más en las aulas para la enseñanza y el aprendizaje de diversidad de asignaturas, entre ellas, el español como segunda lengua, la teoría literaria, la lingüística y la gramática, así como los diferentes temas que se desprenden de ellas; sin embargo, el uso de este género no solo es factible en materias y temas relacionados con el lenguaje, la lengua y la literatura, sino que los docentes pueden enseñar matemáticas, historia, biología y cualquier asignatura o tema con ayuda de estos textos breves, pues representan un medio para que los estudiantes aprendan conceptos, nociones y conocimientos específicos.

La minificción ha sido estudiada desde diferentes perspectivas y áreas del conocimiento que han contribuido al establecimiento de rutas de análisis: la hermenéutica (García Medina, 2017), la semiótica (Rodríguez Romero, 2007) y la narratología (Zavala, 2004, Romero González, 2011). Respecto al campo educativo, las características textuales y literarias de este tipo de texto resultan favorables para su lectura y escritura durante las clases, por lo que ha sido protagonista en propuestas pedagógicas (Zavala, 2006), sobre todo para educación secundaria y media superior, y como

recurso didáctico para incursionar en los procesos de lectura y escritura en la universidad (Hermosillo Núñez, 2015).

Desde este planteamiento, la minificción se utiliza para explicar o ejemplificar diferentes temas de cualquier asignatura, y se puede aplicar en todos los niveles educativos, partiendo de que todos los seres humanos hemos escuchado o producido algún tipo de narración a lo largo de nuestras vidas. Algunas con mayores entretejidos lingüísticos, artimañas estructurales o elevado número de conceptos y términos que otras; cada quien con su propio estilo para contar y resaltando los sucesos, hechos, situaciones, etcétera que le son significativas, de manera que el acto de narrar forma parte de las comunidades, como ya lo ha establecido Bruner en diversos estudios (1991, 2012a, 2012b).

Si nos trasladamos al escenario áulico universitario, encontramos que existen diversas posibilidades de que maestros y alumnos usen la narración como medio para llevar a cabo los procesos de enseñanza y de aprendizaje, tanto de forma escrita como de manera oral. Lo anterior, por supuesto, depende del estilo docente y del conocimiento que este posea acerca de este género, de la asignatura, del tema, de la capacidad de escucha por parte de los alumnos, entre múltiples elementos presentados en un contexto educativo particular.

A partir de la situación mencionada, ¿cuál es un método de lectura adecuado para el uso de minificciones en el aula universitaria? A lo largo de este trabajo se dará respuesta a esta pregunta considerando el ámbito universitario de manera general. El objetivo de este capítulo es proponer un método de lectura de la minificción que contribuya a que el profesorado acerque a los estudiantes universitarios al aprendizaje de diversos temas, nociones y conceptos de diversas áreas disciplinares tomando en cuenta la IA generativa en el contexto universitario contemporáneo.

Este capítulo se divide en tres apartados. En el primero se explican las razones por las que el género minificción es adecuado para su uso en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la lectoescritura académica en el contexto de la IA generativa; en el segundo se desarrolla el método de lectura de minificciones propuesto para la lectura de este tipo de texto en la educación superior. En la última sección se exponen las conclusiones de este trabajo en

relación con la lectura de la minificación en el aula universitaria con la contribución de la IA generativa.

«SE METIÓ COMO LA HUMEDAD»: LA MINIFICCIÓN EN EL CONTEXTO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

En la actualidad, los estudiantes universitarios y docentes se encuentran inmersos en un mundo en el que predomina su contacto con la tecnología, la virtualidad, y, cada vez en mayor medida, con la IA generativa, lo que implica que los procesos de lectura y escritura en las universidades se transformen. Estas circunstancias en las que el alumnado lee y escribe convergen con aspectos derivados de estas nuevas condiciones en las que se producen y se leen textos, como la espontaneidad, la rapidez y la brevedad.

En relación con lo anterior, es común escuchar en las aulas que los alumnos prefieren leer y escribir textos cortos que representen una inversión de poco tiempo, incluso, que para ellos es más factible ver un video o realizar alguna actividad que evite la puesta en práctica de esas habilidades, puesto que la IA generativa es capaz de realizarlas, como ChatGPT, Copilot, ChatSonic o Claude (García Peñalvo *et al.*, 2024). Por lo tanto, se ha difundido en el imaginario del estudiante universitario que no es necesario seguir realizándolas en la universidad, aunque el profesorado las solicite, quizá empiecen a percibir que leer y escribir se han convertido en actividades obsoletas o, por lo menos, que no son tan necesarias en la formación universitaria.

Por su parte, los docentes, muchas veces, consideran insuficiente el tiempo de clase para enseñar los contenidos planeados para el ciclo escolar, aunado a la aversión que los alumnos presentan ante la lectura y la escritura en general y la dificultad que presentan para comprender textos teóricos y académicos de las diversas disciplinas que deben aprender durante su travesía por la educación universitaria. Esta situación se presenta debido a la alfabetización académica, proceso de integración de los estudiantes en el área del conocimiento que supone su carrera universitaria, así como la interiorización de la cultura disciplinar en

sus prácticas de lectura, escritura y, en un *continuum*, la oralidad con la contribución de la institución educativa para que ello suceda (Carlino, 2013).

Además, se suma la percepción de los docentes acerca del uso de la IA generativa por ellos mismos y por los estudiantes, en este caso, relacionada con los procesos de lectura y escritura. Algunos profesores se inclinan hacia la tecnofilia; otros, por la tecnofobia, lo que deriva en un uso excesivo de esta tecnología o su aversión ante su uso para realizar actividades y tareas (García Peñalvo *et al.*, 2024). Sin embargo, lo importante es incorporar la IA generativa a la escritura y la lectura de textos de manera que se fomente la comprensión lectora y el pensamiento crítico y, justamente, que sean herramientas para eficientar estas prácticas.

Considerando este contexto, la minificción representa la posibilidad de establecer un punto de convergencia entre la lectura y la escritura literaria y el aprendizaje o reforzamiento de conocimientos propios de las disciplinas de una manera creativa y diferente a lo que comúnmente se encuentra asociado con ese proceso.

Para entender la afirmación anterior es necesario explicar previamente qué es la minificción. Se trata de un género literario breve que se le ha denominado de diferentes formas, «entre ellas podemos citar: arte conciso, brevicuento, ficción súbita, microcuento, microficción, texto ultrabrevísimo, minitextos... entre otros muchos nombres» (Rojo, 2009). Aunque los teóricos no han determinado una sola manera de designar este tipo de textos, se ha logrado identificar rasgos propios de la minificción. En primera instancia se encuentra su extensión, la cual no excede una página; luego se encuentra su naturaleza esencialmente narrativa, por lo que relata un suceso (Herrera Sánchez, 2016), lo cual implica la condensación de la anécdota. Además, es común identificar elementos sorpresivos, algunos otros irónicos y humorísticos, sin olvidar la intertextualidad (Rojo, 2009). Sin embargo, cabe señalar que no todas las minificciones son narrativas, existen las que son poéticas, ensayísticas o incluso dramáticas.

Por su brevedad, una minificción puede trabajarse en una clase (Zavala, 2006), a diferencia de usar fragmentos o capítulos de obras cuya lectura incompleta, por lo general, no consigue los ob-

jetivos educativos de una sesión. Lo anterior supone la posibilidad de efectuar un análisis más profundo de un texto mediante la identificación y vinculación entre sus elementos lingüísticos y literarios con los del área disciplinar. Por lo anterior, la importancia de la brevedad «no implica sólo utilizar la menor cantidad de palabras posibles, sino también desarrollar estrategias discursivas para lograrla» (Rojo, 2012, p. 1628). Algunas de esas estrategias son la condensación de la anécdota y la elipsis.

Otro elemento de la minificción para su uso en el aula universitaria es la detección de las inferencias que el lector debe realizar y el proceso cognitivo que ello supone. Este aspecto se encuentra vinculado con su brevedad, pues, debido a la corta extensión de este tipo de textos, la condensación de la anécdota debe ser tan precisa, que solo se usan las palabras exactas para transmitir el mensaje al lector, quien debe tomar esas pistas para descifrar el significado, lo cual implica que su nivel de involucramiento con el texto es mayor que con un texto más extenso.

La intertextualidad es otra característica que hace factible el uso de la minificción en el ámbito universitario. Según Rojo (2012) este rasgo conforma la brevedad en la minificción, ya que permite la vinculación que hace el lector con discursos cinematográficos, culturales, literarios, históricos, entre tantos otros, de manera que se establecen esas referencias en la mente del receptor sin necesidad de escribirlas. En ese sentido, el escritor de la minificción apela a los conocimientos del lector, quien será capaz o no de construir el significado según sus referentes.

Al respecto, Rojo (2012) enfatiza que la intertextualidad de la minificción presenta particularidades que no se encuentran en otros géneros, pues este, al ser tan breve, requiere de la aplicación de estrategias intertextuales a lo largo de todo el texto. Lo anterior significa que si el lector no entiende alguno de esos elementos será imposible que logre la construcción del significado o solo entenderá una parte del contenido. Por ello, es necesario que el profesor elija las minificciones adecuadas al contexto de los estudiantes universitarios y que los guíe en la forma de relacionar todos sus elementos.

Esta vinculación es la que puede usar el profesor en el aula para comprobar que los estudiantes han comprendido algún tema

o han asimilado los conocimientos necesarios en su asignatura, pues debe explicar esas relaciones intertextuales con las disciplinas para luego externarlas de manera oral o escrita durante la clase.

La sorpresa, la ironía y el humor son otras cualidades propias de la minificción y son consideradas indispensables para este género, aunque no siempre se presentan todas de manera simultánea. (Ramírez Fermín, 2020). Estas acercan a docentes y estudiantes a la lectura y escritura de este género en el aula. La mayoría de las minificciones presentan estas características, las cuales contribuyen a que los lectores disfruten de este tipo de textos al ser partícipes en la identificación de elementos y sean capaces de entenderlos e interpretarlos.

La última característica que hace de este género idóneo como recurso didáctico en la educación superior es la hibridación, la cual consiste en que un texto presente características de más de un género literario, tanto en su estructura como en su lenguaje (Rojo, 2009). Así, esta posibilidad de encontrar en un mismo texto elementos narrativos con rasgos de otros géneros permite la inserción de diversos temas y contenidos de manera diferente y creativa que estimula a los estudiantes en su proceso de aprendizaje y a los maestros en su proceso de enseñanza.

De acuerdo con lo anterior, el estudiante debe hacer un mayor esfuerzo para vincular los elementos del texto, relacionarlos con sus propios conocimientos, con los conocimientos de las disciplinas y así construir un significado que tenga sentido en relación con su formación disciplinar. Aunque podría parecer que los alumnos no realizan gran esfuerzo cognitivo al leer un texto tan corto, en realidad están trabajando la capacidad de relacionar elementos y de identificar inferencias para que ese texto tenga significado y sea representativo en su aprendizaje universitario.

En relación con lo anterior, se propone instaurar el concepto *minificción disciplinar* entendido como aquellas minificciones mediante las cuales es posible aprender o reforzar conocimientos, conceptos, temas o nociones de las diferentes áreas disciplinares que se enseñan en la universidad, proceso construido por el docente de acuerdo con su asignatura y tomando en cuenta las características de este género que se han explicado en este apartado.

PASO A PASITO: CÓMO LEER MINIFICIONES EN EL AULA UNIVERSITARIA CON CHATGPT

La brevedad, el lenguaje concreto y la anécdota condensada, son algunos rasgos de la minificción (Rojo, 2016) que han sido considerados por los docentes para acercar a los estudiantes a la escritura creativa, a la teoría literaria y, en general, a la lectura y la escritura, para lo cual diseñan actividades específicas. En ese quehacer dentro del aula se puede considerar que el uso de la minificción no solo se restringe a la realización de ejercicios escritos después de haber leído de manera personal ejemplos proporcionados por los docentes o los encontrados en las propuestas pedagógicas, sino que se podría pensar en la minificción como un género que, debido a su brevedad y complejidad, necesita de un portavoz que contribuya a su inserción en el aula universitaria de manera gradual. Por lo anterior, es fundamental que el docente sea un lector de minificción con suficiente nivel de experiencia, de manera que sea capaz de guiar al alumnado para desentrañar el sentido de esos pequeños textos (Hermosillo Núñez, 2018).

De este modo, el conocimiento del género por parte del profesor, tanto de los elementos lingüísticos como de los literarios, lo conduce al reconocimiento de las características de la minificción y su identificación como parte de lo narrativo para distinguirlo de otros géneros como el cuento o el relato, lo cual derivará en un uso más específico y beneficioso dentro del aula. De aquí la importancia de que el docente sea experto en los géneros textuales (Hermosillo Núñez, 2023).

Además de que los docentes tengan experiencia con la minificción como género, se requiere que se hayan acercado a la IA generativa. No es necesario que sean expertos en su uso, pero sí que comprendan lo básico de su funcionamiento para explicar a los estudiantes la manera en que es posible interactuar con ella en los procesos de lectura y escritura literaria y académica.

En consideración de lo anterior, la IA generativa elegida para llevar a cabo esta propuesta de método de lectura es ChatGPT, acrónimo del inglés Chat Generative Pre-Trainer Transformer. Fue desarrollada en 2022 por OpenAI y consiste en un *chatbot* que usa un modelo de lenguaje especializado que «puede entablar

conversaciones en las que las personas pueden hacer preguntas o peticiones y el sistema les ofrece, en cuestión de segundos, respuestas que, en principio, son indistinguibles de las que hubiera ofrecido un experto humano» (García Peñalvo *et al.*, 2024, p.12).

La razón de esta elección fue debido a que ChatGPT es una IA generativa de acceso gratuito que se usa con frecuencia en todos los ámbitos, incluido el educativo, en este se ha identificado un impacto notable en los procesos de enseñanza y de aprendizaje (García Peñalvo *et al.*, 2024). Por lo tanto, es una herramienta conocida y, al parecer, usada por gran cantidad de estudiantes en cualquier licenciatura o ingeniería, de tal manera que se ha difundido en gran medida en el ámbito universitario.

Es importante enfatizar que ChatGPT es una herramienta que puede cometer errores, como la misma IA generativa indica en sus resultados, por lo que es necesario analizar la información que proporciona, mediante el contraste con otras fuentes y la discusión grupal. Además, la interacción con esta herramienta requiere la solicitud de acciones precisas mediante la escritura de los *prompts*¹ adecuados para obtener mayor precisión en los resultados que se proporcionen. A continuación, se explica cada una de las cinco etapas que constituyen este método de lectura: lectura en voz alta, identificación de inferencias, análisis de elementos irónicos, sorprendidos, humorísticos o de hibridación, vinculación de elementos intertextuales e interpretación del texto.

1 «Dentro del terreno de la IA generativa, una indicación o *prompt* es un fragmento de texto o información que sirve como instrucción para el modelo de IA» (Gómez Cardosa y García Brustenga, 2023, p. 2). Las características de los *prompts* es que deben ser claros, objetivos y relevantes según el receptor. Además, es necesario proporcionar contexto al modelo de lenguaje para que este ofrezca respuestas coherentes o lógicas (Gómez Cardosa y García Brustenga, 2023).

PRIMERA ETAPA. «MÁS CLARO NO CANTA UN GALLO»: LECTURA EN VOZ ALTA

La primera etapa del método es que el profesor lea la minificción en voz alta. Para ello, es importante considerar el ámbito de la comunicación no verbal y sus tres dimensiones: «Los estudiosos han llamado al grupo de señales con voz sin palabras, *paralingüística*; al grupo de los gestos corporales o faciales, *kinésica*; y al grupo de estructuras espaciales, *proxémica*» (Guardia de Viggiano, 2009, p. 71). De igual manera, es necesario incluir la noción de discurso que es el estudio de la conversación y el texto en contexto, así como sus tres dimensiones: uso del lenguaje, comunicación (referente a la cognición) e interacción (Van Dijk, 2000).

De acuerdo con lo anterior, el ritmo, los silencios, el tono y el volumen son aspectos que contribuyen a una realización adecuada del discurso como estructura verbal en el aula; en este caso, la lectura en voz alta del docente, cuyos receptores son los estudiantes. En este proceso, el texto se convierte en una estructura hablada en el sentido de que el texto adquiere características de la oralidad, aunque su base sea escrita y ese discurso no sea espontáneo. Su recepción es influida por cómo esos sonidos se pronuncian, el énfasis que se deposita en ellos, la entonación adecuada, el volumen correcto y la velocidad indicada. «Así, los sonidos pueden establecer relaciones entre oraciones, señalar actos verbales como preguntas...» (Van Dijk, 2000, p. 28), una orden, una afirmación o cualquier otra intención que se identifique cuando la estructura verbal se pronuncia de determinada manera. De la ejecución de esos rasgos depende, en gran medida, la recepción del texto, pues a partir de las inflexiones de la voz, de las pausas adecuadas, de las emociones expresadas mediante interjecciones y del volumen adecuado, según el espacio y la cantidad de personas, se logra captar la atención en mayor medida y se da tiempo para que el estudiante establezca un primer acercamiento con el texto.

Es necesario que esta etapa se realice mientras se proyecta el texto en el aula o los estudiantes lo leen de manera impresa, así se mantiene la concentración al seguir la estructura hablada de manera simultánea a la escrita. Para ejemplificar este método, se usará la siguiente minificción, la cual podría usarse en un curso

universitario de historia, de cultura, de sociología o de conocimientos afines:

CUAUHTÉMOC

Todo estaba perfectamente planeado: el aceite hirviendo, las brasas al rojo vivo, la quema de los pies, también un confesor. El tesoro de Moctezuma finalmente sería suyo, pero falló algo, se olvidaron de llevar un traductor.

Paulo Verdín

Para llevar a cabo la lectura en voz alta del texto deben atenderse los elementos paralingüísticos necesarios para lograr un efecto en el receptor que influya en la comprensión lectora. Por ejemplo, en la frase introductoria de la minificción la entonación podría inclinarse hacia el misterio de la historia, entonces, pronunciarla a manera de aseveración contribuye a enfatizar un enigma por descubrir, mientras que los elementos que se enumeran podrían leerse de manera pausada y contundente, creando una atmósfera funesta; por último, el desenlace de la minificción podría pronunciarse con un tono irónico y sorpresivo. Por supuesto, el volumen adecuado y un ritmo equilibrado, así como una dicción correcta durante la lectura son factores que favorecen la atención de los receptores.

SEGUNDA ETAPA. «PARA MUESTRA, UN BOTÓN»: IDENTIFICACIÓN DE INFERENCIAS

La segunda etapa de este método consiste en identificar inferencias que contribuyan a la comprensión del texto en esta primera lectura. Desde la perspectiva de la semiótica y la hermética, las inferencias son procesos en los que el lector llena vacíos de información, lleva a cabo suposiciones y relaciona elementos del texto con su conocimiento previo, de manera que se requiere la participación activa del lector, quien construye el significado. Esas inferencias pueden realizarse al identificar reglas explícitas dentro del texto sin una explicación adicional, al usar los conocimien-

tos previos del lector o al rellenar vacíos narrativos que superan lo que el texto sugiere de manera explícita (Eco, 1979).

Según lo mencionado, en el primer acercamiento al texto se pueden inferir varios aspectos. En primera instancia, se encuentra la referencia histórica al periodo de la Conquista de México. Luego sobresale la tortura mediante la quema de los pies a un personaje, cuyo nombre se conoce por el título de la minificción. Enseguida se detecta el carácter religioso de la escena, ya que está la presencia de un confesor, quien simboliza o representa a la Iglesia Católica. La siguiente inferencia es la razón por la cual se efectúa esa tortura: se trata de saber dónde está el tesoro de Moctezuma; es decir, la avaricia de los españoles. Finalmente, se deduce que el cometido no se llevó a cabo porque los personajes hablan diferentes lenguas y no existe quien ayude a establecer la comunicación. Para desentrañar estos elementos inferenciales, el docente irá realizando las preguntas pertinentes para comprender lo mejor posible el texto. Después de esa disertación con los alumnos y de que ellos hayan realizado sus anotaciones, podrá hacer uso de ChatGPT o Copilot para contrastar lo que arroja la IA; por ejemplo, en la figura 1 se muestra la respuesta de ChatGPT respecto al *prompt* «¿Puedes identificar las inferencias en el siguiente texto?».

El profesor y los alumnos podrán detenerse en cada punto desarrollado por la IA para cuestionar, complementar o, incluso, investigar más al respecto de cada uno de los elementos, cotejando lo analizado previamente por ellos. Así, en lo arrojado por ChatGPT se observa el desglose de temas relacionados con aspectos inferenciales: el contexto histórico, la tortura, la codicia, la comunicación, el personaje del confesor y la ironía trágica. Es posible desarrollar cada uno de estos temas e ir complementándolos; por ejemplo, cuestionar a los estudiantes si recuerdan o conocen que, en efecto, Cuauhtémoc fue torturado con aceite hirviendo por los españoles para obtener información acerca del tesoro de Moctezuma. Se les puede solicitar la investigación de estos datos para su corroboración, así como los efectos que tuvo este tipo de tortura en el cuerpo de la víctima.

Por otro lado, si se considera el verbo del *prompt* usado «identificar», el lector descubrirá que algunas de las respuestas de la

Figura 1. Inferencias

¿Puedes identificar las inferencias en el siguiente texto?
Cuahtémoc

Todo estaba perfectamente planeado: el aceite hirviendo, las brasas al rojo vivo, la quema de los pies, también un confesor. El tesoro de Moctezuma finalmente sería suyo, pero falló algo, se olvidaron de llevar un traductor.

¡Por supuesto! En el texto se pueden identificar varias inferencias que ayudan a entender el contexto y los eventos que se narran implícitamente. A continuación, destaco algunas:

- 1. Contexto histórico:**
La mención de *Cuahtémoc* y el *tesoro de Moctezuma* sugiere que el texto se refiere a un episodio de la Conquista de México, probablemente la tortura de Cuahtémoc por parte de los conquistadores españoles para obtener información sobre el paradero del tesoro de Moctezuma.
- 2. Tortura como método de coerción:**
La descripción de elementos como el aceite hirviendo, las brasas al rojo vivo y la quema de pies indica que los involucrados planeaban utilizar la tortura como una forma de obtener información.
- 3. Motivación codiciosa:**
La referencia al "tesoro de Moctezuma" implica que la tortura tenía como objetivo satisfacer la avaricia de los torturadores, en este caso, posiblemente los conquistadores españoles.
- 4. La importancia de la comunicación:**
El detalle de que olvidaron llevar un traductor sugiere una falla crucial en la planeación. Esto destaca la necesidad de comunicación para alcanzar el objetivo (obtener información sobre el tesoro), lo que a su vez subraya la falta de preparación o coordinación.
- 5. El papel del confesor:**
La mención de un confesor apunta a la influencia de la religión en ese contexto, posiblemente para justificar moralmente las acciones o buscar que Cuahtémoc confesara algún "pecado" además de revelar la información.
- 6. Ironía trágica:**
El tono del texto parece irónico, dado que, a pesar de todos los preparativos para infligir dolor y obtener el tesoro, un error tan básico como olvidar al traductor frustró sus planes.

¿Te gustaría que analicemos más profundamente alguna de estas inferencias o que exploremos...

Envía un mensaje a ChatGPT

ChatGPT puede cometer errores. Comprueba la información importante.

Fuente: ChatGPT

herramienta se inclinan por una interpretación de la minificción, no solo por la identificación de elementos. De acuerdo con lo anterior, el docente intervendrá para que los estudiantes distingan los diferentes niveles de lectura y ordenen la información y sus comentarios de manera gradual: identificar, reflexionar, analizar e interpretar.

TERCERA ETAPA. «EL QUE BUSCA ENCUENTRA»: ANÁLISIS DE ELEMENTOS IRÓNICOS, SORPRESIVOS, HUMORÍSTICOS O DE HIBRIDACIÓN

La tercera etapa es desentrañar los elementos irónicos, sorpresivos, humorísticos o de hibridación, los cuales estarán relacionados con aspectos del lenguaje y de la estructura de la minificción necesarios para la comprensión del texto.

Desde la pragmática y la lingüística, la ironía ha sido explicada mediante diversas propuestas: como oposición, como eco, como fingimiento, como polifonía y como inversión de los principios pragmáticos de Grice (Ruiz Gurillo, 2020). Sin embargo, para efecto de este trabajo, se considera el acercamiento tradicional o clásico de este fenómeno pragmático como una oposición, de este modo, la ironía es «un fenómeno concreto en que se observa una oposición y, de forma específica, se relaciona con decir palabras contrarias de lo que se afirma» (Ruiz Gurillo, 2020, p. 599). Desde esta perspectiva, la ironía es un hecho pragmático, ya que depende del contexto para entenderse porque su significado literal no corresponde con la situación en la que se da; por lo tanto, la intervención del lector es imprescindible para su comprensión a partir de los elementos en el texto.

Retomando la minificción «Cuauhtémoc» y lo arrojado por la IA, seguramente el profesor y los estudiantes resaltarán la ironía que señala ChatGPT al indicar que el plan de los personajes no se llevó a cabo por un error tan evidente como no llevar a un traductor. Es papel del docente hacer reflexionar a los alumnos acerca de otras formas en las que se presenta la ironía en el texto, como poner en duda la inteligencia de los personajes españoles, así como la noción de estos como «civilizados».

Desde la perspectiva de la narratología, un texto presenta estructuras invariables en el relato, entre ellos:

la intención y acción de un agente, cierto estado de cosas o del mundo, los motivos y circunstancias que causan un cambio, más otros factores que complementan la escena, como la psicología de los sujetos involucrados, las circuns-

tancias externas, las pasiones y las ideologías que mueven a los personajes (Zecchetto, 2002, p. 234).

A estos aspectos de la narratividad se han sumado otros factores que se extienden más allá del relato para que un texto sea considerado narrativo. Entre ellos se encuentra la sorpresa, entendida como «la aparición de un evento imprevisto o imprevisible» (Zecchetto, 2002, p. 235) que produce un efecto de emoción en el receptor y es generada por indicios en el relato que provocan cierto nivel de intriga. Para lograrla, el autor utiliza diversas estrategias discursivas, como exponer elementos ambiguos o integrar datos falsos en la narración que conlleven al descubrimiento de una situación inesperada.

Por su parte el humor, al igual que la ironía, se trata de un hecho pragmático que se basa en que «se contraponen o se contrastan dos guiones, marcos o esquemas mentales que se revelan entre sí incongruentes» (Ruiz Gurillo, 2020, p. 593). En concreto, la Teoría Semántica del Humor basada en Guiones establece que un texto es humorístico cuando cumple con dos condiciones: «Que el texto sea compatible, total o parcialmente, con dos guiones diferentes y que los dos guiones se opongan entre sí como en una relación antonímica, y exista entre ellos una superposición total o parcial en ese texto» (Raskin, 1985, p. 99, citado en Ruiz Gurillo, 2020, p. 593). Sin embargo, no solo son los guiones los que indican si un texto es humorístico, como se propone en la Teoría General del Humor Verbal. Además de la oposición de guiones, se encuentra el mecanismo lógico, la situación donde se desarrolla el texto humorístico, el blanco de la burla hacia quien se dirige el humor, las estrategias narrativas empleadas, así como el lenguaje, mediante las elecciones léxicas, sintácticas o fónicas (Attardo y Raskin, 1991, citado en Ruiz Gurillo, 2020).

En cambio, las teorías cognitivistas y relevantistas afirman que el humor es un procedimiento relacionado más con el uso creativo del lenguaje, como la metáfora o la misma ironía, por lo que el papel del destinatario es imprescindible para reconocer la actitud humorística del hablante (Ruiz Gurillo, 2020, p. 595). Estas posturas son las que se consideran en este trabajo, ya que el humor en la minificción requiere de un uso particular del lenguaje, de ubi-

car sobre qué o quién se deposita ese humor, pero también de la capacidad del receptor para identificar lo humorístico.

Así, respecto a los elementos sorprendivos y humorísticos que conciernen a la minificción en análisis, sobresale la situación inesperada al final, lo cual transforma la percepción de la historia que se está contando, pues de una escena de tortura y sufrimiento planeada con gran detalle, la atención cambia a un entorno donde se ridiculiza a quienes olvidaron un requisito tan evidente como asegurarse de entender la información provista por Cuauhtémoc. Incluso se puede hablar del cuestionamiento de los valores que se le atribuyen al personaje porque, quizá, sí reveló la verdad y queda en duda su valentía y lealtad al Imperio mexicana.

El último elemento de esta etapa del método es el reconocimiento de la hibridación. También es denominada estructura proteica por Rojo (2009) debido a su naturaleza flexible para usar elementos de otros géneros, como el lenguaje y la estructura. Ramírez Fermín (2020) la define como «el tipo de procedimiento artístico que algunos textos tienen para ‘parodiar’ a otro género, o bien para desarticular o resignificar los formatos de la tradición literaria» (p. 48). Lo anterior permite la aplicación de los conocimientos relativos a la forma y contenido de los géneros literarios en particular por parte de docentes y alumnado; sin embargo, es posible distinguir elementos de géneros académicos, como la estructura y lenguaje de un ensayo o de una reseña, por mencionar algunos ejemplos.

En el caso de esta minificción no se identifican aspectos relacionados con la hibridación, pero se pueden encontrar otros textos en los que se identifiquen aspectos relacionados con esta característica que contribuyan a su comprensión e interpretación.

Del mismo modo que las inferencias, se puede solicitar a ChatGPT que identifique los elementos sorprendivos, humorísticos e irónicos para comparar, reflexionar y analizar lo discutido en grupo previamente respecto a esos elementos.

Figura 2. Elementos sorpresivos y humorísticos

1. Elementos sorpresivos

El texto sorprende al lector al alterar sus expectativas sobre cómo se desarrollan los hechos históricos.

- **Cambio de tono al final:**
La narración comienza de manera solemne, describiendo una escena cruel y violenta (tortura planificada con aceite hirviendo y brasas al rojo vivo). Esto genera una expectativa de gravedad. Sin embargo, la mención de un *traductor olvidado* al final introduce un giro inesperado que quiebra el tono inicial.
- **Inversión de prioridades:**
El clímax del texto no radica en la tortura misma ni en su resultado, sino en la torpeza de los conquistadores al olvidar algo tan fundamental como un traductor. Este detalle trivial e inesperado resulta sorprendente por su incongruencia con la meticulosa preparación descrita.

2. Elementos humorísticos

El humor en esta minificción es sutil, ácido y surge principalmente del contraste entre la seriedad del tema y la banalidad del error cometido.

- **Absurdidad de la situación:**
La escena de tortura, planeada con precisión para obtener el tesoro, se desmorona debido a un error básico. Este detalle ridiculiza a los conquistadores, mostrando que su codicia y crueldad no garantizaban eficacia. El humor surge del absurdo: tanto esfuerzo inútil por olvidar lo esencial.
- **Desmitificación de la historia:**
El texto se burla de la imagen seria y heroica de los conquistadores, humanizándolos a través de su torpeza. Esto genera una risa amarga, al presentar a los opresores como incompetentes en medio de su brutalidad.



Envía un mensaje a ChatGPT



ChatGPT puede cometer errores. Comprueba la información importante.

Fuente: ChatGPT

Figura 3. Elementos irónicos

3. Elementos irónicos

La ironía es el recurso más evidente y esencial en esta minificción, ya que permea todo el relato y articula la crítica histórica y cultural.

- **Ironía situacional:**
A pesar de los preparativos detallados (aceite, brasas, confesor), el plan fracasa por un detalle básico: la ausencia de un traductor. Esto contrasta con la aparente meticulosidad inicial, exponiendo la falta de inteligencia detrás de la violencia.
- **Ironía histórica:**
Los conquistadores, figuras históricas que simbolizan el "poder civilizador" europeo, son retratados como ineptos, incapaces de lograr su objetivo más básico debido a un descuido elemental.
- **Ironía crítica:**
El texto sugiere una reflexión sobre la inutilidad de la violencia y la codicia, pues, incluso con métodos tan extremos como la tortura, los conquistadores no lograron su propósito. Este mensaje se enfatiza al mostrar cómo el acto más brutal se vuelve absurdo sin comunicación efectiva.
- **Ironía moral:**
La inclusión del confesor, cuya presencia podía justificar moralmente la tortura, contrasta con la falta de un traductor, quien habría sido el único capaz de hacer efectiva la confesión de Cuauhtémoc. Esto destaca la hipocresía de los valores coloniales.

Conclusión

El texto juega con estos recursos para crear una narración densa en significados a pesar de su brevedad. La sorpresa engancha al lector, el humor lo hace cuestionar las acciones de los conquistadores desde una perspectiva lúdica, y la ironía lo invita a reflexionar críticamente sobre la historia y sus contradicciones. Si deseas explorar algún aspecto más a fondo, puedo ampliarlo.

🔊 📄 📌 🔄 ⌵



Envía un mensaje a ChatGPT



ChatGPT puede cometer errores. Comprueba la información importante.

Fuente: ChatGPT

En los resultados expuestos por ChatGPT se observa que hay un desglose en temas y subtemas de la sorpresa, el humor y la ironía, de manera que se considera cada detalle de la minificción que construye esos aspectos. Sin embargo, el lenguaje usado por la IA en algunas ocasiones remite a una interpretación más que a una identificación de elementos con frases como «Esto genera una risa amarga» «opresores como incompetentes» y «cómo el acto más brutal se vuelve absurdo». El docente hará notar estas divergencias entre los niveles de «identificar» e «interpretar», por lo que es necesario siempre cuestionar lo que se obtiene de este tipo de herramientas generativas.

CUARTA ETAPA. «CUANDO EL RÍO SUENA, AGUA LLEVA»: VINCULACIÓN DE ELEMENTOS INTERTEXTUALES

La cuarta etapa de este modelo para leer minificciones en la universidad es analizar los elementos intertextuales que permitirán realizar la vinculación con áreas específicas del conocimiento. La intertextualidad es definida como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989, p. 10). Este rasgo se identifica de diversas formas en un texto; por ejemplo, las citas textuales o parafraseadas representan una manera más explícita y literal, en cambio, la alusión es menos evidente porque implica la relación que establece el lector con un enunciado al que remite. Considerando esta noción, la intertextualidad en la minificción es entedida como la percepción del lector no solo respecto a la relación de una obra literaria con otras, sino a la vinculación con diversos discursos, como los históricos, artísticos y culturales (Rojo, 2012).

En el caso de la minificción analizada, los referentes históricos son indispensables para comprender e interpretar el texto. Las nociones a la Conquista de México y en específico al periodo de la caída de Tenochtitlán son los conocimientos históricos que el estudiante debe tener para ubicar a los personajes y la situación que se desarrolla.

De esta manera, en la minificción se encuentra implícito el proceso de la Conquista de México y lo que ello implicó, como la oposición de los indígenas y españoles, la violencia, el sufrimiento, la imposición y la muerte. Aunado a ello, el estudiante tiene que saber que Cuauhtémoc fue el último emperador de los mexicas y que Moctezuma fue el emperador que tuvo contacto por primera vez con los españoles, por lo que la idea de encontrar su tesoro remite a la riqueza de la que gozaban los gobernantes de los mexicas.

Del mismo modo, esta referencia indica que la verdadera intención de los españoles para mantener relaciones con los indígenas era robar sus riquezas, así como someterlos como una raza inferior. Por otro lado, la figura del confesor remite al periodo de la Inquisición en España, cuya figura de autoridad se traslada a las tierras que descubrieron los españoles en el siglo XV y que se perpetúa con el acto de la tortura. Como en las etapas anteriores, la respuesta de ChatGPT se presenta en las figuras 4 y 5.

En este caso, en el *prompt* se incluye la palabra «analizar», lo cual implica una intervención de la IA con mayor profundidad de los elementos intertextuales, los cuales divide en seis: lo histórico, lo mitológico, lo religioso, lo literario, la ironía histórica y crítica cultural y el tono irónico y lúdico. Si se lee con atención, lo referente a los elementos literarios de la minificción, solo se mencionan algunos rasgos estructurales y de contenido, así como algunos autores representativos de este género breve, pero no se mencionan minificciones específicas que se parezcan a la analizada en cuanto a contenido; es decir, la IA omite la intertextualidad literaria.

En ese mismo sentido se puede identificar que la ironía histórica y crítica cultural desarrollada por ChatGPT no pertenece al rubro de la intertextualidad, pues solo menciona que existen textos vinculados con la crítica, pero no especifica cuáles, ni de qué manera. El último tema relacionado con el tono irónico y lúdico tampoco pertenece a la noción aludida, sino a cuestiones del uso del lenguaje, además, se menciona a un autor como ejemplo de este recurso, pero, de igual manera, solo se realiza una comparación demasiado general que no contribuye a relacionar esta minificción con alguna obra específica que demuestre esas similitudes.

Figura 4. Elementos intertextuales

Ahora, por favor, analiza los elementos intertextuales de esa minifición

- 🌀 La minifición sobre *Cuauhtémoc* contiene diversos elementos intertextuales que enriquecen su lectura. Estos elementos remiten a contextos históricos, literarios y culturales que el lector puede reconocer, proporcionando una capa adicional de significado. A continuación, analizo los principales:

1. Referencia histórica:

El texto se conecta con el episodio real de la tortura de Cuauhtémoc, último tlatoani mexica, llevado a cabo por los conquistadores españoles. Este hecho, mencionado en crónicas como las de Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*), sirve de telón de fondo para la narración.

- **Intertexto implícito:** La figura de Cuauhtémoc y el tesoro de Moctezuma evocan un período específico de la historia: la caída de Tenochtitlán y la búsqueda de riquezas por parte de los conquistadores.
- **Significado simbólico:** Cuauhtémoc representa la resistencia indígena y el sacrificio, mientras que el tesoro de Moctezuma simboliza la codicia y la violencia colonial.

2. Mitología del tesoro de Moctezuma:

La idea de un tesoro perdido tiene un fuerte arraigo en la literatura y las leyendas sobre la Conquista. Este tema ha sido utilizado en relatos históricos, novelas y películas, y funciona aquí como el motor de la acción: la búsqueda obsesiva de riqueza.

- **Intertexto cultural:** El mito del tesoro remite a narrativas que mezclan historia y fantasía, como la supuesta ocultación del oro mexica o las expediciones infructuosas para hallarlo.

3. Elementos religiosos:

La mención de un confesor apunta a la intertextualidad con los discursos religiosos de la época colonial, donde la religión era utilizada para justificar la violencia.

- **Intertexto teológico:** Remite a la práctica común de incluir confesores en actos de tortura para legitimar las acciones de los conquistadores bajo una lógica de conversión espiritual o penitencia.

Fuente: ChatGPT

Figura 5. Elementos intertextuales (continuación)

4. Elementos literarios del género de la minificción:

La estructura breve, el uso de la ironía y el final inesperado son rasgos característicos de la minificción contemporánea, conectándola con autores como Augusto Monterroso o Luis Felipe Lomelí.

- **Intertexto literario:** La economía de palabras y el uso del humor negro evocan la tradición de la minificción latinoamericana, donde lo histórico y lo anecdótico se mezclan para generar una reflexión crítica.

5. Ironía histórica y crítica cultural:

La falta de un traductor es un elemento que permite al texto criticar la lógica absurda de los conquistadores: prepararon los métodos más violentos, pero fallaron en un detalle crucial. Esto apunta a una reflexión sobre la ineficacia y la brutalidad del colonialismo.

- **Intertexto crítico:** Este aspecto se relaciona con textos poscoloniales que cuestionan las narrativas heroicas de la conquista y muestran las contradicciones del poder imperial.

6. Tono irónico y lúdico:

El tono del texto establece un diálogo con otras formas narrativas que abordan la historia desde una perspectiva humorística o crítica.

- **Intertexto humorístico:** Se alinea con una tradición literaria que reinterpreta los eventos históricos con ironía, como lo hacen autores como Jorge Ibarguengoitia.

En resumen, la minificción no solo alude a eventos históricos concretos, sino que también dialoga con mitos culturales, discursos religiosos y tradiciones literarias, logrando condensar múltiples capas de significado en pocas líneas. Si deseas, puedo profundizar en algún aspecto en particular.

🗨️ 📄 🗑️ 🔄 📌

Envía un mensaje a ChatGPT



ChatGPT puede cometer errores. Comprueba la información importante.

Fuente: ChatGPT

QUINTA ETAPA. «LA INTENCIÓN ES LO QUE CUENTA»: INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

La quinta y última etapa consiste en la interpretación del texto a partir del análisis anterior. Según Eco (1979) es un proceso dinámico en el que un texto nunca tiene un significado único y definitivo, sino que permite múltiples lecturas dependiendo del contexto cultural, la intención del autor y la perspectiva del lector. Sin embargo, las interpretaciones deben estar basadas en la estructura del texto, por lo que deben considerarse los signos y los códigos compartidos que le permitan al receptor construir un significado adecuado y coherente. Sin embargo, aunque una obra literaria es susceptible de ser interpretada de diversas maneras; es decir, es una obra abierta, su interpretación debe ser guiada por los elementos textuales y los culturales que subyacen en ella para no realizar una sobre interpretación.

De manera más puntual, Eco (1979) afirma que para lograr la interpretación debe existir una relación de cooperación entre lector y texto, por lo tanto, el significado de un texto no es algo fijo ni determinado solo por el autor, sino que se construye en un proceso de intercambio activo entre el texto y el lector. Así, el lector no es un receptor pasivo, sino que participa en la construcción del sentido al llenar vacíos, hacer inferencias y conectar elementos del texto con su propio conocimiento y contexto.

De acuerdo con este planteamiento, en esta etapa del método cada estudiante podrá elegir los elementos que le parecieron más interesantes para profundizar en ellos y compartir con el grupo todas las aportaciones, de manera que se enriquezca la lectura. El maestro seguirá fungiendo como guía para organizar las participaciones y para complementar los aspectos que considere necesarios. Por ejemplo, las colaboraciones de los estudiantes podrían disponerse por temáticas: cómo se dio la comunicación en este periodo histórico, la situación de Cuauhtémoc como sucesor de Moctezuma, la leyenda del tesoro de Moctezuma, entre otros. Para cerrar, se puede cotejar con los resultados de la IA respecto a esta etapa o centrarse en las aportaciones de estudiantes y profesor.

CONCLUSIONES

La formación universitaria implica el desarrollo de habilidades de lectura y escritura por parte de los estudiantes que se preparan para ser profesionales en áreas específicas del conocimiento. Ante la incursión de la IA generativa en la educación, es momento de su integración en las aulas universitarias por los profesores para contribuir en la interiorización de la cultura disciplinar propia de cada área del conocimiento.

Por consiguiente, examinando este contexto en el que predomina cada vez más el uso de herramientas digitales como ChatGPT o Copilot en los procesos de la lectoescritura en la universidad, el uso de la *minifcción disciplinar* como recurso didáctico para aprender o reforzar conocimientos, conceptos, temas o nociones de las diferentes áreas del conocimiento es adecuado para que los docentes lo usen para contribuir con los procesos de apropiación de estas habilidades por parte del estudiantado.

La propuesta de un método de lectura de la *minifcción disciplinar* expuesta en este capítulo es una manera de acercar a los estudiantes al aprendizaje de una forma creativa y significativa mediante la interacción con una IA generativa. Lo anterior implica la vinculación entre la lectoescritura literaria y la académica como punto de convergencia para la adquisición e interiorización de conocimientos particulares de las disciplinas.

La importancia de este método de lectura es que si algún estudiante no tiene el conocimiento previo o no recuerda si ese aspecto se trató en alguna clase, tiene la oportunidad de usar *in situ* la IA generativa e investigar en diversas fuentes para asegurar la confiabilidad de la información, pero, sobre todo, se asumirá como la persona que tiene la capacidad de cuestionar, de poner en duda, de vincular los conocimientos que ya posee o que ha adquirido en el proceso de aprendizaje para tener la capacidad de ser un estudiante crítico. Lo anterior supone una serie de procesos cognitivos que el alumno debe trabajar mediante su involucramiento con el texto y con la dinámica grupal, de manera que sea consciente de que ninguna IA generativa, hasta el momento, puede sustituir sus aportaciones.

Las vinculaciones, las explicaciones y las interpretaciones de las *minificciones disciplinares* derivadas de las aportaciones de los estudiantes y del uso ético de la IA generativa pueden ser evaluadas por el profesor de cualquier asignatura, de modo que se involucre la comprensión lectora y el pensamiento crítico de una manera más creativa, más interactiva y más actual a los retos derivados de la incursión de la IA en el ámbito educativo.

REFERENCIAS

- Bruner, J. (1991). *Actos de significado. Más allá de la Revolución Cognitiva*. Alianza Editorial.
- Bruner, J. (2012a). *La educación, puerta de la cultura*. Antonio Machado Libros
- Bruner, J. (2012b). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Carlino, P. (2013). Alfabetización académica diez años después. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 18(57), 355-381. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14025774003>
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen.
- García Medina (2017). Microrrelato o minificción: de la nomenclatura a la estructura de un género literario. Microtextualidades. *Revista Internacional de microrrelato y minificción* (2) 89-102. <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n2a9>
- García-Peñalvo, et al. (2024). La nueva realidad de la educación ante los avances de la inteligencia artificial generativa. *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, (27) 1, 9-39. <https://doi.org/10.5944/ried.27.1.37716>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gómez Cardosa, D y García Brustenga, G. (2023). ¿Cómo preguntar a la IA? *Prompts de utilidad para el profesorado para utilizar IA generativa*. Universitat Oberta de Catalunya. <http://hdl.handle.net/10609/147885>
- Guardia de Viggiano, N. V. (2009). *Lenguaje y comunicación*. Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, CECC/SICA.

- Hermosillo Núñez, P. C. (2015). La lectura de lo breve o de cómo la minificción llegó al aula. *Diálogos sobre educación. Temas actuales en investigación educativa*, julio-diciembre, (6) 11, 1-12. <https://doi.org/10.32870/dse.voi11.273>
- Hermosillo Núñez, P. C. (2018). *Mediaciones docentes: construcciones de significados de minificciones por estudiantes universitarios*. (Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara). <https://riudg.udg.mx/bitstream/20.500.12104/82398/1/DCUCS-H10063FT.pdf>
- Hermosillo Núñez, P. C. (2023). Educando entre palabras: la lectura y la escritura académicas para el docente de nivel básico. En Ramírez Flores, A. G. y Hernández García, J. A. (2023). *Miradas a la formación de docentes para el siglo XXI* (pp.141-166) Editora Nómada Sciolibris. <https://doi.org/10.47377/miradas:formacion-cap5>
- Herrera Sánchez (2016). El placer de leer minificciones. *Ciencia*, 1-4. https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/67_4/PDF/Minificcion.pdf
- Moreno González, J. A. (2011). *El relato breve o minificción, como estrategia para el análisis de los elementos narrativos en la competencia literaria de los estudiantes*. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. <https://www.aacademica.org/000-042/96>
- Ramírez Fermín, G. A. (2020). Aproximación cronológica de las definiciones de la minificción y del microrrelato en Hispanoamérica y una apuesta por una teorización de su historia. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, (27) 29-52. <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.29-52>
- Rodríguez Romero, N. (2007). *Elementos para una teoría del minicuento*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
- Rojo, V. (2009). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Equinoccio
- <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.mnel>
- Rojo, V. (2012) «Esto no hay quien lo entienda»: la minificción como forma literaria intertextual. En Couto Cantero, P. et al.

- Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Universidad de Coruña (pp. 1627-1634). <http://hdl.handle.net/2183/13459>
- Rojo, V. (2016). La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima. *Cuadernos de literatura* (20) 39, 374-386.
- Ruiz Gurillo, L. (2020). Humor e ironía. En Escandell-Vidal, M.V., et al. (Eds.). *Pragmática* (pp. 591-607). Akal.
- Van Dijk, T. A. (2000). *El discurso como interacción social*. Gedisa.
- Zavala, L. (2004). Para analizar la minificción. *Folios* (20), 55-60. https://www.academia.edu/77227168/Para_analizar_la_minificci%C3%B3n
- Zavala, L. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. UNAM
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Ediciones Abya-Yala

CAPÍTULO 2

La escritura creativa como espacio de construcción del ser

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Edgardo Iñiguez Rodríguez

Abordar el tema de la escritura creativa, el género y las pedagogías alternativas, es una tarea ardua y compleja en tanto que los tres elementos se imbrican en un todo que, cual nudo borromeo, es difícil desanudar. Reflexionar sobre el papel que juega la escritura creativa no solo en el ámbito de la imaginación y su aporte a nivel cognitivo, sino también en su papel de transformador social, implica un ejercicio multi y transdisciplinario, en tanto que la escritura creativa puede fomentarse en cualquier disciplina del conocimiento. De igual forma, el género, como principio simbólico ordenador, atraviesa el proceso creativo y las pedagogías que puedan emanar de las necesidades de fomentar y fortalecer la escritura en cualquiera de sus modalidades.

Así pues, en este trabajo, se parte del establecimiento de una noción común de escritura, y en particular de la creativa, para enlazarla con el género y terminar proponiendo una metodología que permita al profesorado y al alumnado desarrollar esta habilidad cognitiva a favor del cambio social. Por tal motivo, el texto se divide en tres apartados: el primero, aborda, como ya se mencionó, a la escritura creativa como una medio para crear contenido innovador que impacte favorablemente al entorno, así como en su dimensión de habilidad cognitiva que permite pensar en otras formas de estar en el mundo para desarrollar un pensamiento crítico; en el segundo apartado, se sintetiza la propuesta que se nombra Teoría Ish-ah y que alude a la necesidad de pensar al y

a la sujeto como seres libres-no unitarios que ponen en marcha su razón deseante para contribuir a la transformación social; por último, en el tercer apartado, se propone una breve metodología que permita al profesorado y al alumnado dialogar con el entorno donde se encuentra inscrita la comunidad escolar para plantear soluciones creativas a problemáticas concretas a partir de imaginar mundos posibles y viables.

Si bien el esfuerzo aquí compartido pretende ser una guía para desarrollar justamente pedagogías alternativas que nos permitan formar sujetos críticos y críticas, también es cierto que el diálogo con otras propuestas y con otras perspectivas enriquecerán sin duda este acercamiento que tiene como objetivo contribuir a construir, entre todas y todos, una sociedad más justa, igualitaria y en paz.

LA ESCRITURA EN SUS DIMENSIONES CREATIVAS

Cuando hablamos de escritura creativa, nos referimos a un método de creación de contenido, generalmente de ficción, que se aleja de otros tipos de escritura como la académica, la técnica o la periodística. En la escritura creativa intervienen, pues, varios procesos que ubican al/ a la sujeto/a creador/a en los márgenes de la expresividad formal, permitiéndole explorar y hacer uso de su creatividad para generar textos de diversa índole: imaginativos, fantásticos, lúdicos, realistas, etc.

Escribir, en sí misma, es una actividad dialógica en tanto que involucra reconocer en la lectura dicha capacidad: «Escribir siempre es un acto de elaboración del mundo y de reelaboración de lo leído, del modo de leer y del contenido de esas lecturas» (Álvarez Rodríguez, 2009, p. 85). Asimismo, escribir es una destreza «que convierte en activos y críticos todos los valores que se atribuyen a lectura» (Loc. Cit.). Escribir se convierte de esta manera en un acto creativo al conjuntar acciones, ideas y campos diversos de saber.

La enseñanza de la escritura, en su dimensión de invención, «contribuye al desarrollo de la sensibilidad literaria a partir de la creatividad» (Guzmán Ayala y Bermúdez Cotrina, 2019, p. 81). Por ende, «Escribir textos de intención literaria permite al que

aprende descubrir racionalmente el proceso de creación artística» (Alonso, 2017, p. 52) y no solo eso, sino que contribuye a un mejor ordenamiento del pensamiento al tener que encauzar las ideas de manera distinta, pues se espera una mayor creatividad e innovación en el desarrollo de las mismas. Así pues, la creatividad, como habilidad cognitiva, coadyuva para que el proceso generativo sea dinámico y complejo que permite al que escribe trazar rutas nuevas e, incluso, divergentes que exploran ideas originales: «la creatividad es más bien la solución a muchas precariedades que se presentan en el proceso educativo y una manera efectiva de estimular los procesos de enseñanza y aprendizaje, dando vida activa al currículum» (Labarthe y Herrera Vásquez, 2016, p. 21)

La escritura creativa abre entonces la posibilidad a múltiples formas de expresión por medio de las cuales se recrean mundos posibles con los que el lector establece pactos de lectura. Esos mundos posibles, atravesados sin duda por el bagaje del/de la autor/a, pueden llegar a trascender los márgenes de las páginas del libro o virtuales, al proponer otras realidades que luego pueden desearse como verdaderas para el mundo donde se vive. Por ello, pensadoras como Consuelo Meza Márquez o Gayatri Spivak hablan abiertamente de utopías feministas que pueden llegar a impactar de forma tácita el entorno que nos rodea.

Es por ello que la escritura creativa puede generar otras formas de estar en el mundo y contribuir a construir un/a sujeto/a crítico/a. De ahí que la escritura creativa ha emergido como un campo dinámico y multifacético que no solo se ocupa de la producción literaria, sino que también se entrelaza con cuestiones de género y pedagogía. Así, durante décadas, ha sido un campo de estudio y práctica que permite la expresión individual y la exploración de la identidad. A medida que la sociedad evoluciona, se hace cada vez más evidente que la escritura no ocurre en un vacío, sino que está intrínsecamente relacionada con otras nociones como las ya mencionadas.

Ahora bien, la escritura creativa se define comúnmente como un proceso de creación literaria que va más allá de la mera transmisión de información. Implica el uso de la imaginación, la originalidad y la voz personal del autor. Este tipo de escritura abarca diversos géneros, incluyendo ficción, poesía, dramaturgia y en-

sayos creativos. Así pues, la escritura académica o técnica se centra en la claridad y la precisión, mientras que la escritura creativa permite una mayor libertad en la forma y el contenido. Su enseñanza permite, por ende, el perfeccionamiento del pensamiento divergente al enfrentar a las y los estudiantes «a resolver problemas de manera lateral» (Labarthe y Herrera Vásquez, 2016, p. 23)

En cuanto al género, la escritura no está exenta de ser atravesada por el cuerpo de quien escribe, esto es, la escritura, y en particular la escritura creativa, proyecta una serie de elementos que configuran el género sexual de la persona que escribe. Esto no quiere decir que la escritura creativa esté condenada a reflejar la hexis corporal del autor/a, sino que, en mayor o menor medida, da cuenta de la subjetivización del sujeto en tanto cuerpo-en-el-mundo, puesto que el/la autor/a responde a una serie de determinantes genéricas que se reflejan en la escritura.

Así, el cuerpo del autor/a habla, por llamarlo de alguna manera, a través del texto que se crea y, sobre todo, contribuye a cuestionar estos condicionamientos que tarde o temprano aparecen en el mundo posible. El cuerpo, y en especial el cuerpo fenoménico, construye un espacio, un tiempo, una atmósfera y, en fin, un universo donde se interpela se cuestiona, se critica o, en su defecto, se retransmite y perpetúan los roles de género. El cuerpo, como señala Antonio López Molina, construye mundo y ese mundo se construye a su vez desde mi cuerpo (cfr. 2012, pp. 58-59).

Asimismo, el cuerpo fenoménico, que se proyecta en la escritura y que crea conocimiento, es un almacén de significaciones donde se originan desde el gesto más elemental hasta el lenguaje más elaborado que construye el mundo cultural. El cuerpo, la escritura, el lenguaje y la subjetividad se entrelazan entonces para re-crear una realidad donde el yo subjetivo da cuenta de ese yo corporal. Así pues, señala Antonio López Molina:

[...] mi cuerpo no [es] un objeto de tantos en el mundo, sino que es el origen y centro de un mundo humano, un mundo de significaciones; mi presencia corporal es una presencia mundana. Cuerpo y mundo no solo se oponen, sino que se complementan: nuestra corporalidad se extiende a las cosas y las cosas solo se me hacen presentes y reales en mi

corporeidad. En definitiva, mi cuerpo es mundo y lo es de una manera privilegiada, en el sentido de que yo construyo mi mundo desde mi cuerpo. (2012, pp. 58-59)

Como puede observarse, el cuerpo del que habla Muñoz Molina responde a una serie de circunstancias y condicionamientos que lo atraviesan y que determinan el mundo a construirse. De ahí que, como señala Josefina Hernández Téllez, el cuerpo-mujer o cuerpo-feminizado, está conminado a «una apropiación del mundo y de las cosas según su sexo» (2006, p. 122). Ciertamente, este condicionamiento no lo sufren las mujeres en exclusivo, sino que también atraviesa la escritura de los hombres, sin embargo, en el caso de las mujeres, es aún más evidente esta estrecha relación entre lo permitido o deseable de un cuerpo sexuado y el uso y expresión por medio del lenguaje:

[...] el lenguaje es un elemento fundante de la matriz cultural, o sea, de la estructura madre de las significaciones en virtud de la cual nuestras experiencias se vuelven inteligibles. Con una estructura psíquica universal y mediante el lenguaje, también universal, aunque tome formas diferentes, los seres humanos simbolizamos un material básico: la diferencia sexual, constante en todas las sociedades. (Lamas, cit. En Hernández Téllez, 2006, p. 122)

El lenguaje y, en este caso particular, la escritura creativa, son herramientas y vehículos por medio de los cuales los cuerpos sexuados, el yo corporal, convierten la experiencia mundana en experiencia estética para cuestionar o no la heteronorma, el binarismo de género y, en general, todo aquello que condiciona o limita su estar-en-el-mundo. ¿Será entonces posible un acercamiento distinto que nos permita trastocar el orden establecido para plantear posibilidades de realidad diferentes y viables?

DESDE LA TEORÍA ISH-AH

En la propuesta que se nombra Teoría Ish-ah (2019), se comenta que esta contribución de la escritura no es fortuita o un ideal poco alcanzable, sino, al contrario, una posibilidad real y auténtica de conformar un/a sujeto/a distinto/a que dé cuenta de una transformación social.

La escritura creativa, en ese sentido, permite al/a la sujeto libre no-unitario desarrollar sus habilidades con la palabra para ir más allá de sí mismo/a, de un sistema que impone no solo modelos de educación constreñidos, sino también una hexis corporal que limita la actuación del/de la sujeto al imponerle formas de estar en el mundo a partir de un cuerpo hegemónico que le imposibilita el ejercicio pleno de sus habilidades y el disfrute del ser-en-sí, de donde entendemos al ser-en-sí no como existencia de las cosas sin autoconciencia como la señala Jean-Paul Sartre, sino como la capacidad del ser de auto reflexión y ensimismamiento crítico. En este sentido, se afirma junto con Edgar Morin, que «los líderes creativos serán los impulsores y dinamizadores de nuevos entornos, que demandarán nuevas formas de conocer, de aprender, de educar, de trabajar, de vivir y convivir en el nuevo siglo» (cit. Por Labarthe y Herrera Vásquez, 2016, p. 21). Por ende, la escritura creativa abre al/a la sujeto a una amplia gama de experiencias vividas o imaginadas que lo llevan a conformar una identidad más flexible y dispuesta al diálogo y la escucha de las otras, los otros y les otros.

En ese escenario ideal, el/la sujeto libre no-unitario/a tiene asimismo una forma distinta de aprender y de aprehender el mundo, puesto que privilegia la observación y la escucha detallada del entorno y de sus necesidades para intervenir positivamente en él. Esta nueva manera de acercarse al objeto de estudio y a la realidad que lo rodea, requiere ciertamente de otras pedagogías donde el género desempeña un papel esencial en tanto que, por la escritura, se desconstruyen los roles y la performatividad del género para proponer una forma nueva de ser y estar en el mundo. La escritura creativa tiene ese potencial de acción que nos permitiría traspasar las fronteras del binarismo y situarnos más allá. Como señalan Sam Bourcier (2018) y la misma Judith Butler (2007), se

trata de posicionarse en el postgénero y la postidentidad con la intención de crear algo distinto que dé cuenta de la multiplicidad y la diversidad. Si bien es cierto que no sabemos a ciencia cierta qué es lo que se construye desde esta mirada, también es verdad que el cambio se está generando y que esto nuevo que se gesta, desde diferentes escenarios y posturas, está dando paso a una manera distinta de asumirse, actuar e interrelacionarse.

Para ir más allá del género, entonces, «es necesario llevar a cabo otro quiebre epistémico que haga pensar al sujeto desde otra visión. Considero que este cambio se logra cuando podemos ejecutar ya no solo de manera mental, conceptual o filosófica la segunda gran traslación que ha acontecido desde mediados del siglo XIX, a saber: de la noción de Uno-Todo a Múltiple y, ahora, de lo Múltiple al Todo en todo y en todos.» (Vivero Marín, 2022, p. 97). La epistemología de los sujetos, por ende, se transforma igualmente para sentar sus mecanismos de apropiación, interpretación y aprehensión del mundo en la que denomino «razón deseante».

Ahora bien, cuando hablamos de razón deseante, hablamos de un cuerpo situado que es capaz de procesar, asimilar y asumir el saber desde su posición concreta en tanto cuerpo-en-el-mundo. Su razón, construida a partir de sus particularidades concretas y de las experiencias que lo determinan como cuerpo sexuado y como cuerpo fenoménico, logra conocer el mundo, aprehenderlo e, incluso, actuar sobre él para transformarlo a partir de su deseo, de su deseo-mío. La razón deseante abre las posibilidades de desdibujar los límites para ampliar al máximo tanto el conocimiento situado como el proceso cognitivo del sujeto (cfr. Vivero Marín, 2019).

El/la sujeto libre no-unitario/a, en ese sentido, dará cuenta de su estar-en-el-mundo desde la escritura (y de otras formas de expresión) que tienden lazos comunicantes con los otros, las otras, les otros. La escritura, y sobre todo la escritura creativa, comunica, pero también transforma otra manera de existir y de cohabitar, por lo que a través de ella se permite el diálogo, el encuentro continuo y constante con aquella persona que es diferente a mí, aunque igual: «solo el sujeto no-unitario es libre cuando reconoce en sí la multiplicidad que alberga y que, en dicha multiplici-

dad, conecta, se conecta y reconecta con el otro.» (Vivero Marín, 2019, p. 33)

Así pues, la escritura creativa crea ese vínculo que permite expresar, visibilizar y denunciar para transformar el ámbito social. Si bien existen diversos grados y procesos de apropiación de la escritura y de lo que a partir de ella se emana, lo cierto es que el/la autor/a transita desde lo inmediato a lo universal a través del siguiente proceso:

1) Etapa del yo-en-mí, es decir, la etapa del conocimiento del mí-mismo/a a través de una escritura intimista donde las historias se circunscriben al universo interior del sujeto/autor/a y sus propios procesos; 2) la etapa del yo-nosotros, donde el yo se desprende de su inmediatez para posar sus ojos en un contexto más amplio, aunque circunscrito al entorno familiar y social inmediato; 3) la etapa del otro-para-mí, donde sucede, como señalan Felski y Rich, el despertar de conciencia a niveles más amplios y abarcadores, aun cuando sigue estando limitado a su contexto nacional y, quizá, continental; 4) la etapa del yo-nosotros-universal, donde el sujeto/autor/a se asume finalmente como parte integrante de un universo de acción mayor que trasciende las fronteras de las identidades nacionales, étnicas, lingüísticas, religiosas, genéricas, de edad, etc., para sentirse impelido e interpelado por la necesidad de expresar, a través de su voz escritural, las otras voces, las voces marginadas, las voces de la vulnerabilidad. (Vivero Marín, 2018, p. 210)

Esta transición o tránsito del yo-para-mí al nosotros/as, debe partir de un reconocimiento no solo del mí-mismo/a, sino, sobre todo, de una deuda que heredo con quienes me antecedieron. El saberse parte de una comunidad, y más aún de una comunidad donde la desapropiación es parte esencial de ella, nos permite trascender ese entorno inmediato para colocarnos en una escritura de la comunalidad como la plantea Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles* (2013). Al abrirse a ese contexto mayor, el autor/a es capaz de situarse en una posición de empatía y de interdependencia con el otro, la otra, le otre, que le permi-

te formar alianzas y sumar esfuerzos para subvertir las condiciones de vulnerabilidad, o bien crear lazos de empatía y solidaridad (cfr. Judith Butler, 2023).

La relación entre escritura creativa, género y pedagogías alternativas es rica y compleja. Al fomentar un entorno inclusivo donde se valoran todas las voces, se puede transformar no solo el acto de escribir sino también el entendimiento cultural del género mismo. En un mundo cada vez más diverso e interconectado, es esencial seguir explorando estas interacciones para cultivar una literatura que refleje verdaderamente nuestra realidad compartida.

La relación entre escritura creativa, género y pedagogías alternativas es rica y multifacética. A medida que continuamos explorando estas intersecciones, debemos reconocer el poder de la escritura como herramienta de cambio social y personal.

Como queda expresado entonces, la escritura creativa tiende rutas de cambio que nos llevan a considerar alternativas viables para crear condiciones más favorables, equitativas y justas para todas las personas, transformando el pensamiento y proponiendo nuevas pedagogías.

HACIA UNA METODOLOGÍA CRÍTICA

Ahora bien, para llevar a cabo dicha transformación a través de la escritura creativa, es necesario tomar en cuenta varios pasos o puntos que nos pueden guiar en la aplicación de la misma. Por tal motivo, a continuación, se esbozan algunos aspectos que hay que considerar para aplicar esta pedagogía alternativa de acuerdo con el modelo teórico planteado líneas arriba:

- a. Selección de un texto de ficción o de no ficción donde se discuta o se aprecie una problemática social, cultural, histórica, filosófica o de cualquier índole que le permita al alumnado reflexionar al respecto;
- b. Llevar a cabo al menos una sesión donde se comente, analice y discuta la problemática vista en el texto. Para este ejercicio, es necesario que la persona encargada del grupo haya tomado

- en cuenta el entorno del alumnado en aras de poder establecer una conexión directa entre lo leído y lo vivido por las y los alumnas y alumnos;
- c. Elaboración de un mapa conceptual donde se anoten y registren no solo las ideas principales presentes en el texto leído, sino sobre todo la reflexión que ha propiciado en el alumnado dicho texto. Se sugiere que se divida al grupo en equipos de tres o cuatro integrantes con el fin de que la participación sea más enriquecedora;
 - d. Una vez elaborado el mapa conceptual, y habiendo discutido por equipos y entre todas y todas las ideas centrales que permitan abordar la problemática planteada desde una visión crítica, se le solicitará al alumnado la elaboración de un texto breve de ficción donde se planteen soluciones creativas a dicha problemática, permitiendo al alumnado explorar desde diversos géneros literarios (un poema, una prosa poética, un cuento, una obra de teatro, un performance, etc.);
 - e. Exposición y/o lectura del material elaborado por el alumnado en aras de compartir el conocimiento adquirido y, sobre todo, retroalimentarse de las opiniones, sugerencias o propuestas que tengan a bien hacer el resto de las compañeras y compañeros;
 - f. De ser posible, compartir el trabajo a la comunidad estudiantil, así como a la comunidad donde se encuentre inscrita la escuela con el fin de establecer un diálogo horizontal y continuo con las y los miembros del entorno, de tal manera que lo elaborado en clase sea no solo conocido, sino considerado como una opción viable para generar una transformación positiva de la comunidad.

Como puede verse, el propósito de esta metodología es crear lazos de comunicación y colaboración participativa del alumnado con las y los miembros de la comunidad donde se encuentra inserta la escuela. A través del diálogo respetuoso, y de la atenta escucha de las necesidades del entorno, el alumnado será capaz de establecer vínculos con la comunidad y podrá sugerir activamente acciones concretas que contribuyan a mejorar las condiciones de vida de las personas. Si bien el ejercicio pudiera parecer has-

ta cierto punto sencillo, la complejidad radica en el hecho de que tanto el profesorado como el alumnado sean capaces de detectar las necesidades por las que atraviesan las personas que forman parte de la comunidad. Asimismo, implica un involucramiento mayor y más comprometido del profesorado y el alumnado en la búsqueda de soluciones reales que impacten favorablemente a la sociedad. Si todas y todos los miembros de la comunidad escolar participan de forma proactiva y propositiva, sin duda se podrá generar una sinergia positiva que logre cambios permanentes en el entorno.

Por ello, es fundamental que el profesorado y el alumnado conozcan las características de la comunidad por medio de la observación atenta, el diálogo directo con las personas que viven en ella, la atenta escucha de las problemáticas que la atraviesan y el compromiso continuo, constante y permanente con la colectividad.

De esta manera, si el alumnado logra trascender el aula y se vincula de manera creativa con el entorno, será capaz entonces de propiciar un cambio sostenido que beneficie no solo a la escuela, sino a la sociedad en su conjunto. Varias acciones conjuntas, aunque sean pequeñas, lograrán hacer la diferencia que favorezca el mejoramiento social y cultural del país. Podríamos decir, por lo tanto, que entre muchas manos podemos hacer más.

Así, pues, en la construcción de una mejor relación entre la escuela y la comunidad, por medio de la escritura creativa, es posible ser agentes generadoras y generadores de una transformación profunda y permanente que contribuya a una sociedad y a una cultura de paz. La escritura creativa, el género y las pedagogías alternativas son las herramientas que nos permiten encauzar las propuestas que se tengan a bien formular para dar soluciones de diversa índole. Sigamos adelante con la encomienda y fortalezcamos, cada vez más, la participación activa de las y los estudiantes que, sin lugar a duda, tienen mucho que aportar en este trabajo conjunto y colaborativo.

REFERENCIAS

- Alonso, F. (2017). Didáctica de la escritura creativa. *Tarbiya, Revista de Investigación e Innovación Educativa*. (28), 51-66. <https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7321>
- Álvarez Rodríguez, M.I. (2009). Escritura creativa. Aplicación de las técnicas de Gianni Rodari. *Educere*, 13 (44), pp. 83-87. <https://ve.scielo.org/pdf/edu/v13n44/art10.pdf>
- Bourcier, S. (2018). *Queer Zone: la trilogie*. Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós
- Butler, J. (2021). *La fuerza de la no violencia: la ética en lo político*. Paidós.
- Guzmán Ayala, B. y Bermúdez Cotrina, J. (2019). Escritura creativa en la escuela, *Infancias Imágenes*. 18 (1), 80-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6992022>
- Hernández Téllez, J. (2006). El género y la escritura femenina, *Revista Mexicana de Ciencias Política y Sociales*. 48 (197), 117-135. <https://www.redalyc.org/pdf/421/42119710.pdf>
- Labarthe, J.T. y Herrera Vásquez, L. (2016). Potenciando la creatividad Humana: taller de escritura creativa. *Papeles de trabajo*, 31, 19-37. <https://doi.org/10.35305/revista.voi31.51>
- López Molina, A. M. (2012). *Teoría postmetafísica del conocimiento. Crítica de la filosofía de la conciencia desde la epistemología de Habermas*. Escolar y Mayo editores.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y Desapropiación*. Planeta.
- Vivero Marín, C.E. (2018). Literacidad inclusiva: la construcción teórica de un concepto. En González de la Torre, Y. y Ponce Romo, A. (Coords). *Lectura, escritura y matemáticas. Una mirada desde los estudios de literacidad*. Universidad de Guadalajara, pp. 203-224
- Vivero Marín, C.E. (2019). *Teoría Ish-ah. Una nueva forma del sujeto*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

CAPÍTULO 3

Del tuit a la noveleta: el caso de *La mujer de M.* de Mauricio Montiel Figueiras¹

Paulo César Verdín Padilla
Perla Cristal Hermosillo Núñez

Los personajes literarios cuando ya tienen su propia voz, carne y hueso –sean de papel o electrónicos– escapan al control del escritor. Los dos se me han salido de control, ya andan, hacen y deshacen por su cuenta.

MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

INTRODUCCIÓN

La mujer de M [Noveleta en tweets] es una obra publicada en el año 2017 en formato digital por el escritor mexicano Mauricio Montiel Figueiras. Esta pieza literaria tiene su origen en la extinta y conocida red social que se destacaba por ser un servicio de mensajería pública e instantánea de contenidos breves limitados a un cierto número de caracteres,² llamada, en ese entonces, Twitter.³ La mayor parte de su contenido, tal y como lo indica el

1 Este trabajo está basado en la tesis doctoral titulada: *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento* (2020).

2 Originalmente el límite de cada mensaje era de 140 caracteres. A finales del 2017 la empresa que ofrece el servicio decidió duplicar la medida a 280.

3 En el 2023 se rediseñó la marca de la empresa y la red social cambió su nombre a «X».

paratexto de su portada, inicialmente fue publicado a manera de tweets, en una cuenta de la mencionada plataforma, nombrada como @Elhombredetweed. Posteriormente, la novela fue publicada en versión impresa en el año 2012 por la editorial Taller Ditoria. En el 2013, el escritor decide crear otra cuenta de Twitter, @LamujerdeM, pero ahora con el nombre de su protagonista femenino para seguir narrando su historia.

Este capítulo pretende dar cuenta de la transformación de esta pieza literaria desde su primera aparición en Twitter en 2011 hasta la publicación digital en el año 2017 y su relación intertextual con las propias obras del autor. Cabe mencionar que tanto la cuenta @Elhombredetweed como la cuenta @LamujerdeM, actualmente, ya no existen en la plataforma. Las dos fueron eliminadas de forma definitiva por su creador, pues como dice el historiador francés Chartier «El borrar es el gesto esencial vinculado a la textualidad digital» (Chartier y Scolari, 2019). La primera cuenta estuvo vigente hasta el 2019, mientras que la segunda fue cerrada un año más tarde, en el 2020.

El enfoque de esta investigación es de corte cualitativo y se utilizó la etnografía digital o virtual como método.⁴ La observación no participativa e indirecta y la documentación fueron las técnicas de recolección de información utilizadas. Seguir todas las cuentas de Mauricio Montiel Figueiras en Twitter desde el año 2015, permitió observar los contenidos publicados en tiempo real y acceder a los tuits antiguos que quedaron registrados en las líneas de tiempo.

Lo anterior, posibilitó realizar pequeñas bitácoras con las transformaciones de la obra a través de los años. La documentación de las cuentas de Twitter se llevó a cabo mediante capturas de pantalla de los tuits originales tomadas en los primeros meses del año 2019 de ambas cuentas. Las imágenes fueron clasificadas cronológicamente por año dentro del periodo 2011 al 2019. Pinket *al.* (2016) ha apuntado que las imágenes «no solo sirven

4 Este método también fue utilizado para analizar otros tres proyectos novelísticos diversos en Twitter, entre los que se encuentra *El hombre de tweed* de Mauricio Montiel Figueiras. Los resultados de la investigación fueron publicados en la *Revista del Colegio de San Luis* (Verdín, 2023).

como ilustraciones, sino también como modos de evocar los sentimientos, las relaciones, las materialidades, las actividades y las configuraciones de estas cosas que formaron parte del contexto de investigación» (2012, p. 30). El acercamiento y análisis a las cuentas de Twitter se efectuó a través de la cartografía que hace Orihuela (2011) en sus estudios sobre esta red social.

También se consultó la historia de *La Mujer de M* tanto en su versión para formato impreso como en la publicada en libro electrónico para establecer las relaciones intertextuales con las cuentas digitales.⁵ Cabe aclarar que el análisis de la versión impresa de *La Mujer de M* se basó en un archivo que el propio autor proporcionó vía correo electrónico. Es decir, envió el manuscrito original que entregó a la editorial para su publicación impresa. De la misma forma, el escritor compartió un archivo PDF con las tres primeras entregas de su novela de *El hombre de tweed*.

El argumento de la novela, en todas sus versiones, se reduce a narrar la existencia de un personaje femenino que vive sola en un pueblo llamado M. El tema fundamental, por tanto, es la soledad, aunque no entendida, en palabras del escritor, como «una ausencia de compañía» sino como «la presencia de una compañía que falta».⁶ Sassón-Henry (2019) comenta que los proyectos de Montiel presentan: «the image of a solitary woman who endures the passing of time in solitude by relying on images from photographs and/or dreams that relate to past memories» (p. 69).

Figura 1. Comentario del autor respecto a la novela *La mujer de M*.



Fuente: Montiel Figueiras (2011).

5 Este archivo formó parte del corpus de análisis de la tesis doctoral *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento* (2020).

6 Véase la figura 1.

La historia de *La mujer de M* está inspirada en una estadounidense llamada Elsie Eiler, una mujer de Nebraska que es la única residente de un lugar llamado Monowi, un pueblo fantasma ubicado al norte del estado, cerca de la frontera de Dakota del Sur.⁷ El éxodo de los habitantes de este pequeño pueblo comenzó en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando las condiciones de la agricultura en el lugar no eran muy buenas y las economías rurales colapsaron (Francome, Garner y Stein, 2020, mayo 2). Entre los años ochenta y noventa la población se redujo a 18 personas y hasta antes del 2004, sólo había dos habitantes, Elsie y su esposo Rudy.⁸

Figura 2. Fuente de inspiración de la historia de *La Mujer de M*.



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Mauricio Montiel Figueiras es un escritor mexicano originario de Guadalajara, Jalisco. Ha incursionado en diversos géneros literarios como el narrativo, el lírico y el ensayístico. También se ha desempeñado como editor, traductor y crítico tanto de literatura como de cinematografía. Dentro de su producción narrativa, que abarca novela y cuento, se incluyen obras como *Los que hablan. Fotorrelatos* (2016), *Ciudad tomada* (2013), *La mujer de*

7 En una nota del periódico *La Jornada* Martínez Torrijos (2016, agosto) apunta de manera sucinta la historia de la mujer real que inspiró la historia de *La mujer de M*: «La mujer de M también partió de un personaje real: una viuda que vive sola en Monowi, pueblo de Nebraska, Estados Unidos. Ella ejerce todas las funciones en la localidad. Es alcaldesa, bibliotecaria, la bartender y encargada de limpieza del pueblo.» (p. 2).

8 Véase la historia completa en el reportaje de la BBC Travel (Francome, W., Garner, M. y Stein E. 2020, mayo 2).

M. (2012), *Señor Fritos* (2011), *La piel insomne* (2002), *La penumbra inconveniente* (2001), entre otras. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Poesía Joven «Elías Nandino» (1993), el Premio Latinoamericano de Cuento «Edmundo Valadés» (2000) y Premio Nacional de Cuento Corto Eraclio Zepeda (2020).

LA INTERTEXTUALIDAD Y LA INTERTEXTUALIDAD RESTRINGIDA

El concepto de intertexto puede ser rastreado desde autores como Julia Kristeva, quien, basada en los estudios sobre Mijael Bajtín, en el año de 1967, lo propone como base de una teoría del texto en un artículo-reseña publicado en la revista *Critique*. Blume y Franken (2006) resumen el principio teórico de la estudiosa búlgara de la siguiente manera: «La intertextualidad es un diálogo, un cruce múltiple de textos, citas, enunciados» (p. 110).

Posteriormente, el semiólogo estructuralista Roland Barthes conoce este concepto por medio de su alumna Julia Kristeva y de quien fue tutor en su tesis doctoral. El teórico francés adopta esta noción fundamental para abordar el análisis de texto porque permite su apertura y la irrupción de una pluralidad de voces, mostrando así que todo texto es profundo y no plano. El crítico ejemplifica lo anterior con el análisis de una obra de Balzac, *Sarrasine*, en la que identifica cinco códigos distintos. Marro (2002) resume su postura al respecto de la siguiente manera:

El sentido de un texto no puede ser más que la *pluralidad* de subistemas, su transcribibilidad infinita circular. El lector se guía por los signos que el autor usa pero no está acotado por ellos. El lector puede extraer del texto el sentido que los signos evoquen en su mente, y este sentido puede cambiar en sucesivas lecturas como cambia entre diferentes lectores. Con la muerte del autor, aparece entonces paradójicamente: el nacimiento del lector y la declaración de su derecho a la libertad (p. 107).

Sin embargo, la noción general de intertexto que prevalece en esta investigación es la que ofrece Genette (1989) en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. En su discursar teórico, el estudioso francés integra la noción de intertextualidad planteada previamente por Kristeva en una categoría más amplia que denominó *transtextualidad* o «trascendencia textual», la cual definió simplemente como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos» (p. 10). Dentro de esta categoría identificó cinco tipos de relaciones transtextuales: intertexto, paratexto, metatexto, architexto e hipertexto.

La intertextualidad es definida por Genette (1989) como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva entre un texto en otro» (p. 9-10). El prototipo esencial de esta modalidad es la cita entrecomillada con o sin referencia explícita. También incluye dentro de esta subcategoría términos como el plagio y la alusión.

Otras definiciones, como la de Riffaterre y Jenny incluyen dentro de la concepción del intertexto la noción de lector y lectura. El primero establece una condicionante e indica que «para que haya intertexto, basta que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos» (Riffaterre, 1997, p.149). El segundo establece una modalidad nueva que distingue el acto de leer: «lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto» (Jenny, 1997, p. 115).

Genette (1989) apunta respecto a la concepción de Riffaterre que su enfoque no está puesto en una noción general de intertexto, sino en una más limitada, que atiende «las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético» (p. 11), pero ambos autores coinciden en identificar la intertextualidad con la noción de literariedad.

Por lo que corresponde al análisis de la noveleta *La mujer de M* se manejará un concepto más acotado de intertexto. Es decir, que el objetivo primordial a analizar en la obra no es su diálogo con otros textos pertenecientes a la tradición, sino que el análisis se establece con miras a estudiar el entrecruce de textos del

propio autor, la llamada intertextualidad interna o intratextualidad. Muñoz (2015) describe este tipo de intertextualidad de la siguiente manera:

Presenta las mismas características que aquella [la intertextualidad] y manifiesta la virtud de brindar cohesión y coherencia al conjunto de la obra de un autor, entendida como una unidad orgánica, continua y heterogénea, cuya significación y sentido se halla singularmente en el conjunto sin que por ello cada texto individual pierda ni su individualidad ni su particularidad (p. 48).

La intertextualidad interna fue trabajada por el teórico francés Jean Ricardou, que la nombra también como intertextualidad limitada y por el crítico literario Lucien Dällenbach en «Intertexto y autotexto»⁹ que se basa en las ideas del citado estudioso para formular los conceptos intertextualidad restringida (intertextualidad entre las obras de un mismo autor)¹⁰ y autárquica (intertextualidad dentro de un solo texto) (Montes Doncel y Rebollo Ávalos, 2006). Este último tipo de intertextualidad es denominada por Genette como autotextualidad. La autointertextualidad consiste «en la repetición de frases, fragmentos, episodios y personajes que viajan y se repiten a través de las diversas obras de un autor» (Badrán, Pedro, 2002, p. 1).

Sin embargo, no sólo se trata de localizar intertextos, sino también de identificar el resultado final que acontece en el nuevo texto a través de marcas o señales textuales: ¿se trata de un mero calco lingüístico?, ¿se transforma en parodia?, ¿se subvierte o se pervierte el texto original? En este sentido, las competencias del lector son fundamentales para observar las mutaciones que puedan aparecer y las nuevas lecturas que plantee el intertexto.

De acuerdo a todo lo anterior y siguiendo los presupuestos que establece Gómez- Moriana (1980, p. 66) el propósito de las lec-

9 Un capítulo de su obra titulada *Poétique* (1976).

10 Este es el término que se adoptará en este capítulo para señalar la relación entre textos del mismo autor.

turas intertextuales e interdiscursivas tendrían el siguiente propósito:

- a. Identificar los préstamos textuales en el nuevo conjunto textual que los asimila;
- b. Estudiar las posibles interferencias de la carga semántica o marca de su pasado cultural en la nueva función adoptada;
- c. Determinar las posibles mutaciones o violaciones de las marcas al ser adoptadas por el nuevo texto, y
- d. poner de manifiesto el entrecruzamiento de códigos en el texto (interdiscursividad) por medio de la identificación de los calcos discursivos (Cit. en Ramírez Caro, 2000, p. 153).

Dichos presupuestos sirven como un camino metodológico a seguir en la revisión de la intertextualidad restringida en las obras digitales de Mauricio Montiel Figueiras. Para lo anterior se parte de los orígenes en Twitter de la historia de *La mujer de M.* hasta su publicación en versión digital, en *e-Book*. Esta última, señala entre corchetes como subtítulo de la historia «[Novelita en tweets]», un paratexto, que además de indicar el estatuto genérico de la obra, remite de forma sinéctica a la plataforma Twitter, por lo cual es necesario remontarse a las fuentes virtuales que le dieron origen.

LA MUJER DE M. EN LA CUENTA DE TWITTER @ ELHOMBREDETWEED

La historia de *La mujer de M.* comenzó como un proyecto de escritura que nació en la cuenta de Twitter @Elhombredetweed, una cuenta cuya intención primigenia era llevar una bitácora del protagonista masculino de su proyecto literario *El hombre de tweed. Novela de folletuit*. Los tuits relativos a esta bitácora señalaban de forma cronológica entre corchetes el día correspondiente y el contenido de carácter poético que supuestamente escribía el propio personaje. Esto fue generando un sistema de lectura que se fue diversificando al paso del tiempo y operó hasta el cierre de la cuenta. Tal y como lo señaló el autor en el año 2012.

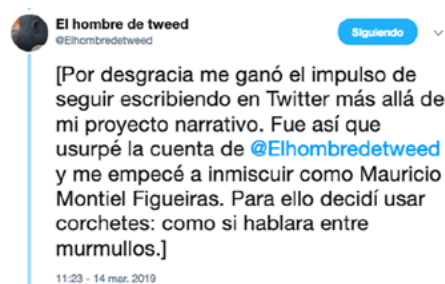
Figura 3. Operador de lectura



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Uno de los operadores de lectura fundamentales para entender el significado de los contenidos publicados en la cuenta fue el uso constante de los corchetes.¹¹ Estos signos de puntuación característicos operaban bajo un principio divisorio que el autor señaló previamente en algunas entrevistas. El principio consistía básicamente en señalar entre corchetes todo aquello que no perteneciera a la narrativa de *El hombre de tweed* y que el contenido expresado dentro de ellos pertenecía exclusivamente a la voz de su autor, es decir, Mauricio Montiel Figueiras. Por su parte, todos aquellos contenidos que carecían de dichos signos de puntuación formaban parte de la narrativa de *El hombre de tweed*.¹²

Figura 4. Operador de lectura



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

- 11 Una práctica de escritura que el autor calificó de lúdica y posible gracias a la plataforma Twitter (González Gutiérrez, 2018: 16).
- 12 Cabe mencionar que no siempre todo lo que era publicado entre corchetes identificaba a la voz del autor, por ejemplo, por señalar un caso, las citas textuales de otros escritores que de vez en cuando publicaba en la cuenta.

En este contexto de escritura surgen también los primeros tuits de *La mujer de M.* Estas publicaciones iniciales estaban escritas de forma similar a los tuits relativos a la *Bitácora del hombre de tweed*, es decir, señalaban de forma cronológica entre corchetes el día de la semana correspondiente y, enseguida, se encontraba el contenido literario. Lo anterior indica que los dos nacientes proyectos novelísticos que en el 2011 se comenzaron a gestar en la cuenta tuvieron desde sus orígenes una estrecha conexión. Incluso el propio autor llegó a afirmar de forma posterior que el nuevo proyecto era una especie de contraparte de *El hombre de tweed*: su hemisferio femenino.

Figura 5. Tuit relativo a *La mujer de M* en forma de bitácora



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Figura 6. Relación entre las obras *La mujer de M* y *El hombre de tweed*



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Por ejemplo, el primer tuit relativo a *La mujer de M.* además de cumplir con los parámetros anteriormente referidos fue publicado el martes 10 de mayo de 2011, el Día de las Madres en México. Este dato es importante porque denota la trascendencia de la figura femenina y la relación entre escritura y tiempo. Lo ante-

rior establece una vinculación de los contenidos publicados con una dimensión extraliteraria. Este vínculo sucede en términos de co-referencia, es decir, como una «realidad de dos mundos (tanto el interno como el externo de la novela) [que] se sostienen con base a signos que hacen referencia a fenómenos sociales co-relativos» (Gómez Bocanegra, 2018, p.19).

Figura 7. Primer tuit de *La mujer de M.* en la cuenta @Elhombredetweed



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Por otra parte, es preciso indicar que los tuits relativos a *La mujer de M.* fueron escritos dentro de la extensión de los 140 caracteres, el límite que hasta ese entonces era el máximo permitido por la plataforma. También hay que destacar que están narrados en tercera persona y si se toma en cuenta el contexto donde fueron publicados, es decir, la cuenta @Elhombredetweed se deduce que es el propio protagonista masculino quien escribe la historia de la misteriosa mujer, actualizándose así, un mecanismo meta-ficcional. La investigadora Sassón-Henry (2019) respecto a la narración comenta lo siguiente:

The tweets extracted from the original Twitter account @elhombredetweed which constitute the print book version of *La mujer de M* and its e-book counterpart present the observations of a third person narrator. This narrator which is a male observer presents the life of a woman who as the introduction to the e-book describes is «in the North of a country without name» and «is observed by a witness who never appears in the narration but who gives a detailed account of the feminine routine he spies» (p. 19).

Sin embargo, no solo mediante tuits fue dada a conocer la novela, también el autor utilizó, algunas veces, una aplicación ajena a la plataforma, para dar a conocer fragmentos más extensos de su obra. Este servicio llamado TwitLonger permitía pegar hipervínculos en los contenidos de los tuits que enlazaban a los lectores a determinados capítulos de la historia. Los enlaces contenían además del texto literario datos como la dirección de la cuenta, fecha de publicación, anuncios publicitarios y botones para reaccionar al contenido y conectar con la plataforma.¹³

Por ejemplo, el primer capítulo de la novela fue dado a conocer de forma íntegra el día 7 de mayo de 2014 mediante un tuit. El contenido de la publicación hace referencia a la versión impresa de la novela y anexa un enlace a la aplicación TwitLonger para leerlo de forma lineal y sin la limitante de los 140 caracteres.

Figura 8. Enlace de TwitLonger con el primer capítulo de *La mujer de M.*



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

¹³ Cabe mencionar que los enlaces de TwitLonger encontrados son posteriores a la publicación de la versión impresa de la novela y ya no se encuentran en funcionamiento.

Figura 9. El primer capítulo de *La mujer de M.* en Twitlonger



Fuente: Montiel Figueiras (2014)

Finalmente, la génesis del proyecto de *La Mujer de M.* se perdió cuando el autor decidió desactivar su cuenta de Twitter en el mes de abril del 2019. Con esta acción también se perdieron una serie de comentarios de índole metatextual que abonaban a la comprensión no solo del proyecto narrativo, sino de la propia construcción del solitario y misterioso personaje femenino.

Figura 10. Anuncio del cierre de la cuenta @Elhombredetweed



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

LA MUJER DE M. EN LA CUENTA DE TWITTER @LAMUJERDEM

En julio de 2013 el proyecto novelístico se independizó de la cuenta @Elhombredetweed y migró a otra que llevaba por nombre el título de la novela @LamujerdeM. La cuenta estuvo activa hasta febrero de 2020, mes en que el escritor decidió eliminarla.

Figura 11. Imagen del perfil de la cuenta @LamujerdeM



Fuente: Montiel Figueiras (2013)

La cuenta se organizó de manera similar a la del hombre de Tweed; por ejemplo, la foto de perfil, también asoció a la protagonista con el mundo de la pintura. Los personajes femeninos de diversas obras pictóricas del estadounidense Edward Hopper fueron los encargados de darle una imagen a *La mujer de M.* durante todo el tiempo que estuvo activa la cuenta.¹⁴ La producción artística del pintor realista se destaca por representar un mundo

Figura 12. Tuit con imágenes de pinturas de Edward Hopper



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

¹⁴ En la foto de perfil (imagen en forma circular que aparece en la parte izquierda de la figura 11) se puede observar una parte de la pintura *Western Motel*, 1957 de Edward Hopper.

solitario, aislado e incommunicado como el que muestra la novela de Montiel Figueiras.

En la biografía de la cuenta de Twitter se podía leer el tópico principal de la historia a manera de breve argumento: «La soledad es otra forma de compañía».¹⁵ Incluso el propio autor en entrevista privada afirmó que tanto «El hombre de tweed y la mujer de M. (@LamujerdeM), los personajes centrales del proyecto narrativo que desarrollo en Twitter desde 2011, surgieron de la observación de esos seres solitarios que suelen pasar inadvertidos en medio del bullicio cotidiano» (González Gutiérrez, 2018, p. 16).

La narrativa de la Mujer de M. en Twitter llegó a estar compuesta por miles de tuits y hasta cierta forma no obedecía a una estructura regular, sino que funcionaba por un principio de acumulación.¹⁶ El autor publicaba periódicamente los contenidos sin un orden preciso. La novela desde esta perspectiva no tenía un comienzo o un final. Cualquier tuit podía funcionar como una entrada a la historia.

Figura 13. Comentario respecto a la estructura de la novela *La mujer de M.*



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

15 Véase columna izquierda de la figura 11.

16 Pueden verificarse en los datos estadísticos que aparecen en la figura 11.

Esta forma de escribir el texto narrativo se asemeja mucho al concepto que formuló Barthes para los «textos escribibles». De Teresa Ochoa (2013) explica la concepción Barthesiana de este tipo de textos del siguiente modo:

Al texto escribible o moderno Barthes lo define como una «galaxia de significantes», capaz de movilizar una gran cantidad de códigos y de producir una amplia gama de sentidos posibles, sin que ninguno pueda ostentarse como principal o definitivo. Este tipo de texto, que ofrece múltiples entradas y posibilidades, estimula al lector a jugar con ellas, incursionar en sus redes y desplegar el infinito de su lenguaje, convirtiéndolo así en productor y equiparando su función a la del autor. De ahí que este tipo de texto no pueda plan-

Figura 14. Datos en torno al número de tuits que conformaban la cuenta



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

tearse como un «producto» acabado, sino como un proceso de «producción» dinámica, abierta y flexible, en la que el lector desempeña una función esencial (p.173).

En este sentido, el lector cobra un papel importante, pues, tenía que unir la historia en su cabeza, dándole continuidad y sentido entre los miles de fragmentos que fueron publicados paulatinamente, día con día en la línea de tiempo durante el transcurso de siete años. Mauricio Montiel Figueiras comparó esta manera de escribir y leer la historia con el juego de rompecabezas. Incluso anunció dos claves elementales para entender la narrativa de esta mujer solitaria: los sueños y las fotografías.

Figura 15. Elementos clave para entender la obra



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Un aspecto importante que distinguió la cuenta @LamujerdeM es que el autor no introdujo su propia voz en los contenidos en los tuits. La cuenta no funcionó con el principio de los corchetes que caracterizaba a la cuenta @Elhombredetweed para diferenciar los contenidos novelísticos y los que identificaban la voz del autor. Incluso todos los comentarios de tipo metatextual a la obra se siguieron haciendo desde la cuenta *El hombre de tweed*, por lo que ambas seguían guardando una estrecha relación. En

la cuenta de *La mujer de M* quizá el único tuit ajeno a la historia, pero no así la novela, era el tuit fijado que anunciaba la venta de su novela en edición digital.

Figura 16. Comentario en torno a la línea de tiempo de la cuenta @LamujerdeM



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

LA MUJER DE M. EN VERSIONES IMPRESA Y E-BOOK

En el año 2012, la historia fue llevada a una publicación impresa, en los talleres de Ditoria. Es decir, la obra impresa se publicó antes de que el autor creará la cuenta en Twitter de la protagonista de su novela en el 2013. El libro, si bien es cierto, conserva la esencia de los contenidos publicados hasta antes del 2012 en Twitter, como la fragmentariedad, también se convierte en un producto diverso, puesto que adquiere una organización distinta y ofrece un contenido distinto al publicado en la red. Por ejemplo, los fragmentos en la edición impresa se agrupan en pequeños capítulos y siguen un *continuum* narrativo.

La obra fue publicada en el 2017 como libro digital. Esta versión no solo varía en el soporte, también agrega más capítulos que la versión impresa. Sigue con el mismo patrón fragmentario y establece una continuidad narrativa. Cabe mencionar que ambas obras carecen de un elemento importante que identificaba a *La mujer de M* en la cuenta de Twitter: las pinturas de Edward Hopper y fotografías que el autor compartía que detonaban las reflexiones y meditaciones de la protagonista. Sin embargo, a di-

ferencia de la cuenta de Twitter, los contenidos de los libros fueron narrados en tercera persona y no en primera, como el autor lo hacía en la cuenta @LamujerdeM.

Figura 17. Imagen de la publicación impresa.



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

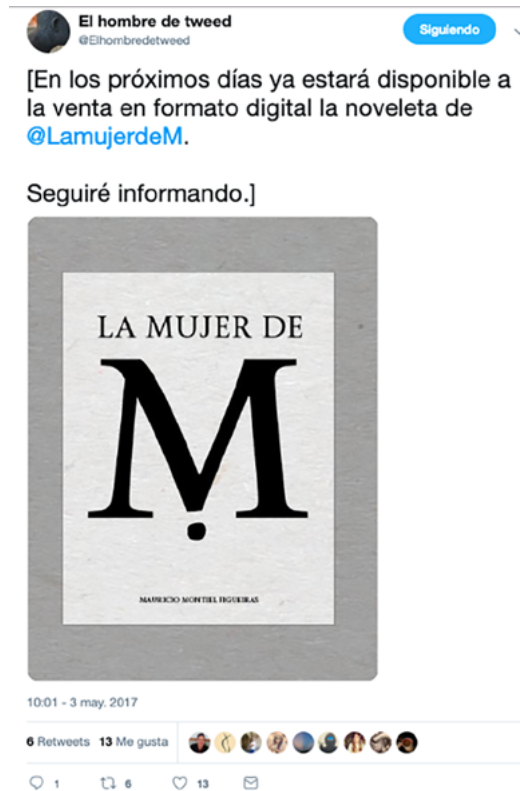
Figura 18. Anuncio respecto a la publicación digital de *La mujer de M.*



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Llama la atención el subtítulo en la publicación digital. El escritor a modo de paratexto designó el estatuto genérico de la obra como: «[Noveletas en tweets]». Este indicador architextual encajilla a la novela dentro del género novela corta, pero además hace alusión a la plataforma Twitter de manera sinedóctica al mencionar la palabra «tweets».

Figura 19. Imagen de la portada del libro electrónico.



Fuente: Montiel Figueiras (2011)

Sin embargo, hay que hacer notar que el contenido que aparece tanto en la edición digital como en la impresa son fragmentos limitados a 140 caracteres, pero que dejaron de ser «tweets» para convertirse en «párrafos» al cambiarse de soporte, pues haría fal-

ta que se cumplieran todos los elementos que conllevaba un tuit, como la foto de perfil, nombre de usuario y cuenta, fecha y hora de publicación, las funciones «retweet», «favorito» y «comentario», entre otras. Por ejemplo, Orihuela (2011) define al tweet (tuit en castellano) como un mensaje publicado en Twitter y la misma acción de publicarlo, por lo que la mención paratextual sólo está en función de recordar al lector el origen del proyecto literario en la red social.

Hernández Paricio (2022) describe las características de los textos en la plataforma virtual:

Twitter genera textos. En esta aplicación la identificación (con el formato que sea) de quien participa viene acompañada sistemáticamente de la localización temporal, el momento exacto en que se cuelga el tuit. El destinatario puede ser inespecífico (el público global que accede a la aplicación, o bien un participante en particular (en forma de comentario o respuesta) lo que da lugar a dos tipos de participación bien diferenciados. El mensaje puede incluir multimodalidad, pero habitualmente incluye el uso escrito. La temática es tan variada como el mundo y es destacable la conciencia de autor de los tuiteros, que muchas veces buscan la originalidad e incluso cierto estilo (p. 118).

También hay que hacer memoria de que la plataforma Twitter, posteriormente, actualizó la medida a 280 caracteres y que las publicaciones en la plataforma digital en torno a *La mujer de M* a partir esta modificación también se vieron afectadas, puesto que el escritor tuvo que adaptarse a este nuevo patrón de escritura, el cual no se encuentra en las publicaciones de los libros en su formato digital e impreso.

LA MUJER DE M. Y EL HOMBRE DE TWEED

El vínculo intertextual principal que hermana a ambos proyectos novelísticos, además de su relación establecida en Twitter, es la irrupción de elementos de sus respectivas historias y

protagonistas en las dos obras. El propio Montiel Figueiras explica que la última entrega de su novela de folletuit, *El hombre de tweed* (aún no publicada), se desarrollaría en el pueblo donde habita *La mujer de M.*:

El proyecto novelístico protagonizado por el hombre de tweed consta al día de hoy de tres partes; cada una corresponde a una estación del año (primavera, verano, otoño) y a una geografía específica (una ciudad, una isla, una Venecia en la que confluyen distintas épocas históricas). Queda pendiente por escribir la cuarta y última parte del proyecto, correspondiente al invierno, que se desarrollará en el pueblo fantasma donde vive la mujer de M. (González Gutiérrez, 2018, p. 17) .

No obstante, *El hombre de tweed*, ya en su tercera parte titulada «Otoño. La epidemia», aparece mencionado el pueblo de M. y el número de habitantes del lugar, elementos relativos a la historia de *La mujer de M.* Como se constata en la siguiente cita: «A la entrada del pueblo hay una señal rectangular con un nombre singularmente melodioso que empieza con la letra «M». *Bajo el nombre, el número de habitantes: “1”*» (Montiel Figueiras, 2016, p. 205). Incluso la propia mujer de M. funge como personaje en este mismo episodio interactuando con El hombre de tweed: «Con todo, tras la ciudad soñada se delinea una mujer de carne y hueso. Junto a ella hay una señal con un nombre melodioso que empieza con la letra “M”» (Montiel Figueiras, 2016, p. 241).

Por otra parte, la intrusión del personaje El hombre de tweed en la historia de *La mujer de M.* sucede en el capítulo denominado « El amor» y básicamente se limita al siguiente fragmento: «La figura deja al descubierto un brazo masculino envuelto en una tela que de pronto resulta familiar. Tweed, musita la mujer de M» (Montiel Figueiras, 2017, «El amor», párr. 17) Como se puede observar en el fragmento citado, son dos los rasgos esenciales que descubren la presencia del protagonista. Por una parte, la mención de brazo masculino es una sinécdoque que alude a hombre y, por la otra, se encuentra mencionada textualmente la tela esco-

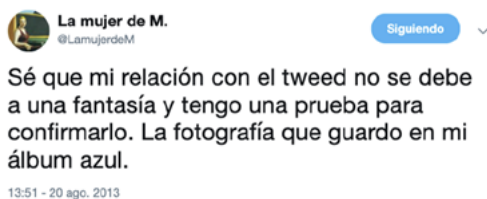
cesa que deja entrever que se trata de un saco de tweed. Dos rasgos que conforman la esencia del personaje El hombre de tweed.

Es importante señalar que la presencia de este personaje en la novela de *La mujer de M.* ocurre como una evocación, un recuerdo. El personaje femenino se encuentra viendo su famoso álbum azul de fotos y es ahí donde capta los elementos mencionados. Por el nombre del capítulo donde se encuentra la imagen, «El amor», se infiere una relación sentimental entre ambos personajes. En este sentido, El hombre de tweed aparece como un personaje referido en la historia y no un personaje principal o secundario que realice alguna acción dentro de la narrativa de *La mujer de M.*

No obstante, este personaje referido que aparece de forma eventual tiene una importancia trascendental, pues a través de su mención se establece un anclaje decisivo con la novela *El hombre de tweed*. Este intertexto a través de la evocación del personaje activa en el lector una serie de significados de la obra primigenia y genera una expectativa sobre el encuentro de ambos protagonistas.

Es preciso señalar que la interrelación de los personajes no sólo se dio en los libros (digital e impreso). Esta situación también aconteció en la propia cuenta de Twitter, @LamujerdeM que llevaba la historia del personaje femenino en línea. El tuit que señala la relación intertextual fue publicado el 20 de agosto de 2013 y está en estrecha relación no sólo con la novela de *El hombre de tweed*, sino que alude al pasaje anteriormente mencionado correspondiente a las ediciones digitales e impresas:

Figura 20. Tuit que establece una relación intertextual con la obra *El hombre de tweed*



Fuente: Montiel Figueiras (2013)

Como se puede observar en el tuit, el único elemento que aparece de los rasgos esenciales del Hombre de Tweed es la mención de la tela de tweed. Sin embargo, la información cotextual que provee la publicación, alude a la fotografía que se encuentra dentro del álbum con «cubiertas de un azul desvaído que albergan un rótulo igualmente impreciso: “Lo que soy”» (Montiel Figueiras, 2017, «El amor», párr. 3) y ahí se encuentra el segundo elemento o rasgo, pues el brazo que observa en la fotografía corresponde al de un «hombre». ¹⁷ Así pues, la historia llevada en Twitter de *La mujer de M.* estableció un continuo diálogo con las ediciones digital e impresa que expandió y enriqueció el contenido intertextual.

A MODO DE CIERRE

A lo largo de los apartados anteriores se puede observar que todas las obras de Mauricio Montiel Figueiras tienen una estrecha relación y activan el concepto de la intertextualidad restringida, lo anterior independientemente del soporte en el que fueron publicadas. El mecanismo que activa esta relación entre los textos es el préstamo textual que incluye tres factores que se reiteran constantemente: protagonista, espacio y tema.

El más importante de los préstamos textuales es, sin duda, el referido a la personaje, puesto que las obras y una de las cuentas de Twitter llevan el nombre de la protagonista, lo cual facilita que los lectores puedan establecer correlaciones fácilmente entre todos los proyectos literarios. De hecho, tanto en la publicación impresa como en el libro digital, una constante durante la narración es la mención del nombre de la personaje. La repetición recurrente de la protagonista era precisamente un indicio o pista que se utilizaba como recurso en las publicaciones *on-line* para que los lectores identificaran rápidamente la historia ante el laberinto de tuits que se publicaban a diario en la plataforma.

El espacio es el segundo préstamo textual más importante. Este se refiere al lugar donde se desarrolla la historia, el pueblo de

17 Como se puede constatar en la cita de la edición digital líneas antes referida.

M. Pues a través de él se establece también una conexión importante con otra de las novelas de Montiel, *El hombre de tweed*, cuya última parte permanece inédita pero que promete vincular estrechamente ambas obras. Aunque, como ya se analizó tanto la protagonista como su lugar de residencia aparecen como preámbulos en su tercer capítulo. La importancia del espacio se puede corroborar también en la cuenta de Twitter en su foto de encabezado que muestra una antigua fotografía del pueblo de Monowi, el sitio que inspiró al autor de la novela.¹⁸

El último préstamo textual que se vuelve recurrente en todas las obras es el tema. Este es de índole más abstracto, ya que se trata de una estructura macro semántica que permea todos los contenidos. En este sentido, la soledad es la marca que establece la relación textual en todas las historias en las que interviene *La mujer de M*.

Sin embargo, es importante señalar que, aunque estos elementos están presentes en todos los proyectos novelísticos, no se trata de un mero calco lingüístico, ya que todos los proyectos presentan mutaciones, ya sea en el contenido, la extensión, la tabularidad del texto, la utilización de recursos multimedia o simplemente por el cambio de soporte textual.

En las distintas obras se aprecia también un entrecruzamiento de códigos, pues las historias se nutren además con distintas áreas como la cinematografía, la pintura y la fotografía. En el 2016, en entrevista el autor afirmó que tenía escrita «a manera de escaleta cinematográfica la historia de la Mujer de M» (Martínez Torrijos, 2016, agosto, p. 2). Este contenido aún permanece inédito y tiene reservado para el último capítulo de la novela *El hombre de tweed*.

Además, Montiel Figueiras afirmó que las imágenes son una parte esencial de la historia de *La Mujer de M*: «Ella tiene unos álbumes en los que encuentra fotografías que no recuerda haber puesto ahí, quién las tomó, dónde o en qué fecha. Tiene que ver con algo que me interesa mucho: la fotografía como dispositivo de la memoria» (Martínez Torrijos, 2016, agosto, p. 2). No obstan-

18 Véase en la figura 11 la foto de encabezado que aparece en la parte superior de la cuenta.

te, las ediciones en formato impreso y digital del libro no cuentan con recursos visuales como sí los tenían las cuentas de Twitter.

Finalmente, se puede concluir que Mauricio Montiel Figueiras crea un complejo mundo narrativo a través de sus personajes e historias utilizando como guía el recurso de la intertextualidad restringida. Un concepto poco estudiado en relación con obras de carácter transmidiático y digital. Este ejercicio investigativo, no solo es un enfoque diacrónico que da cuenta de las transformaciones de los contenidos literarios en torno a *La Mujer de M*, sino que también deja abierto un abanico de lecturas variables a través del análisis de su presencia en diversos soportes.

REFERENCIAS

- Badrán, P. (2002). «Intertextualidad y transficción en el cuento colombiano» en *Revista de la Facultad de Artes y Humanidades*, segunda época, núm. 15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6044880>
- Blume J. y Franken C. (2006). *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Chartier, R. y Scolari, C. A. (2019). *Cultura escrita y textos en red*. Gedisa.
- De Teresa Ochoa, A. (2015). Sobre la lectura literaria. *Anuario De Letras Modernas*, 18, 165–184. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2013.18.584>
- Francome, W., Garner, M. y Stein E. (2020, mayo 2). *Welcome to Monowi, Nebraska: population 1*. BBC. <https://www.bbc.com/travel/article/20180129-welcome-to-monowi-nebraska-population-1>
- Genette, G. [1962] (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gómez Bocanegra, J. M. (2018). *Problemáticas del mundo globalizado en seis novelas*. Universidad de Guadalajara
- Gómez-Moriana, A. (1980). La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del Lazarillo de Tormes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4, (2), 133-154. <https://www.jstor.org/stable/27762048>

- González Gutiérrez L. F. (2018). La narración colaborativa en @Elhombredetweed. Un análisis pragmático para el estudio de la literatura digital. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 15(1), 5-22. <https://doi.org/10.5209/TE-KN.57192>
- Hernández Paricio, F. (2022). Textos. En B. Marqueta, N. López-Cortés y A. Ariño-Bizarro (eds.) *Avances de la lingüística y su aplicación didáctica*. Akal.
- Jenny, L. (1997). La estrategia de la forma. En D. Navarro (ed.) *Intertextualité*. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Casa de las Américas.
- Marro, M. (2002). «Roland Barthes: el lenguaje de los discursos, la ciencia de los signos, la práctica del texto». En *Seis semiólogos en busca del lector*, coordinado por Victorino Zecchetto. Ediciones Ciccus. La cruzja.
- Martínez Torrijos, R. (2016, agosto 27). Mauricio Montiel construye una novela desde Twitter. *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2016/08/27/cultura/ao2n1cul>
- Montes Doncel, R. E. y Rebollo Ávalos, M. J. (2006) La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico. *Alfinge*, (18). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2574343>
- Montiel Figueiras, M. [@Elhombredetweed]. (marzo, 2011). [Cuenta inactiva]. Twitter.
- Montiel Figueiras, M. (2012). *La mujer de M. [Noveleta en tweets]*. [manuscrito presentado para publicación en Taller Ditoria].
- Montiel Figueiras, M. [@LamujerdeM]. (julio, 2013). [Cuenta inactiva]. Twitter.
- Montiel Figueiras, M. [@Elhombredetweed]. (2014, mayo 7). *La rutina [El primer capítulo del libro de @LamujerdeM publicado por @TallerDitoria en 2012.]* [Texto]. TwitLonger. https://www.twitlonger.com/show/n_1s1lpik
- Montiel Figueiras, M. (2016). *El hombre de tweed. Novela de folletín*. [Manuscrito no publicado].
- Montiel Figueiras, M. (2017). *La mujer de M. [Noveleta en tweets]*. Edición Kindle.
- Muñoz, J. R. (2015). Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi y

- El perro del hortelano. *Anuario Lope de Vega*. Texto, literatura, cultura, XXI, 46-78.
- Orihuela, J. L. (2011). *MundoTwitter*. Alienta Editorial.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T. y Tacchi, J. (2016). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Ediciones Morata.
- Ramírez Caro, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. *Letras*, (32). <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3687>
- Riffaterre, M. (1997). Semiótica textual e interpretante. La estrategia de la forma. En D. Navarro (ed.) *Intertextualité*. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Casa de las Américas.
- Sassón-Henry, P. (2019). Twitterature in Spanish: the representation of womanhood in *La Mujer de M* by Mauricio Montiel Figueiras. *Texto Digital*, Florianópolis, (15), 66-78. DOI <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2019v15n1p66>
- Verdín, P. (2020). *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento* (Tesis de Doctorado inédita). Universidad de Guadalajara.
- Verdín, P. (2023). Tres proyectos novelísticos en Twitter. Una aproximación desde la etnografía digital. *Revista de El Colegio de San Luis*, 13(24), 00041. Epub 27 de enero de 2025. <https://doi.org/10.21696/rcsl132420231530>

CAPÍTULO 4

Extraños mundos, extraño mundo: Hacia una posible lectura de los espacios heteróclitos en textos fantásticos y de *Weird Fiction*

Edgardo Iñiguez Rodríguez
Cándida Elizabeth Vivero Marín

Multum in parvo
Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN: ESPACIOS EN MOVIMIENTO

Los espacios representados en productos culturales no son una categoría inalterable, sino que responden, de la misma forma que en el mundo referencial, a fuerzas y dinámicas que los modifican de manera constante. Esto se debe, entre otros aspectos, a la forma en que los percibimos, los experimentamos, establecemos diferentes tipos de relaciones afectivas con ellos y los construimos a nivel cultural. En el caso de la literatura, más que simples escenarios o marcos de referencia que permiten establecer ambientes o atmósferas donde se desarrollan las acciones de un texto, como la casa en textos góticos o neogóticos –o el anuncio de las amenazas y la narración de los riesgos, las dificultades, las pérdidas y los infortunios que confrontan los personajes de los relatos de aventuras, las crónicas de viajes o, en el caso de América Latina, las novelas telúricas, por mencionar unos cuantos ejemplos–, se trata de una materia activa que interactúa de manera constante con

los personajes y que requiere la participación de lectoras y lectores a fin de desentrañar algunas de las capas que evoca cada lugar.

En no pocas ocasiones, los movimientos mencionados llegan al punto de revelar un carácter fundamental del espacio en la diégesis, hasta el punto de convertirlo en un actante más o en el actante principal de un relato. Los espacios poseen, pues, una suerte de energía activa que evidencia uno de sus rasgos importantes en un corpus considerable de obras, a saber, su carácter mutable. De acuerdo con Robert Tally Jr. «Al contar historias, nos orientamos a nosotros mismos y a los demás con respecto al lugar y al espacio, por no hablar de los momentos en el tiempo, y producimos cartografías dinámicas, multiformes y proteicas»¹⁹ (2019, p. 12). El crítico confiere una importancia capital al hecho de referir algún tipo de trama como un modo figurado de cartografía, de configuración –o, mejor dicho, de creación– de los espacios y de los ordenamientos que se generan en estos. Trazar un mapa o relatar una historia sugiere un ejercicio que permite situarnos –a nosotros mismos y a los otros– en coordenadas, ya sean reales o ficticias o, mejor dicho, en una especie de amasijo de ambas en constante interacción. Aunado a esto, las cartografías y las narraciones ponen de manifiesto el sitio que se ocupa en un grupo, las jerarquías, las subjetividades, el entendimiento que podemos tener de los fenómenos que nos rodean, aun la producción de conocimientos y las historias fundacionales para un grupo social.

La constante actividad cartográfica en las representaciones que hacemos del mundo y en nuestras relaciones atiende a diferentes usos. El acto de mapear se ha asociado al expansionismo de tintes imperialistas, a la represión y la manipulación de sectores de la sociedad con el fin de obtener beneficios políticos, pero también a la puesta en marcha de proyectos liberadores de los individuos (Tally Jr., 2019, p. 3). En estas tres maneras de entenderlo y de crear relatos en torno a él, el espacio es atravesado por discursos que lo alejan de una imagen puramente objetiva o, en términos más afortunados, de ser el mero «[...] contenedor unidimensional que determinaría una geometría euclidiana adaptada al gusto del

19 A menos que indique lo contrario, las traducciones libres de textos en francés o en inglés son mías.

positivismo» (Westphal, 2007, p. 9). Por el contrario, el amplio espectro de objetivos que persigue la cartografía yace en el centro de la experiencia humana y varía de acuerdo con la época en que se realizan los ejercicios de mapear, pero también conforme a los agentes que llevan a cabo dicha labor. Tanto en el plano de lo vivencial como en la estética y en los productos culturales en general, las formaciones sociales de las etapas históricas han dado pie a organizaciones espaciales diferentes. Dicho aspecto pone de relieve el carácter mutable de los espacios o una cartografía que relaciona fenómenos con lugares de maneras particulares de acuerdo con el momento, las coordenadas geográficas y quien se encarga de la tarea de delinear un mapa cualquiera.

Los casos señalados hacen patente el carácter móvil de los espacios. En otras palabras, tanto en la vida como en las artes y en la literatura, estos están sujetos a cambios constantes que tienen lugar en los planos material y simbólico-discursivo. Todo espacio es, pues, proteico. En su ensayo *Topophrenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination*, Robert Tally Jr. alude a esta característica de los sitios en varias ocasiones sin desarrollarla de una forma extensa. Consideramos que es un elemento fundamental para comprender parte de la producción literaria y que el concepto merece una mayor consideración. A falta de reflexiones más amplias sobre el tema, en las siguientes páginas proponemos una de las formas que toman los espacios proteicos y que denominamos espacios heteróclitos gracias a la concomitancia de elementos disímiles, propios de dos ámbitos: uno tangible, que podríamos llamar físico, terrenal, real o cercano al mundo referencial, y otro virtual, de existencia simbólica, aparente o ficcional, pero que, aunado a su carácter metafórico o alegórico, adquiere una materialidad concreta, sobre todo, en textos fantásticos y de *Weird Fiction*. Tomaremos algunos cuentos de *Demonia* (Almadía, 2011) y de *Mar Negro* (Almadía, 2014), de Bernardo Esquinca (Guadalajara, México, 1972) para ejemplificar el concepto propuesto.

La formación de los espacios heteróclitos responde a dos factores de los que se ha encargado la geocrítica: por una parte, de la estratigrafía, es decir, de las capas o curvas temporales que están condensadas en las representaciones de los espacios; por otra, de la posibilidad de convivencia de espacios «reales» y espacios fic-

cionales en los textos literarios. Por tal motivo, en una primera instancia, desarrollaremos algunas consideraciones teóricas en torno a los estratos o a un pasado-presente en los lugares donde se desarrollan tramas de textos; luego, propondremos algunas ideas sobre la amalgama de espacios de corte realista con otros que se podrían considerar imaginarios. En una tercera instancia, exponemos las características de los espacios heteróclitos como el germen de una posible categoría analítica.

ESPACIOS HETERÓCLITOS

Estratos espacio-temporales en convivencia

A decir de Bertrand Westphal, la representación de un espacio se conforma en el entrecruzamiento de puntos de vista heterogéneos, en la proliferación de centros focales, en la oscilación del sistema de referencia. Dicha relatividad se extiende hasta el plano temporal –entendido como la cuarta dimensión del espacio– en, al menos, dos vertientes, la sincrónica y la diacrónica. En cuanto a la primera, un mismo instante asume valencias diferentes de acuerdo con quien lo experimenta en función de regímenes temporales propios, de un grupo social o de una cultura (2007, p. 223). La segunda, por su parte, convoca una pluralidad de momentos que confluyen en el presente: «El espacio se sitúa en la intersección del instante y de la duración; su superficie aparente reposa sobre estratos de tiempo compacto escalonados en la duración y reactivables en todo momento. El presente del espacio se compone con un pasado que aflora en una lógica estratigráfica» (2007, p. 223).

La perspectiva diacrónica referida convoca una pluralidad de tiempos que subyacen y que tienen impacto en el momento de la percepción de todo sitio. Los lugares solo pueden ser comprendidos en un volumen pluridimensional del espacio-tiempo. Dicha multitemporalidad se asienta en estratos, en «coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos» (Deleuze y Guattari, 2002: 512), en unidades de composición o capas de espesamiento que «se compone[n] de medios codificados, sustancias formadas» (De-

leuze y Guattari, 2002, p. 512). Tales estratos entablan relaciones dinámicas entre ellos y se transforman de maneras constante y recíproca. En consecuencia, podemos afirmar que el espacio no es uno, no es unívoco, no es singular, ni siquiera es exclusivamente sincrónico consigo mismo. Las líneas espacio-temporales dan una falsa impresión de simultaneidad entre instantes que son más bien heterogéneos. La interpretación de los espacios de un texto pasa por entender la profundidad diacrónica evocada, es decir, por identificar y hacer una lectura de las curvas temporales a las que hace referencia un lugar, sometidas, estas últimas, a leyes específicas de la historia de cada sitio, a ritmos asincrónicos en convivencia que vuelven compleja la representación (Westphal 2007, pp. 225-226) y las formas que tenemos de habitar y de comprender los lugares.

Dicha estratigrafía en que «la profundidad parece emerger» (Westphal, 2007, p. 228) amalgama temporalidades y lugares; textos y discursos en la interpretación. Revela las diferentes capas de significado, de vivencias, de sucesos históricos o personales que se condensan en unas coordenadas. Los sedimentos aluden a la concomitancia de niveles temporales que evocan las inclusiones de sitios o de cualquier tipo de precisión geográfica en obras literarias. Estas precisiones, por su parte, remiten a sistemas sociales, económicos, espirituales, políticos, morales o ideológicos, a la vez que limitan las posibilidades de los acontecimientos referidos en la ficción (Bajtín, 1989, p. 253) y permiten fijar una postura frente a ellos de acuerdo con la posición que ocupan los personajes en el mundo del texto. La no simultaneidad, la asincronía característica de la representación espacial se encarga, a su vez, de reactivar temporalidades, de traerlas al presente, actualizarlas de formas originales e interviene en las experiencias y en las acciones que permite un espacio-tiempo dado en la ficción.

Tal perspectiva corresponde de forma transversal con lo que Cristina Rivera Garza ha nombrado «escrituras geológicas». Estas se pueden entender como operaciones desedimentativas que dejan entrever las capas que constituyen un pasado que no ha terminado, que no se pierde. Son prácticas que develan la vida social de la geología, no aceptan los estados de las cosas como dados y, por consiguiente, no continúan con las líneas, con los vectores

que sigue un poder cualquiera. Con estas reflexiones que tienen como punto de partida el antropoceno, la autora mexicana propone, en un sentido similar al de Westphal y al de Tally Jr., sondear, interrogar, subvertir los sedimentos textuales; emprender un recorrido vertical descendente –o, desde su prisma, incluso ascendente– para dar cuenta de un tiempo profundo que nos precede a todos los sujetos y que permanecerá después de nuestro paso por la Tierra (Rivera Garza, 2022, pp. 12-17).

Este pasado-presente que se oculta bajo los espacios representados es una constante en la escritura de Bernardo Esquinca. Entre los rasgos que componen su poética está la imagen de la Ciudad de México como un territorio en el que el pasado parece aflorar o nunca se ha acabado de ir. Así, en *Toda la sangre* (Almadía, 2013), segunda novela de la saga del periodista de nota roja Casasola, un asesino ritual de nombre Yólotl intenta recrear los ocho presagios funestos que, de acuerdo con la cosmovisión mexica, anunciaron la caída del imperio. Una mañana, el protagonista compra el *Semanario Sensacional*, periódico amarillista en que él mismo trabaja. La intención es buscar alguna nota sobre el asesino. En lugar de eso, se encuentra con un breve artículo sobre unos turistas que fueron atropellados el día anterior a unas cuantas calles del lugar donde se ubica nuestro personaje mientras lee. La noticia lo lleva a hacer una serie de reflexiones sobre el sitio donde sobrevino el percance:

Casasola pensó también que ese cruce de avenidas tenía una particular carga energética, pues era el lugar por donde habían huido los españoles durante la llamada Noche Triste; de hecho, la continuación de Hidalgo se llamaba Puente de Alvarado, en referencia al conquistador español que realizó una espectacular fuga en aquel sitio mientras las canoas y flechas de los aztecas lo perseguían rabiosamente, casi quinientos años atrás. Por si fuera poco, en esa zona había estado también el quemadero de la Inquisición. Casasola procuraba evitar ese cruce de caminos, y cada que se veía obligado a pasar por ahí un presagio ominoso lo invadía (Esquinca, 2013, p. 69).

El accidente que lleva a los personajes secundarios a la muerte adquiere una significación y una densidad mayores debido al sitio en que ocurre. En efecto, este último se asocia con lo ominoso de estratos temporales correspondientes tanto a una de las batallas más crudas de la Conquista como a las persecuciones y algunos de los horrores de la Colonia. Las creencias del protagonista activan curvas temporales asincrónicas, provenientes, al menos, de dos épocas de la historia de México, condensadas en el cruce de esas avenidas. La dinámica –o, en términos del narrador, carga energética– de unas cuantas calles dota de un aire oscuro, siniestro, de fuerzas ancestrales a una acción que, en principio, se antoja producto del azar. Esta particularidad del espacio-tiempo de la novela se corrobora en otro texto del mismo autor. En «El brazo robado», suerte de epílogo de *Toda la sangre*, el Pепенador, un detective privado de poca monta que vive de los casos que otros investigadores más serios no quieren aceptar, afirma: «No soy experto en el pasado prehispánico, pero recordé que para los antiguos mexicanos las encrucijadas eran equivalentes a infortunio» (Esquinca, 2014, p. 104). Ambos relatos ponen de relieve una desventura que podríamos calificar de primigenia o fundacional, que opera, a nivel simbólico, en distintos periodos de la vida social en México y que modela las prácticas espaciales y los sistemas de creencias. Dicho fenómeno atraviesa el tiempo y persiste en los momentos de sendas narraciones. De esta forma, las coordenadas espacio-temporales son una materia activa e intervienen en el desarrollo de una de las subtramas y de la trama de la novela y el cuento respectivamente.

El aspecto de las capas históricas que intervienen en el momento de la narración se puede constatar con otra idea propia de la poética de Esquinca: la arquitectura y el urbanismo de la Ciudad de México como expresiones de la multitemporalidad y como el sitio en el que actúan fuerzas que encuentran su origen en el pasado prehispánico. En la misma novela, Casasola habla con la arqueóloga Elisa Matos sobre los presagios funestos y sobre las deidades que el asesino pretende invocar. Nuestro personaje se dice:

Las señales estaban ahí, y eran evidentes: las pirámides que surgían, mientras la Catedral y los edificios coloniales se hundían; los concheros conjurando el pasado con sus tambores y sus danzas; la sensación opresiva que se respiraba en el Zócalo y sus alrededores. Todo tenía años fraguándose. El Asesino ritual solo estaba alistando el acto final (Esquinca, 2013, pp. 128-129).

La representación de un aspecto de la cosmovisión mexicana que se niega a partir, que parece emerger junto con las pirámides mientras los edificios coloniales dan la impresión de hundirse activan dos estratos en un mismo espacio, dos capas que entran en contacto para generar un lugar que debe ser comprendido de manera multitemporal y que genera el presente de la diégesis. Esta idea es un *leitmotiv* en la escritura de nuestro autor. Así, en «El brazo robado», el Pепенador reflexiona tras una conversación con Camargo, un librero de viejo: «Una ciudad en la que, por cierto, el pasado siempre estaba abriéndose camino a la superficie» (Esquinca, 2014, pp. 108). Por otra parte, en «La otra noche de Tlatelolco», un joven es asesinado a manos de un soldado en la Plaza de las Tres Culturas y, de manera inexplicable, despierta como una suerte de muerto viviente o, en palabras del narrador, como un autómatas desprovisto de pensamientos. De manera similar al poema «Intermitencias del Oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)» de Octavio Paz, el cuento activa la multitemporalidad contenida en el espacio de la plaza pública en cuestión,²⁰ donde se ubicaron, de forma sucesiva, un altar de sacrificios ceremoniales y un templo católico, además de ser el sitio donde los mexicas perdieron la batalla definitiva en contra de las tropas españolas.

Los tres textos del autor jalisciense dan fe de lo que Bertrand Westphal denomina *estratigrafía*, es decir, de una pluralidad de

20 La voz poética condensa la rabia y la indignación del asesinato y alude a eventos sangrientos que ocurrieron en el sitio en otras épocas históricas con los versos:

Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios. (Paz, 1996: 374)

momentos, de una asincronía presente en los espacios aludidos. Esta última no solo se activa con la lectura, sino que interviene en la narración de manera relevante. La técnica escritural muestra el carácter proteico de los espacios y permite cierto desarrollo de la trama, en este caso, relacionadas con los subgéneros del terror y lo fantástico. No obstante, la concomitancia de estratos o de capas que aluden a procesos históricos del país o de su capital de forma asincrónica no genera espacios heteróclitos como lo entendemos en ninguno de los casos. Más bien, combinan una serie de temporalidades contenidas en la representación de un único espacio: la Ciudad de México. Las referencias de las que echa mano Esquinca, aun de ascendencia mítica –como los presagios funestos o la concepción mexica sobre las encrucijadas–, son tangibles en cuanto a que aluden a formas de representación de un mundo y a formas de vida que ya no existen, pero que, a nivel simbólico, no se han ido por completo, que permanecen en prácticas discursivas, en las maneras de darle sentido a los espacios y a las acciones que pueden ocurrir en cada sitio.

Las resonancias de un pasado lúgubre y lejano, contenidas en los sedimentos de los lugares donde se desarrollan las obras, se activan de manera palpable en las acciones de la diégesis y determinan algunos aspectos cruciales de esta última. A partir de este elemento, podemos avanzar una de las características de los espacios heteróclitos: que están supeditados a la condensación y a la interacción de capas temporales lejanas y de densidades y sustancias disímiles, a la materialidad de los espacios y a los discursos que se han generado sobre estos en diferentes épocas. Este tipo de convivencia abona en la atmósfera del relato y, sobre todo, establece principios de funcionamiento únicos en el mundo representado y hace que las acciones avancen en un sentido que sería imposible de explicar en términos de una cartografía que, en primera instancia, se presenta como realista o se asemeja mucho a la cotidianeidad en la que habitamos en tanto que lectores. A fin de comprender el esbozo de categoría que proponemos, hay que agregar a la estratigrafía el papel que juega la interacción entre los espacios imaginarios y los reales en la literatura.

LA CONVERGENCIA DE ESPACIOS REALES Y FICTICIOS EN LOS RELATOS

La perspectiva que sostiene Bertrand Westphal inaugura y sistematiza la geocrítica, una lectura innovadora de los espacios en obras literarias a partir de una óptica geocéntrica. En efecto, el autor propone un cambio en la manera de acercarse al problema de estudio: él afirma que muchos de los análisis sobre el tema solían centrarse en la representación, es decir, en un punto de vista individual, ya sea de un personaje o del propio autor –en función del género literario de cada texto–. Esta forma de interpretar los espacios produce una visión egocéntrica, focalizada en un yo que describe y da sentido a los lugares. Incluso los estudios sobre imagología se desarrollarían sobre esta lógica en cuanto a que tratan de explicar las representaciones de los lugares en las obras literarias en vez disponer, de rehacer los sitios en sí (Westphal, 2007, p. 183). Por el contrario, desde el enfoque geocéntrico la representación en un texto abona en la reconstrucción de los lugares a partir de dos elementos: la intertextualidad y la multifocalización. Ambos conforman lo que Westphal denomina *realema*.

El último concepto mencionado hace referencia a la posibilidad de acercarse a captar la «esencia identitaria de un espacio de referencia» (Westphal, 2007, p. 188). A fin de recomponer un lugar cualquiera, es necesario echar mano de la multifocalización, es decir, de un punto de vista plural, de una asimilación en un proceso dialéctico que permitiría generar una imagen heterogénea del sitio analizado. Con el espíritu comparatista que ha caracterizado su pensamiento y sus aportes a la teoría y a la crítica, el autor francés postula la reconstrucción del espacio en literatura a partir de la revisión de los abordajes que han hecho varios textos sobre un territorio definido. Este tipo de lectura genera un punto de vista plural que se sitúa en el entrecruce de representaciones disímiles. Tal enfoque contribuiría a determinar un espacio en común, integrado por la diversidad de puntos de vista. La multiplicidad de miradas muestra que toda identidad cultural es producto de trabajos de creación y de re-creación constantes, a la vez que difuminan los límites que hay entre el mundo del texto y el referencial (Westphal, 2007, p. 188).

Por otra parte, los realemas no existen solo en el mundo referencial. A decir de Westphal, la difuminación entre la realidad sensible del mundo y la virtualidad propia de la posmodernidad –y, podríamos agregar, de otras formas de interpretación posteriores, como lo que Lipovetsky y Charles llaman hipermodernidad (2006), la supermodernidad, formulada por Augé (1992) o la transmodernidad como la propone Enrique Dussel (2015)– postula mundos posibles plurales en el plano de la representación. Dicho de otra forma, el referente «transcrito» en un texto literario muta en una opción de mundo o en un mundo posible. Para nuestro autor, en la mayor parte de las hipótesis de trabajo, el referente literario está arraigado en el mundo real, pero también es posible que lo esté fuera de ese mundo, en un texto o en una serie de textos en sentido amplio, es decir, en todos los productos culturales que tienen algún tipo de narración: pinturas, películas, esculturas, novelas gráficas, cómics, viñetas, grabados o los vitrales de una iglesia, por ejemplo. Este fenómeno genera una cadena intertextual que se consolida con el paso del tiempo y que abona en la reconstrucción a nivel cultural de los lugares (Westphal, 2007, pp. 192-193).

Los ejemplos que menciona Westphal son dos países imaginarios ubicados, en principio, en los Balcanes: Ruritania y Poldavia. El primero fue creado por Anthony Hope para situar su novela *El prisionero de Zenda*, mientras que el segundo nace de un juego político ideado por el periodista Alain Mellet. Lo que comparten ambos territorios es que ninguno de ellos tiene un referente real, pero ambos han sido objeto de sendas cadenas intertextuales que les han otorgado vidas literaria y cinematográfica.²¹ Este tipo de textos llevan al crítico a asegurar que, incluso una cartografía mal hecha, que no corresponde al lugar que trata de referir o una

21 En la narrativa mexicana contemporánea, Daniel Espartaco Sánchez (Chihuahua, 1977) se ha sumado a la tradición de libros y películas que desarrollan historias en Ruritania. En *Memorias de un hombre nuevo* (Penguin Random House, 2015), el autor reflexiona en torno al fracaso y al desencanto del hombre nuevo que proponía el marxismo y, en la misma tradición que inauguró Hope, describe que la nación se encuentra al Este de Europa. La peculiaridad es que habría pertenecido a las que formaban parte de la antigua URSS.

falsa pueden ser objeto de la geocrítica (Westphal, 2007, pp. 192-194), como las islas que recorre Ulises en *La Odisea*, las Columnas de Hércules que marcaban los límites del mundo conocido o la práctica cartográfica medieval de insertar la leyenda *Hic sunt dracones* para referirse a los territorios inexplorados o peligrosos. En los tres casos, las representaciones se alejan mucho de su referente real. No obstante, los espacios en cuestión se pueden reconstruir a partir de un corpus. Esta particularidad de la geocrítica permitiría abarcar espacios como los planetas que conforman el Sistema Solar o galaxias muy, muy lejanas, pero excluiría otros, como aquellos donde se desarrolla la vida íntima.

Entre las críticas que ha recibido esta teoría hay dos señalamientos que nos parecen dignos de resaltar: por una parte, ¿cuántas referencias a un lugar son necesarias para generar un *realema*?, ¿cuántos textos hay que cotejar a fin de acercarnos a la esencia identitaria de cualquier sitio?, ¿cuántos puntos de vista disímiles había que considerar con el objetivo de recrear un espacio en términos literarios?, ¿cuántos generan el entrecruzamiento de miradas divergentes? Ciertamente, el nombre de cualquier lugar conlleva una carga cultural y, en no pocos casos, personal para lectoras y lectores, como señala Umberto Eco en su *Obra abierta* al reflexionar sobre el poder de evocación del lenguaje poético y exponer los ejemplos de Milán, ciudad familiar a él, y Basora, sitio en el que se ambientan algunos cuentos de *Las mil y una noches* (Eco, 1992, p. 52). No obstante, la cadena intertextual puede ser muy vasta, como en los casos de las representaciones literarias de París o la Ciudad de México. La necesidad de un gran corpus impondría el trabajo de un grupo de investigadores considerable, aunado a que no podría aplicarse a un solo texto (Tally, 2013, p. 143 y Ziethen, 2013, p. 19).

Por otra parte, no permitiría hacer análisis sobre los espacios privados en textos como *Tarantela* (Antílope, 2019), de Abril Castillo (Morelia, 1984); *Entre los rotos*, de Alaide Ventura Medina (Xalapa, 1985) o de *El libro de Aisha* (Penguin Random House, 2021), de Sylvia Aguilar Zéleny (Hermosillo, 1973). En las tres novelas, los espacios íntimos de la casa juegan uno de los papeles más relevantes en temas de los que se ocupa la geocrítica, como contribuir a los estudios poscoloniales y de género al abordar las

relaciones entre el mismo y el otro o, en términos espaciales, entre un centro y los márgenes alrededor de este último, como lo demuestra Laura Gherlone en «Atmósferas y emociones colectivas: descolonizar los espacios emocionales» (2021). Este aspecto queda de manifiesto en la violencia, la pérdida y un pasado traumático que se presenta como una herida abierta en las novelas. Como mencionamos líneas arriba, los análisis serían imposibles desde la propuesta de Westphal, a pesar de que los espacios familiares sean fundamentales en el desarrollo de las respectivas diégesis.

En ese mismo sentido, consideramos que la segunda crítica también es complicada: el hecho de excluir los lugares personales limita la lectura que podemos hacer de los espacios en los textos literarios. Eric Prieto y Robert Tally Jr. han reflexionado en torno a este problema y se han alejado del concepto de *realema*. El propio Prieto propone una geocrítica que produce conocimientos más inclusivos sobre las representaciones del espacio en literatura y, a la vez, sobre el mundo que nos rodea, nuestras fantasías y nuestros deseos más o menos conscientes. Michel Collot, por su parte, ha puesto en tela de juicio la prevalencia del realema a causa de que este último, al privilegiar la geografía, parecería relegar la escritura a un segundo término (Ziethen, 2013, pp. 19-20). En coincidencia con Prieto y Tally, los espacios heteróclitos consideran los lugares donde se desarrolla la vida íntima como parte del espectro que revela parte de los miedos, los deseos o las fantasías de los personajes literarios. Los afectos están contenidos en los espacios y dejar fuera el ámbito de la vida cotidiana proporcionaría una lectura parcial del fenómeno que nos ocupa. Estas consideraciones se relacionan con el papel que juegan los espacios ficticios en la geocrítica y las interacciones que estos pueden tener con los realemas.

A decir de Westphal, la representación de sitios ficcionales ha pasado por varias etapas en la historia de la literatura. Así, en el mundo griego, el fenómeno de la palabra como creadora de espacios configuraba referentes poéticos y no reales con el fin de dominar los miedos primigenios. Esto permitiría efectuar una lectura geográfica de la literatura. Los lugares y los espacios en esos textos proyectaban los temores y las angustias de la época y, a la vez, colocaban a sus dioses y a sus héroes en las ciudades, los

caminos o el mar. Desde los inicios, el espacio oscila entre lo real y lo ficcional sin que se pueda distinguir fácilmente qué elementos pertenecen a un ámbito o al otro. Aún así, esta configuración sería una aporía, ya que el mundo real es el extremo final, el punto de llegada de cualquier tipo de representación espacial, incluso si los elementos de la ficción parecen fagocitarlo o, al menos, modificarlo de manera considerable (Westphal, 2007, pp. 134-150). Una vez más, la convivencia de capas o de discursos de diferentes sustancias estarían sometidos a la idea de realema: sea como sea, el mundo referencial asimila discursos disímiles y asincrónicos sobre el espacio.

En la actualidad, la «realidad “no realizada”» de la posmodernidad (2007, p. 150), o una realidad que es irreal, brinda las mejores posibilidades de lectura de nuestro mundo. En los sentidos del simulacro de Baudrillard, la opalescencia de Roman Ingarden y la interpenetración de Brian McHale, el crítico afirma que hay un fenómeno en la realidad que tiende a imitar la ficción. En otros términos, podemos hablar de una ficcionalización del mundo, en la que la realidad se ha vuelto irreal. La literatura sería el medio para guiarnos hacia la realidad, incluso por vía de las convenciones de reflexividad y anti-realismo en virtud de que la realidad irreal es la realidad actual. Con estas consideraciones, el autor afirma: «cualquiera que sea su forma, la literatura [...] corresponde siempre a la representación de una realidad infinitamente plástica en la que la “realidad aparente” solo constituye una postura entre otras» (Westphal, 2007, p. 150).

Las reflexiones de Robert Tally Jr. van en el mismo sentido. Dicho autor también apuesta por espacios que son reales y ficticios a la vez y acuña el concepto *cartografía literaria del mundo*. En esta última, el Londres de Dickens o el París de Balzac, de corte realista, entrarían en convivencia, sin jerarquías y con el mismo valor que Amaurotum y Minas Tirith, capitales de la *Utopía* de Moro y de Gondor en los libros de Tolkien respectivamente o Westeros en la serie *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin. A estos territorios podríamos agregar otros, como el condado de Yoknapatawpha, donde se desarrollan algunos textos de William Faulkner y que se asemeja mucho a Oxford, Mississippi (Tally Jr. 2011, p. x) o la República de Gilead de *The Handmaid's Tale* de Margaret

Atwood. En el caso de la tradición latinoamericana, podríamos hablar de la Comala de Rulfo o el Macondo de García Márquez en convivencia con el París de Cortázar o el de Bryce Echenique. En este espectro podríamos incluir también representaciones de otros productos culturales, como la saga de videojuegos *Assassin's Creed*, que recrea de manera hiperrealista dos curvas temporales de las ciudades donde tiene lugar cada entrega: una del presente y otra de una época histórica relevante para el territorio, como la Roma renacentista o el París de la Revolución francesa.

A manera de anécdota, tras el incendio de 2019, Ubisoft, estudio desarrollador del juego, puso a disposición de los arquitectos y los ingenieros encargados de la restauración de Notre-Dame la maqueta en 3D de la catedral para que la tomaran como modelo de reconstrucción (Handy, 2023, s/p). Este episodio curioso nos permite reflexionar sobre el paso del mundo virtual al mundo real, es decir, sobre el paso de lo representado al modelo que hizo de base de dicha representación. La historia, más allá de lo circunstancial o de lo fortuito, nos permite afirmar que todos los lugares, literarios o representados en otras artes y en medios audiovisuales, combinan elementos reales e imaginarios. Tal referencialidad de la ficción apunta a lo imaginario de cualquier mundo referencial.

Clément Lévy elabora consideraciones sobre este mismo aspecto al hablar de las Islas Afortunadas de *Así habló Zaratustra* o de la selva oscura de *La divina comedia*. Desde su punto de vista, Nietzsche compara su trabajo como filósofo al de un topógrafo, o bien, utiliza la imagen del trayecto que sigue un viajero que practica senderismo. Ni la montaña por la que sube ni el mar que atraviesa Zaratustra o la selva en la que se adentra Dante son espacios que se puedan identificar o delimitar en el mundo, sino que existen a nivel simbólico, a pesar de las semejanzas que pueden tener con territorios pertenecientes a Suiza o a Italia. La localización de estos sitios no es determinante en las reflexiones del pensador alemán ni en el periplo del poeta italiano. Tampoco hacen las veces de algunos tópicos literarios asociados con el lugar, como el *locus amoenus*, común en las églogas de finales de la Baja Edad Media y los albores del Renacimiento. Más que una exaltación o de presentarse como el sitio propicio para expresar algún

tipo de pena, cumplen la función de alegorías que generan espacios más bien míticos, propicios para desarrollar los pensamientos filosófico o poético. Se trata de imágenes del plano de inmanencia, sitio donde la creación y el pensamiento pueden echar raíces o desarrollar lo rizomático (Lévy, 2014, pp. 24-25).

De acuerdo con Eric Prieto, la literatura no solo da fe de los cambios culturales, sino que pueden modificar la forma de pensar de las personas. Dicho impulso puede estar motivado por deseos de cambios sociales, políticos, económicos o relacionados con los derechos humanos, entre otras índoles, implica una revisión de la forma en que entendemos la espacio-temporalidad (2019, p. 9) y se traduce en intentos por representar el mundo de manera mimética, *tal como es en realidad*. A pesar de estos esfuerzos, las imágenes espaciales que se utilizan se sitúan entre lo literal y lo figurado (2019, p. 11). En lugar de hablar de posmodernidad, como Westphal, el crítico estadounidense asegura que a partir del posestructuralismo y del giro espacial, encabezado por Foucault, Deleuze, Guattari, Jameson, Frank y Blanchot, solo por vía de la redefinición del concepto mismo de espacio se pueden aceptar como literales ciertos usos metafóricos de términos espaciales.

Los puntos de vista apenas pergeñados nos permiten entender que todo espacio ficticio, con sus propios niveles de realidad o con la realidad que postula cada texto, se vuelve parte de nuestro mundo y de nuestra experiencia. Más que un reflejo de la realidad, las representaciones del espacio en diferentes tipos de textos se caracterizan por una oscilación o un movimiento que compone los sitios y que permite concebir lo que Edward Soja, de manera dubitativa, llamaba lugar real-e-imaginario (Tally Jr., 2011, p. xi) y que se caracteriza por que el mundo de referencia se componga de otros discursos alejados del realismo, como los espacios simbólicos, alegóricos o metafóricos. En ese sentido, todo espacio sería heteróclito, dado que conjuga prácticas, discursos y representaciones. Nuestra propuesta se diferencia en que el plano simbólico adquiere materialidad. Así, los espacios heteróclitos operan en los textos en ese mismo sentido, como una amalgama de lugares en convivencia y que son imposibles de separar sin que el texto pierda sentido y coherencia.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LOS ESPACIOS HETERÓCLITOS

Más allá de las reflexiones en torno al fantástico féerico, que se desarrolla en mundos diferentes al nuestro, como en el caso de la serie de libros *Canción de hielo y fuego*, de George R. R. Martin, o de la convivencia de dos mundos diferentes, como en *La historia interminable*, de Michael Ende o *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, los espacios heteróclitos se desarrollan en obras que presentan rasgos fantásticos como los entiende David Roas, es decir, donde el mundo representado es muy cercano a la realidad o al mundo referencial y las historias no se desarrollan en escenarios donde predomina lo ilógico o lo onírico (Roas, 2001, p. 24). La especie de categoría en ciernes que proponemos en estas páginas podría ser una forma de efectuar lecturas de algunos textos fantásticos o de *Weird Fiction* en virtud de los rasgos que caracterizan a ambos subgéneros narrativos. La convivencia de lo real con lo imposible, lo anormal o lo sobrenatural (Roas, 2009, p. 94) se pone de manifiesto en los espacios representados, entre otros elementos textuales, y cobra importancia significativa en el desarrollo de la trama.

Lo heteróclito, es decir, lo que no se adapta a las reglas de funcionamiento de un mundo realista, pero que plantea escenarios de corte realista, interviene cuando dos espacios de sustancias dispares entran en contacto conflictivo en el estrato más visible o en la superficie de los sedimentos aludidos en los escenarios donde ocurren los relatos. Las curvas temporales y de naturalezas disímiles, como lo referencial y lo metafórico, lo alegórico o lo simbólico se amalgaman, interactúan entre ellas en un único espacio-tiempo, generan una atmósfera singular y hacen que personajes y lectores dudemos de nuestra percepción de lo real. Estas relaciones problemáticas se ponen de manifiesto en una fusión de temporalidades, en elementos espaciales desiguales, en relaciones de interdependencia entre las capas representadas. En textos fantásticos y de *Weird Fiction*, determinan las acciones posibles, afectan la percepción del mundo, generan ansiedad o una percepción visceral del entorno y una incertidumbre que llega a poner en tela de juicio la cordura de los personajes.

Algunos cuentos de Bernardo Esquinca ilustran las características enunciadas. En «Moscas», cuento de *Demonia*, un hombre reproduce prácticas propias de los templos de culto a Belcebú según la tradición siria en su propio departamento, a saber, «ofrenda» pedazos de carne pasada a dicho demonio, entre otras; mientras que en «Deuteronomio», texto del mismo volumen, el protagonista se oculta del apocalipsis en unas alcantarillas de su ciudad y desciende a un sitio que, en algunos aspectos, se asemeja al infierno judeo-cristiano como lo describe Dante. Ahí, encuentra una zarza ardiente que no se consume y que le habla, de la misma forma que en el llamamiento de Moisés, pero en sentido inverso, es decir, para condenar al personaje por el asesinato del hijo de siete años de este último. Los espacios cotidianos, como la casa o los desagües, se funden con sitios reales e imaginarios: la casa se une con un templo pagano; las cañerías con el infierno. Las capas espacio-temporales aludidas son muy lejanas y operan tanto a nivel simbólico como en el desarrollo de la trama. De igual manera, abren la posibilidad de que ocurran eventos sobrenaturales en el mundo referencial.

Como lo mencionamos líneas arriba, uno de los *leitmotivs* de la poética de Esquinca consiste en representar el pasado de la Ciudad de México como un actante, o como una fuerza activa que interviene en el desarrollo de sus tramas. La unión de curvas temporales no solo está presente en los cuentos y en la novela mencionadas. Así, en «Como dos gotas de agua que caen en el mar», relato de *Mar Negro*, el tema de la reencarnación o de la posibilidad de tener varias vidas se expresa en términos espaciales: «— No es el edificio [...], es la ciudad. Hay tantas capas de historia coexistiendo, que a veces uno no sabe en qué época vive. El alma se desorienta, es como un constante *déjà vu*...» (Esquinca, 2014, p. 58). Este rasgo introduce lo heteróclito del espacio también en «El brazo robado», cuento del mismo libro. El texto comienza con un hombre adinerado que contrata al Pепенador para develar los motivos por los que robaron el brazo de su hijo muerto y dar con el culpable. El investigador privado se vale de sus contactos en la policía para hacer su trabajo.

La librería de viejo de Camargo se llama «Inframundo» (Esquinca, 2014, p. 107) y el narrador-protagonista se refiere a su

amigo, antiguo conchero y especialista en civilizaciones prehispánicas y en ocultismo, en términos que se pueden comprender a partir del pasado: «Nuevamente el Caballero Águila se evidenciaba tras sus gestos: sus movimientos eran seguros y silenciosos, con el temperamento del guerrero a la hora de hundir el puñal de obsidiana» (Esquinca, 2014, p. 110). A nivel simbólico, la tienda del personaje condensa dos temporalidades y dos espacios disímiles: la Ciudad de México en la actualidad y el mundo de los muertos y de los espíritus en la tradición mexicana. Los sedimentos o las capas asincrónicas que participan en el cuento a manera de estratigrafía son de sustancias disímiles y agrupan discursos y prácticas para dar sentido a las acciones tanto del asesino ceremonial como del Pepenador. El librero señala:

–Al contrario del pensamiento cristiano, donde el comportamiento en vida marca el sitio al que se irá al fallecer, para los aztecas lo condicionaba el tipo de muerte. Tenían diversos lugares, como el Tlalocan, a donde iban a parar los ahogados, o el Mictlán, destinado a los enfermos, pero en realidad prevalecía una incertidumbre sobre el reposo final del alma (Esquinca, 2014, p. 110).

Así pues, la librería convoca dos espacialidades, una simbólica y una material, que determinan los giros de la trama: en *Toda la sangre*, Casasola y el agente Mondragón dan por terminada la investigación con la muerte del asesino serial. En «El brazo robado», el protagonista no sabe si Yólotl no había muerto, si se trata del fantasma de este último o de un imitador. A fin de resolver la duda, el Pepenador publica una nota falsa en *Semanario Sensacional* sobre la reapertura del caso, soborna al agente de la policía judicial que tuvo a su cargo la investigación de los crímenes para que desentierre el cuerpo de Elisa Matos y lo lleve a los servicios forenses. Nuestro narrador se oculta en una de las camas de la morgue en espera de la aparición del asesino o de su especie de discípulo siniestro, lo escucha y el cuerpo de la arqueóloga desaparece, pero ni las cámaras ni el policía ni el protagonista logran ver nada. Este último solo logra escuchar ruidos en la sala de los servicios forenses. Las prácticas de los mexicas, represen-

tadas en los términos espaciales del inframundo, tienen un papel relevante en el desarrollo de las acciones: el hecho de robar el brazo era una forma de protección. Camargo habla de la reverencia y el culto de los mexicas a las mujeres que perdían la vida durante un parto y continúa: «Le otorgaban a sus cuerpos poderes mágicos. Particularmente los guerreros, que solían profanar sus tumbas para robarse el brazo derecho. Según ellos, dicho miembro cegaba al enemigo y los volvía invencibles en el combate» (Esquinca, 2014, p. 108).

La conjunción de sedimentos y de curvas temporales de sustancias distintas, la materialización de un mundo alegórico en la superficie más visible de la narración trae al presente significaciones de índole espiritual para el mundo prehispánico. Al comenzar la investigación y encontrar pistas relacionadas con fantasmas, leyendas y lugares propios del ámbito mexica, el Pепенador expresa, de manera irónica, la duda sobre el territorio en que se encuentra: «En qué clase de detective me había convertido» (Esquinca, 2014, p. 109). Después de la escena de la morgue, el protagonista del cuento asegura: «[...] aguzo el oído para escuchar los ruidos nocturnos del Centro Histórico. No busco cualquier sonido, sino algo que se asemeje a tierra podrida en movimiento, a insectos alimentándose de la descomposición» (Esquinca, 2014, p. 114). Y remata: «Algo que me indique el lugar por el que caminan los descarnados» (Esquinca, 2014, p. 114). El texto alude al Mictlán, también conocido como «lugar de los descarnados» (Luna López, 2017, p. 163). Ese sitio de naturaleza alegórica se combina con el espacio de la Ciudad de México y configura, entre otros elementos, la forma de entender el mundo y el espacio-tiempo del protagonista. La dinámica por la cual el Inframundo y el centro de la ciudad conforman el lugar donde se desarrolla el relato genera una comprensión visceral del entorno, marcada por la concomitancia de territorios disímiles y la materialización de lo metafórico.

En los tres cuentos mencionados, los espacios cotidianos están en convivencia con otros lejanos en el tiempo y que contienen cargas simbólicas fuertes en torno a un mundo que podríamos llamar espiritual: un departamento de la Ciudad de México y un templo pagano, las cañerías de una ciudad sin nombre y el in-

fierno y el inframundo de los mexicas y el centro histórico de la capital del país. La unión, la interacción, las dinámicas que se generan en estos lugares hacen que las creencias antiguas y las prácticas en torno a estas cambien de sustancia, se vuelvan concretas y determinen las tramas y las posibilidades de acción. Lo heteróclito convoca tradiciones y temporalidades disímiles, cuya convivencia material se antojaría imposible en el mundo de referencia, pero que, a nivel simbólico-discursivo, se materializa y dota a estos relatos de una multitemporalidad que agrega capas de complejidad a la lectura, de un aire siniestro, de origen fundacional, que se encuentra a la vuelta de la esquina o en el trayecto entre la habitación y la cocina.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: LO HETERÓCLITO COMO FORMA DE ENTENDER LOS MUNDOS EN UNA CONVIVENCIA CONFLICTIVA

Los espacios proteicos son una categoría aún por explorar. Su autor apenas hace algunas cuantas menciones en uno de sus textos. Lo heteróclito podría ser una de las vertientes que permitirían comprender las dinámicas entre los espacios reales y los ficticios en textos literarios y, ¿por qué no?, en las prácticas espaciales que conforman la vida cotidiana de los seres humanos. Esta mirada múltiple permite acercamientos a las relaciones que mantienen los personajes con el espacio en textos que contienen algún tipo de narración y que combinan capas temporales lejanas, elementos disímiles que convergen en un mundo y que no pueden funcionar de manera independiente sin que la trama pierda el sentido o, al menos, elementos muy significativos en el desarrollo.

Los aspectos apenas señalados influyen de forma importante en la diégesis y generan una suerte de ansiedad espacial en los personajes, es decir, una relación con el espacio basada en la visceralidad, en las relaciones afectivas que mantenemos con cualquier lugar, ya sea la fila de la gasolinera, un parque o una ciudad que congrega muertos y vivos en sus calles. Los personajes muestran incredulidad y, después, desasosiego ante estos mundos que se unen en un único referente identificable, en el que se desarro-

lla algún aspecto de la vida cotidiana y que acaba fusionándose con un plano fantasmagórico en el que el pasado interviene en las formas que adquiere el presente de las narraciones y forma una especie de amasijo como única forma de entender(se en) el espacio-tiempo.

Desde nuestro punto de vista, lo heteróclito permite efectuar acercamientos a textos fantásticos o de la mezcla entre literatura fantástica, gótica y de terror que es la *Weird Fiction*: en efecto, la oscilación entre lo real y lo virtual o ficticio que está contenido en todo espacio de los relatos toma peculiaridades concretas en la convivencia de estos mundos, conjunción de discursos y prácticas que ponen en tela de juicio cualquier consideración sobre la realidad a la vez que despiertan miedos primigenios. El concepto se podría explicar en los términos en que Borges se refiere al Aleph: «*multum in parvo*» (Borges, 1985, p. 198), es decir, una condensación de capas temporales y espaciales, discursos y prácticas que entran en juego en un solo sitio, que generan un solo mundo posible en el texto, compuesto de, al menos, dos mundos diferentes. Esta forma de entender los espacios en ciertos subgéneros narrativos tendría que ser puesto a prueba en un corpus más extenso de textos en boga en la producción literaria latinoamericana actual, como las mencionadas fantasía y *Weird Fiction*, pero también en el terror o el neogótico. Estos son, pues, los primeros pasos en la posible generación de una categoría analítica que permitiría analizar el papel que juega el espacio en textos que fluctúan entre el realismo y lo insólito.

REFERENCIAS

- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Les Éditions du Seuil.
- Bajtín, M.M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Borges, J. L. (1985). *Prosa*. Círculo de lectores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Dussel, E. (2015). *Filosofía de la cultura y transmodernidad*. UACM.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.

- Esquinca, B. (2011). *Demonia*. Almadía.
- Esquinca, B. (2014). *Mar negro*. Almadía.
- Esquinca, B. (2013). *Toda la sangre*. Almadía.
- Gherlone, L. (2023). Atmósferas y emociones colectivas: descolonizar los espacios emocionales. En Puppo, M. L. *Espacios y emociones: Textos, territorios y fronteras en América Latina*. Miño y Dávila.
- Handy, K. (2023). *Bridging the Gap Between Gaming and History: How Assassin's Creed Unity is Helping Rebuild Notre-Dame*. <https://www.artstation.com/blogs/dioeye/1dYG/bridging-the-gap-between-gaming-and-history-how-assassins-creed-unity-is-helping-rebuild-notre-dame>
- Lipovetsky, G y Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Lévy, C. (2014). *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*. Presses Universitaires de Rennes.
- Luna López, M. (2017). El camino al Mictlán: ¿ruta al tormento o al origen? *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte*. 6 (11). 159-173. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vigtabrevis/article/view/11698>
- Paz, O. (1996). *Obra poética (1935-1970)*. FCE.
- Prieto, E. (2019). «Space». *The Oxford Research Encyclopedia*. Literature. <https://www.academia.edu/82244470/Space>
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana/Vervuert.
- Roas, D. (2021). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Arco, pp. 7-44.
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III. pp. 94-116.
- Sánchez, D. E. (2015). *Memorias de un hombre nuevo*. Penguin Random House.
- Tally Jr., R. (2013). *Spaciality*. Routledge.
- Tally Jr., R. (2011). «The Timely Emergence of Geocriticism». En B. Westphal. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Palgrave MacMillan.

- Tally Jr., R. (2019). *Topoprhenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination*. Indiana University Press.
- Westphal, B. (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit.
- Ziethen, A. (2013). La littérature et l'espace. *Arborescences : revue d'études françaises*.

CAPÍTULO 5

La dramaturgia y la estructura dramática

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Al intentar definir la Estructura de una pieza dramática es necesario que se analice el concepto general de Estructura: La colocación y el equilibrio de los elementos en el todo. Lo que constituye el esqueleto de la pieza y, además, la noción de armazón porque permite su integración con Actos, Cuadros y Escenas. La Estructura dramática ha variado a través de la historia. Las tragedias griegas no estaban forjadas en actos, ni en escenas, sino que cada obra era escenificada como una pieza continuada. Centurias más tarde, en la tradición de la comedia española se estableció la obra en tres jornadas, sin división interna en escenas o cuadros, divisiones que fueron agregadas en las ediciones a partir del siglo XIX para facilitar la lectura y la escenificación.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE LOS SIGLOS DE ORO

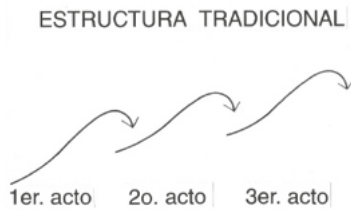
La fórmula de la comedia española fue acuñada por Lope de Vega en su texto de 1609, *Arte nuevo de escribir Comedias*:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. [...]
Tenga cada acto cuatro pliegos solos
que doce están medidos en el tiempo

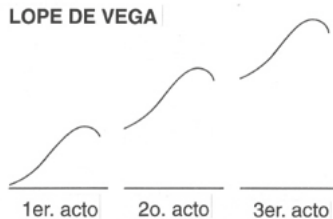
y la paciencia del que está escuchando;
en la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espera aplauso ni pretenda fama. (Lope de Vega 895-6)

En palabras modernas, la comedia nueva posee tres actos que no deben ser medianos en tamaño. Por el contrario, en los autos bíblicos, sacramentales, hagiográficos, la estructura dramática tuvo un solo acto; también en sainetes, loas y entremeses.

La estructura tradicional cuenta con tres actos continuos de tal manera que las acciones escénicas son sumatorias y conducen dinámicamente a la tensión dramática.

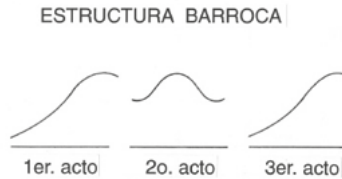


Las estructuras de las piezas de Lope de Vega pertenecen a la forma tradicional, aunque a veces no son continuadas por el tiempo y los sucesos anteriores inmediatos:



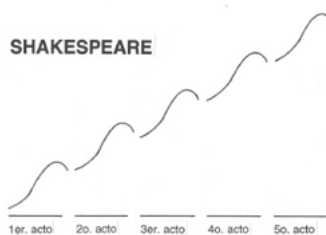
Durante el periodo barroco y, sobre todo, en el periodo pos calderoniano, nace otra estructura dramática con el clímax en la par-

te centra en la segunda jornada y el desenlace hasta el final de la pieza, como en las tres comedias seculares de sor Juana:



ESTRUCTURA DRAMÁTICA ISABELINA

En cambio, en la tradición isabelina las obras tuvieron cinco actos. William Shakespeare escribió 37 obras en cinco actos (1966), y en varias ocasiones a los cinco actos agregó un elemento o dos, como en la *Primera Parte de Enrique IV*, en que añade un prólogo y un epílogo; como también lo hizo en *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*. En *Troilo y Cressida* introduce únicamente un prólogo, y en *All's well that ends well* (*A buen fin no hay mal principio*) agrega un epílogo, como también sucede en *The Tempest* que cierra con un epílogo. En contraposición las estructuras de cinco actos tipo isabelino permiten la interiorización del personaje:



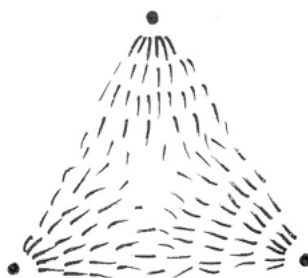
ANÁLISIS GENERAL

La mejor explicación para otorgar hoy la preferencia a tres o a cinco actos es determinar entre lo calificado de drama social y el drama introspectivo. La comedia española generalmente pertenece al teatro social que presenta la exploración vital del espacio entre los personajes y no tanto una proyección del mundo interior de los protagonistas. Pedro Calderón de la Barca (2001) y Tirso de Molina (1998) intentaron presentar en escena el cosmos interior de Segismundo, el primero, y de Don Juan, el segundo, pero nunca alcanzaron la profundidad del teatro de introspección isabelino. Shakespeare presenta la exploración de mundos interiores de diversos personajes que son unidos dentro de la mente del espectador.

El proyecto de profundizar en los personajes y de llegar a exponer su interioridad hace que el drama isabelino requiera de una estructura que exprese, por así decirlo, al personaje, sea este Hamlet o el Rey Lear, con soliloquios y diálogos en donde se exponen los pensamientos más que las acciones; aún en los diálogos se comprueba que se separan de la forma dialógica convencional, para lograr la exteriorización de la conciencia del personaje. Ambos son mostrados en la siguiente imagen (Castillejo p. 13):



Teatro introspectivo de Shakespeare



Teatro social de Lope de Vega

Para proyectar la interacción social y su correlación mutua es requerida una menor duración temporal de la acción y una mínima exposición de las tensiones psicológicas de los personajes. El número de los soliloquios en las comedias españolas es peque-

ño en las cuatrocientas comedias de Lope (Castillejo 1991), y solo se presenta en los dramaturgos llamados calderonianos (como el soliloquio de Segismundo, en *La vida es sueño* y en los monólogos Expositorios, como el de Rosaura en la escena X de la jornada III de la misma comedia de Calderón). También es notorio en las comedias de calificadas de «falda y empeño» de sor Juana, como el monólogo de Beatriz ante su prima en *La segunda Celestina*, y el de Leonor en *Los empeños de una casa*.

LONGITUD DE LA PIEZA DRAMÁTICA

Por el contrario, La longitud de los diálogos es similar, tanto en el Teatro isabelino, como en el español. De las obras de Shakespeare, la más pequeña es *Macbeth* con 2,113 líneas de verso, y la más larga es *Hamlet* con 3,776 líneas de verso. En promedio una obra shakesperiana tiene 2,799 líneas de verso (Marden 1966, 467). Por su parte, las comedias españolas tienen una longitud no diferente de líneas de verso: *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, con 2,730, y *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, con 2,862. De Calderón de la Barca, posee *El alcalde de Zalamea* 2,766 líneas; *El médico de su honra*, 2,953 líneas, y *La vida es sueño* una longitud ligeramente mayor, 3319 líneas de verso. En el Teatro pos calderoniano, sor Juana es ligeramente más generosa, *Los empeños de una casa* consta de 3371 líneas de verso. En consecuencia, habría que concluir que la longitud de las obras no es diferente entre las piezas que han sido calificadas de sociales y las de introspección. Hay que proponer que el/la dramaturgo/a tuvo en mente un proyecto dramático dispar si el protagonista proyecta su interiorización o simplemente muestra su socialización. Sin embargo, las comedias españolas duran menos en escena que las producciones isabelinas, a pesar de tener casi el mismo número de líneas de verso, y esto es debido a que la dirección escénica hispana reduce la longitud del texto aurosecular, situación que no acontece con frecuencia en el Teatro isabelino, ya que tanto las puestas inglesas como norteamericanas son paradigma de respeto al texto dramático.

ESTRUCTURA INTERNA

Hasta el momento se ha mostrado la estructura externa de la obra dramática, ahora es necesario mencionar la estructura interna o intraestructura que se refiere a la entrada y salida de personajes, y a la tensión dialógica y de las acciones que conducen los sucesos de la trama hacia su culminación, llamada clímax. Habría que afirmar que la estructura interna de una pieza es el resultado de las fuerzas que conducen a la tensión interna hacia una crisis o nudo dramático. Si la estructura es dinámica hay fuerzas de causa a efecto (como en Lope); pero si el equilibrio está entre el pensar y el sentir provocados en el auditorio, la estructura es épica (como en Brecht). La estructura dinámica debe conservar el mismo orden e intensidad con que fue escrita originalmente, mientras que la estructura épica permite cambios en el orden e intensidad sin que haya un cambio semiótico, es decir: el orden de los factores no altera el producto.

También hay que mencionar que hay piezas con conflictos de ideas y no de acciones, como sucede en autos y en las loas y villancicos poscalderonianos, en donde los personajes son entelequias que personifican y defienden ideas de uno y otro lado o algunas con un mayor número de antagonismos. La estructura no hace referencia al contenido semántico de los parlamentos que antagonizan las ideas, sino se estructura de manera de quien habla primero y de quien después, o con la entrada y salida de personaje, con la consecuente alteración del equilibrio dinámico. Si se compara un acto con otro, o una escena con otra, se muestra que estos elementos pueden tener una correspondencia analógica, por ser una escena el espejo recto o convexo en que se refleja otra escena, o en que dos elementos actúan como contrapeso uno del otro. Es importante estudiar la relación estructural que guardan los inicios de los actos o de las escenas, con el desenlace de la obra. Es muy importante comparar el punto de arranque o la apertura de cada acto o escena, dentro de las múltiples posibilidades que tendría ese dramaturgo: unas inician el conflicto frente al público, mientras otras abren *a media res*, es decir, con el conflicto iniciado con anterioridad y en ausencia del público.

Una de las nociones más importantes para comprender el arte viejo de escribir comedias es la diferencia que existe entre una anécdota que pertenece a la forma narrativa en contraposición a aquella de una trama dramática, la primera cuenta una historia pasada, mientras que en la segunda las acciones suceden de tal manera que la estructura dramática sirve de plataforma para que los diversos elementos se comuniquen entre sí.

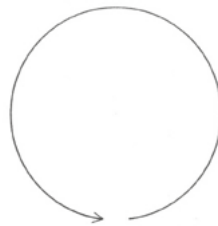
OTRAS ESTRUCTURAS MODERNAS

La estructura externa puede ser de diversa índole: Lineal, si los eventos se suceden en orden cronológico y en forma continua.



ESTRUCTURA PLANA

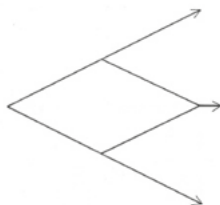
La estructura Lineal puede complicarse con el *flash back* o Analepsis al integrar retrocesos en el tiempo, o con la Sinalepsis, cuando el tiempo presente brinca hacia su inmediato futuro. Otra Estructura es la circular, cuando la última escena repite o recrea la escena que abre la obra:



ESTRUCTURA CIRCULAR

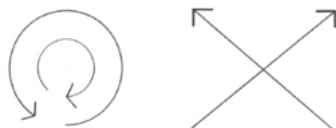
La estructura compleja aparece cuando hay una significación interna en la estructura, de tal forma que el equilibrio de los diferentes elementos estructurales tiene en sí un contenido semántico, es decir, la estructura deja de ser significativa para también

ser significado, ya que el conflicto dramático ha determinado la estructura misma:



ESTRUCTURA DOBLE HORIZONTAL

El díptico posee dos estructuras correspondientes, y también la trilogía de estructura unitaria con correlaciones internas:



ESTRUCTURA DIPTICA

La estructura épica propuesta por Brecht puede ser ejemplificada por bloques textuales de tensión dramática similar, pero que al ser sumatorios permiten la acumulación de ideas y de imágenes sugerentes en la mente del espectador:



ESTRUCTURA EPICA

Cuando el Teatro épico se escribió en Latinoamérica, se utilizó la estructura mixta; situación que le pasó a Brecht con su *Madre Coraje* (1961: sp), que alcanza un clímax emocional tradicional a pesar de su estructura narrativa:



ESTRUCTURA MIXTA

No son fáciles de comprender las estructuras complejas porque no están indicadas por ninguna señal textual, contrario a lo que sucede con la estructura externa que está denominada por actos y escenas.

COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL

La estructura dramática puede también entenderse como el orden en la complejidad. Una obra de Teatro puede tener un grado bajo de variables que están siendo presentadas sobre la escena, como bajo la pluma de un incipiente dramaturgo, o como acontece en una obra de un gran dramaturgo que posee un grado inmenso de variables que están en interrelación e interdependencia. *La vida es sueño* (213), de Calderón de la Barca, presenta a siete personajes, más soldados, guardias, músicos y acompañamiento, y además da los nombres de parientes de los personajes: Eustorgio, padre de Basilio, quien a su vez es hermano de Recisunda, madre del personaje Astolfo, y de Clorilene, madre del personaje Estrella. A su vez, Basilio procrea con su esposa Clorilene al niño que será el personaje Segismundo. Es decir, hay cuatro personas nombradas sin que aparezcan en escena, junto a los siete presentados en escena. Para entender el grado de complejidad de la pieza, habría que saber la relación del conde de la Moscovia y el pueblo polaco con sus ansías libertarias. Por su parte, Shakespeare presenta cosmos escénicos de mayor complejidad: el número de personajes varía de 14 en *The Twelfth Night* en *All's well*, a 47 en *Enrique VI, Parte dos* (Marden 1966). Sus piezas son variadísimas en contenido e impredecibles en el desenlace; sin embargo, deja al público un sentimiento de unidad a pesar de su complejidad estructural.

PERMANENCIA DE LOS ACTOS

La duración de los actos puede ser variable; por ejemplo, en Jean Racine y Corneille su duración no podía ser mayor del tiempo en que se consumían las velas de los candelabros y de las candelijas, porque era un Teatro palaciego que se representaba en interiores y no en exteriores como el de Lope y Shakespeare. En el Teatro francés—y en el cortesano de Calderón—, el Público tenía que salir al foyer para que se repusieran velas nuevas para cada acto. El Público de hoy acepta quedarse por cinco horas somnoliento frente a una televisión, pero se siente cansado ante una versión integral de *Hamlet* que dura las mismas cinco horas. Molière compuso *Le Tartuffe* y *Don Juan* en cinco actos, mientras que *El enfermo imaginario* y *El avaro* poseen solo tres actos (Cebres 3, 137). Corneille privilegia la forma de cinco actos, como lo hace en *El Cid*, *Horacio* y *Nicómedes*; Racine, por su parte, prefiere la forma de cinco actos, como en *Fedra*, *Andrómaca* y *Alejandro el Magno* (Nadal).

TEATRO ROMÁNTICO

Al haber roto con las tres unidades clásicas de tema, tiempo y espacio, el teatro Romántico experimentó con estructuras dramáticas más complejas. Goethe escribe en 1808 su *Fausto* en dos partes: la primera formada de un enorme acto único con 26 cuadros, y la segunda parte de 1832, con cinco actos con un total de 29 cuadros (2018). *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de 1835, del Duque de Rivas (Merino 15), tiene más de veinte personajes, además oficiales y soldados españoles, arrieros, lugareños y lugareñas, durante cinco jornadas. *Don Juan Tenorio*, de 1846, de Zorrilla (2015), sube a sus dieciocho personajes a la escena en dos partes, de cuatro actos y de tres, respectivamente.

TEATRO MODERNO

Henrik Ibsen escribió veinticinco obras dramáticas, de las cuales diez tienen tres actos, cinco piezas cuentan con cuatro actos y nueve obras con cinco actos, incluyendo las dos partes de *Emperador y Galileo*. Únicamente su segunda pieza, *La tumba del guerrero*, de 1850, posee un solo acto (*Teatro Completo* 191 y 941). Por su parte Antón Chejov escribió todos sus dramas en cuatro actos, como *El tío Vania*, *La Gaviota* y *El jardín de los cerezos*, con la excepción de *Platonov* que tiene tres actos, además de sus obras de acto único, como *Petición de mano* y *Trágico a la fuerza*, que son ampliamente representadas (*Teatro Completo* 1968).

El Teatro del siglo XX ha trabajado con un aumento del número de actos, como en *Extraño interludio*, de O'Neill, con nueve actos, o disminuirlo hasta el acto único de larga duración más cercano a la vida misma, como en *La señorita Julia*, de Strindberg.

TEORÍA DE SISTEMAS

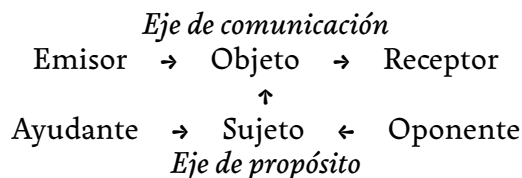
Para comprender la importancia de la estructura dramática es necesario que conceptuemos la obra como un gran signo, cuyo significante está conformado por las didascalias y por los grupos de diálogos, que están organizados en escenas y actos sin hacer referencia a su significado. La Teoría de Sistemas también aquí puede servir para interpretar el texto dramático. Un Sistema es un conjunto de elementos dinámicamente relacionados e interdependientes entre sí, que desarrollan un proceso para lograr un propósito, operando con datos/energía/materia (insumos/ *inputs*), guardando íntimamente una unión con el ambiente que le rodea, y a la cuál suministra datos/energía/materia (productos/ *outputs*). En el caso del texto dramático podemos conceptuar como insumos a los diálogos y las didascalias, las escenas y los actos que gestan una tensión dramática que influye en las acciones de los personajes al provocarlos para que tomen conciencia de su situación dramática y hagan uso de su libertad y comprendan las limitaciones que su entorno pone sobre su proceso liberador.

ANÁLISIS ACTANCIAL

Otra manera de comprender la estructura interna de una obra es haciendo un Análisis Actancial, según la teoría de Greimas (Greimas, 23-40). Este crítico propone una estructura básica de una narración que está formada por dos procesos de significación: El Eje de Propósito y el Eje de Conflicto. Greimas propone tres opuestos:

Sujeto: Objeto [Deseo, búsqueda o finalidad]
Dador: Receptor [Proceso de comunicación]
Ayudante: Oponente [Apoyo u oposición].

Mismos que están equilibrados y ordenados al conformar la estructura interna del texto, como se muestra en la imagen siguiente:



Para mejor comprender la propuesta de Greimas, abajo se agrega un Análisis Actancial de *Casa de Muñecas*, de Ibsen:



El Eje de Comunicación acumula tensión sobre la apertura de la supuesta deshonestidad de Nora al haber alterado documentos de su padre para salvar la salud precaria de Helmer. El Eje de

Conflicto suma tensión al ir pasando Nora por diferentes estadios de conciencia, que parten de disfrutar siendo una «muñeca» hasta llegar a querer ser una mujer con el afán imperioso de la autorrealización. Estos ejes se pueden entender como ejes de significación semántica; sin embargo, al analizar la estructura interna de la obra dramática habría que entenderlos como Ejes de gestación y acumulación de tensión dramática.

De la misma manera podemos analizar la estructura actancial de *El alma buena de Setzuan*, escrita en 1943 por Brecht. El sujeto Shen-Te aspira al bienestar económico honrado, lo que constituye el Eje de propósito, pero hay una oposición marcada por el Eje de comunicación que informa la imposibilidad de ser honrado en una sociedad malvada, a pesar de que Shen-Te ha creado al personaje maléfico de un primo ficticio. Consta de una estructura épica de diez escenas, pequeños interludios, un epílogo en verso y seis canciones, de la siguiente manera:



CONCLUSIÓN FINAL

La contribución de la presente revisión de las diferentes interpretaciones que pueden darse a la Estructura dramática ha quedado clarificada, tanto que cuando se lleva a cabo el análisis crítico de una pieza, no se debe recurrir únicamente a una mera descripción de la trama, sino incluir un análisis de los entramados y los andamiajes de la Estructura que la conforman. Puede concluirse que la vida no posee actos, ni escenas, pero el Teatro las necesita

para enmarcar lo que sucede sobre la escena como resultado de su proceso de teatralizar la realidad.

En consecuencia, el Teatro moderno se ha aligerado y los espectáculos se han acortado a dos horas con un descanso, haciendo más caso a la comodidad del Público que a las necesidades de estructura de la pieza teatral. Por su parte, el Teatro hispanoamericano ha trabajado la obra breve con el fin de poder representarla en una versatilidad de espacios, pero ha descuidado la estructura interna de esas piezas porque ha acelerado las tramas y descuidado los ritmos internos. En el futuro, el Teatro tendrá que proponer nuevas estructuras y mayores atractivos para recuperar la permanencia del Público con mayor duración. Esto será significativo porque en el cosmos posmoderno se va acentuando un mayor interés en el significante que en el que apunta el significado, es decir, en la Estructura dramática y en el espectáculo, más que en la trama de la pieza con su cadena de sucedidos.

CRÓNICA DEL PRESENTE CAPÍTULO

El presente ensayo es resultado de un esfuerzo conjunto de dramaturgos que estuvimos impartiendo Talleres de Dramaturgia. Fuimos cinco los profesionales: Roberto Ramos Perea de Puerto Rico, Marco Antonio de la Parra de Chile, Mauricio Kartún y Eduardo Rovner (1942-2019) de Argentina, y el autor de estas líneas, de México. Cada uno se especializó en un tema con el que sintiera natural su pluma. Viajamos a cada uno de nuestros países y en grupo impartimos cada Taller. En la década anterior a los años noventa, no existía Zoom, por lo que estos talleres fueron presenciales. Este fue el origen del presente ensayo y de los deseos de integrar el Teatro Hispano Americano.

En todo momento ha causado estupor al autor de estas líneas, la posibilidad de integración de algunos de los grupos a través del continente americano, no en México; como el teatro chicano en los Estados Unidos. Otro ejemplo de la capacidad de colaboración de los hispanoamericanos son las labores de apoyo a la dramaturgia argentina de la *Fundación Somi y del Teatro del Pueblo*. La primera es una institución destinada a estimular al autor

teatral argentino, a través de puestas en escena, ediciones, talleres, seminarios y concursos. Su nombre rememora a Carlos Somigliana (1932-1987), quien fue un dramaturgo de la generación 1954, misma a la que pertenecen los actuales miembros del consejo Roberto Cossa, Bernardo Carey y Carlos Pais, junto con otros consejeros que son dramaturgos pertenecientes a la generación 1984, Marta Degracia, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner. Esta fundación tiene la administración del Teatro del Pueblo que es espacio teatral que continúa la tradición de uno de los primeros teatros independientes de América latina, que fue fundado en 1931 y coordinado por Leónidas Barletta (1902-1975), director teatral, dramaturgo y periodista. En este espacio teatral han estrenado la mayoría los dramaturgos importantes de Argentina, incluido Roberto Arlt. Otro intento con grandes frutos es labor de GETEA de investigación teatral y la *Maestría en Teatro Latinoamericano y Argentino*, bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri, con investigación para revalorar el pasado del teatro argentino, tanto de dramaturgos como de teatristas. Su congreso anual es el coloquio de teatro más importante de los veinte países que hablamos español en América.

Otro ejemplo está en las labores de Roberto Ramos Perea para la revalorización del teatro y del cine puertorriqueños, labores valiosas de investigación y de creación teatral. Por capacidad, estudio y voluntad propia Ramos Perea es heredero de René Marqués, cuyo archivo ha sido integrado al centro documental del teatro y el cine puertorriqueño que Ramos Perea dirige en el Ateneo Puertorriqueño. Un último ejemplo de colaboración de cinco dramaturgos que trabajamos en el proyecto de impartir cursos creativos de Dramaturgia.

REFERENCIAS

- Brecht, B. (s/f.) *El alma buena de Sezuan*. <https://es.scribd.com/doc/52547294/El-alma-buena-de-Sezuan-Bertold-Brech>.
- Brecht, B. (s/f). *Madre Coraje y sus hijos*, <https://es.scribd.com/doc/276111254/Madre-coraje-y-sus-hijos-Brecht-pdf>.
- Calderón de la Barca, P. (1968). *Teatro*. Editorial Bruquera.

- Castillejo, D. (1991). *Las cuatrocientas comedias de Lope. Teatro clásico español*. Trent University.
- Corneille, P. (1974). *Melita, El Cid, Horacio y Nicomedes*. Editorial Bruquera.
- Chejov, A. (1968). *Teatro Completo*. Editorial Aguilar.
- De Molina, Tirso. (1998). *Obras completas*. Instituto de Estudios Tirsianos.
- De Vega, L. (1961). *Arte nuevo de hacer comedias, Obras escogidas. Tomo II*. Aguilar
- De Vega, L. (1966). *Obras escogidas, Teatro*. Editorial Aguilar.
- Goethe, J. W. V. (2018). *Fausto*, España: Austral.
- Greimas, A. J. (1977). Elements of a Narrative Grammar. *Diacritics* , 7 (1), 23-40. <https://www.jstor.org/stable/464872?origin=JSTOR-pdf>
- De la Cruz, J. I. (2024). *Los empeños de una casa*, en *Teatro Completo*. Biblioteca Cervantes Virtual. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-completo-de-juana-ines-de-asuaje—sor-juana-ines-de-la-cruz-1228969/>
- Marder, L. (1966). *Shakespeare*, en *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Tomas Y. Crowell Company.
- Merino, M. (2013). *El Teatro del Duque de Rivas*. Poemas del alma. <https://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/el-teatro-del-duque-de-rivas>
- Molière, Œuvres. (1927). Lillie-Paris, Francia. Tomo II.
- Racine, J. (1859). *Oeuvres: précédées d'une notice sur la vie et ses ouvrages*. Tomo II. <https://www.rae.es/archivo-digital/oeuvres-de-jean-racine-o>
- Zorrilla, J. (2015). *Don Juan Tenorio*. Austral.

Epílogo

Perla Cristal Hermosillo Núñez
Cándida Elizabeth Vivero Marín
Edgardo Iñiguez Rodríguez

Los horizontes de la escritura que se han recorrido en estas páginas ha permitido trazar rutas teórico-metodológicas en torno a la narrativa y la dramaturgia, revelando cómo el espacio textual se configura como un territorio de intersecciones discursivas. A lo largo de este libro se ha abordado la minificción, la escritura creativa en las pedagogías alternativas, la intertextualidad, la heterogeneidad de los espacios narrativos y las estructuras actanciales como ejes centrales para el análisis y la comprensión de los textos literarios.

Desde los primeros capítulos, la minificción se presentó como un recurso pedagógico, una estrategia que favorece la reflexión y el aprendizaje en la universidad. Al estudiar la brevedad y condensación de estos textos, se descubre su capacidad para activar procesos de inferencia y análisis crítico en los lectores. La IA generativa también se sumó a la discusión, demostrando cómo sus herramientas pueden complementar el estudio de los textos narrativos sin sustituir la interpretación humana.

En particular, se analizó el papel de la ironía y el humor en la literatura, en específico, en la minificción, identificando cómo estos recursos discursivos funcionan como herramientas para la crítica y la reflexión social. La ironía, en particular, permite desmontar discursos hegemónicos y generar nuevas lecturas de la realidad, mientras que el humor ofrece una vía alternativa para abordar temas complejos desde una perspectiva lúdica. La combinación de estos elementos con la intertextualidad y la hibrida-

ción de géneros contribuye a la creación de textos que desafían las convenciones narrativas tradicionales.

Es imprescindible considerar que en el contexto universitario la lectura se enfrenta a un panorama en constante cambio debido a la incorporación de la IA en los procesos educativos. Por lo anterior, esas herramientas pueden facilitar la comprensión de textos complejos, generar resúmenes y ayudar a los estudiantes a desarrollar una visión más analítica de los contenidos. No obstante, su uso también implica desafíos, como la necesidad de fomentar una lectura crítica que no dependa exclusivamente de estos sistemas automatizados. Así, la interacción entre el lector y la IA debe ser un proceso de aprendizaje complementario, en el que la reflexión y el juicio de los estudiantes sigan siendo fundamentales en la construcción del conocimiento y la interpretación de los textos.

Además, se aborda la escritura creativa no solo como una práctica estética, sino como un espacio de construcción del ser. Escribir es un acto de autodefinición y exploración, un proceso en el que el autor dialoga consigo mismo y con la realidad que lo rodea. La escritura permite construir identidades, dar voz a experiencias individuales y colectivas, y establecer nuevas formas de relación con el mundo. En este sentido, la enseñanza de la escritura creativa cobra una relevancia especial dentro del ámbito académico, ya que fomenta la autonomía, el pensamiento crítico y la capacidad de expresión.

En relación con las pedagogías alternativas, la escritura creativa se convierte en una herramienta clave para fomentar una educación más inclusiva y participativa. A través de metodologías que promuevan la experimentación, la libertad expresiva y la exploración de múltiples formas narrativas, los estudiantes pueden desarrollar un aprendizaje significativo que trascienda los límites tradicionales de la enseñanza. La integración de la escritura creativa en estos enfoques permite la generación de espacios donde se valora la diversidad de voces y perspectivas, fortaleciendo así la capacidad de los alumnos para cuestionar su entorno y proponer soluciones innovadoras a problemáticas sociales y culturales.

A lo largo del primer capítulo se reflexiona sobre la relación entre la literatura y la tecnología, explorando cómo los nuevos me-

dios han modificado la producción y recepción de los textos. La narrativa digital y los formatos transmedia en los procesos creativos han abierto un abanico de posibilidades que transforman la manera en que los teóricos y los lectores se aproximan a la literatura. Estas nuevas formas de producción y distribución desafían las concepciones tradicionales del texto, convirtiéndolo en un objeto en constante evolución.

La intertextualidad fue otro de los temas clave que se analizó en este recorrido. Como estrategia literaria, permite establecer diálogos entre textos y autores, generando nuevas capas de significado y ampliando las posibilidades de interpretación, de manera que se manifiesta de manera evidente a través de referencias, parodias y reescrituras que desafían la linealidad y la unicidad del relato. Así, se configura una red de significados en la que cada texto es una pieza de un entramado mayor.

Uno de los aspectos fundamentales de este libro ha sido la exploración de la espacialidad en los relatos. La literatura contemporánea ha trascendido la simple descripción de escenarios para convertir los espacios en actantes narrativos que intervienen activamente en la acción. Desde la ficción gótica y el neogótico hasta la *Weird Fiction*, se ha identificado cómo el espacio narrativo es capaz de articular significados profundos, generando un constante diálogo entre el pasado y el presente. En algunos casos, los espacios se convierten en protagonistas, influyendo en el desarrollo de los acontecimientos y en la evolución de los personajes. La representación del espacio, ya sea urbano o rural, realista o fantástico, permite a los escritores construir atmósferas y simbolismos que amplían la experiencia de lectura y profundizan en los temas abordados.

Dentro de estos horizontes de la escritura, también se encuentra un análisis profundo sobre la estructura dramática. La revisión de modelos actanciales y la aplicación de teorías como la de Greimas permitieron visualizar los entramados que sostienen la acción teatral. De esta forma, se comprende que el teatro no solo se rige por las emociones y el conflicto, sino por una serie de tensiones estructurales que guían su desarrollo interno. En este sentido, el estudio de la dramaturgia invita a reconsiderar el papel del espectador y la manera en que la disposición escénica

influye en la interpretación de los textos. De este modo, la espacialidad en el teatro cobra un significado particular, pues los escenarios no solo enmarcan la acción, sino que también pueden condicionar la interacción entre los personajes y el modo en que se presentan las ideas en la obra.

En conclusión, se puede afirmar que la escritura es un proceso dinámico, una constante interacción entre tradición e innovación. Se ha analizado cómo la literatura transmedia, los relatos fragmentarios y las nuevas formas de narración digital reconfiguran las formas de leer e interpretar el mundo. En este contexto, la hibridación de géneros, la ironía, la intertextualidad, la estructura de los textos y las pedagogías alternativas se convierten en estrategias clave para entender el entramado discursivo de la actualidad.

La enseñanza de la literatura y la escritura creativa sigue evolucionando en un mundo cada vez más digitalizado. La incorporación de nuevas herramientas tecnológicas y metodologías innovadoras reta a repensar las prácticas pedagógicas y a encontrar formas efectivas de fomentar el pensamiento crítico en los estudiantes. En este sentido, el aula se convierte en un espacio de experimentación, donde la lectura y la escritura se transforman en procesos de descubrimiento y construcción de conocimiento.

Este libro ha sido una invitación a leer y escribir desde una perspectiva crítica, a desentrañar las capas de significado que se esconden en cada texto y a proponer otras formas de acercamientos teóricos y metodológicos a la literatura. Estos horizontes de la escritura son, en definitiva, un ejercicio de exploración, una herramienta para trazar nuevas rutas de pensamiento y comprensión. Finalmente, este epílogo es un llamado a continuar explorando las múltiples posibilidades que ofrece la literatura. Cada texto es una ruta posible hacia nuevos mundos de significado.

Horizontes de la escritura.
Reflexiones teórico-metodológicas
en torno a textos narrativos y dramáticos
se terminó de editar en marzo de 2026
en Editorial Página Seis, S.A. de C.V.
Lorenzo Barcelata 5105, Paraíso Los Pinos
45239, Zapopan, Jalisco.
<https://pagina6.com.mx/>
p6@pagina6.com.mx
Tiro: 1 ejemplar digital.

Imagen de cubierta: Azhorov, obtenida bajo licencia estándar de Adobe Stock.
Diseño, diagramación y corrección: Felipe Ponce y Elizabeth Alvarado.

Perla Cristal Hermosillo Núñez

Doctora en Educación, Maestra en Literatura Mexicana y Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Es profesora de asignatura en el Centro Universitario de los Valles de la UdG y en el Instituto Tecnológico de Educación Superior de Occidente. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras, Nivel Candidata. Sus publicaciones recientes son *La lectura y la escritura de la minificción en el aula universitaria mediadas por la herramienta colaborativa Padlet* (2024) y “Educar entre palabras: la lectura y la escritura académicas para el docente de nivel básico”, que forma parte del libro *Miradas a la formación de docentes para el siglo XXI* (2023).

Cándida Elizabeth Vivero Marín

Doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara, Maestra en Humanidades (literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Autónoma de Guadalajara. Es profesora titular C de la Universidad de Guadalajara, cuenta con el Reconocimiento al Perfil Deseable de la SEP y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (Nivel I). Entre sus publicaciones destacan: *Narradoras centennial* (2024), “La homosexualidad en los tiempos del Heavy metal” (2024) y “Migration, discrimination and exclusión in *Ceniza en la boca* by Brenda Navarro” (*Open Journal of Social Sciences*, 2024). Actualmente es Coordinadora de la Maestría en Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara.

Edgardo Iñiguez Rodríguez

Doctor en Estudios Hispánicos y Maestro en Ciencias Humanas con especialidad en literatura mexicana por la Universidad de Perpiñán Via Domitia (Francia). Ha participado en congresos y publicado capítulos y artículos en revistas tanto nacionales como internacionales. Es autor del libro *En busca del absoluto. Melancolía en la narrativa temprana*

de Jorge Volpi. Coordinó el libro *Escrituras de la catástrofe. Bio y necropolíticas en el arte y la literatura*. Es miembro del comité editorial de *Líneas. Revista interdisciplinaria de estudios hispánicos* (Universidad de Pau, Francia) y de *La ventana. Revista de estudios de género* (Universidad de Guadalajara, México). Es profesor titular A en el Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara (México). Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras.

Paulo César Verdín Padilla

Doctor en Humanidades, Maestro en Literatura Mexicana, Licenciado en Letras Hispánicas y Licenciado en Derecho por la Universidad de Guadalajara (UdG). Es profesor de asignatura en el Centro Universitario de los Valles de la UdG. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, Nivel Candidato. Entre sus publicaciones recientes se encuentran los artículos académicos *Tres proyectos novelísticos en Twitter. Una aproximación desde la etnografía digital* (2023) y *La metaficción en Twitter: Los mil trinos y un trino de Héctor Abad* (2023).

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Doctor y maestro en Literatura por la Universidad de Cincinnati. Ingeniero químico por la Universidad de Guadalajara. Estudió la MBA en la Wharton School de la Universidad de Pensilvania. Realizó el Posdoctorado en Literatura en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente labora en la Universidad de Guadalajara. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Es uno de los críticos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz más reconocidos, con la especialidad en su dramaturgia. Su bibliografía abarca más de 120 títulos publicados en diversos países. Ha recibido múltiples premios, entre ellos, el Premio Jalisco de Literatura y el Galardón al Mérito Teatral del Fondo Estatal de la Cultura y las Artes de Jalisco en 2017.

En un panorama académico cada vez más complejo, *Horizontes de la escritura* propone un diálogo fecundo entre la teoría, la práctica y la enseñanza de la literatura. Los estudios aquí reunidos exploran la narrativa y la dramaturgia desde perspectivas contemporáneas que combinan la reflexión teórica con propuestas metodológicas aplicables al aula universitaria. En su conjunto, el volumen amplía las rutas de análisis del texto literario y abre nuevas posibilidades para comprender la escritura como proceso, experiencia y forma de conocimiento.

Los capítulos abordan temas que van desde la lectura de la minificción con apoyo de la inteligencia artificial generativa hasta la escritura creativa como herramienta crítica y transformadora. A través de casos de estudio, modelos de lectura y ejercicios de interpretación, los autores proponen estrategias que vinculan la literatura con la pedagogía, la lingüística y las tecnologías digitales. El resultado es una obra interdisciplinaria que renueva los modos de enseñar y estudiar los textos narrativos y dramáticos en la era contemporánea.

Desde la intertextualidad restringida hasta la espacialidad heteróclita o el análisis actancial de la dramaturgia, *Horizontes de la escritura* invita a mirar la literatura desde múltiples ángulos. Es una lectura imprescindible para investigadores, docentes y estudiantes que buscan comprender los nuevos modos de creación, análisis y representación del texto literario en el siglo XXI.



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUVALLES

