

Procesos mentales y estrategias de lectura

Marco Kunz

Arbor CLXVII, 697 (Enero 2004), 29-39 pp.

El texto literario provoca lecturas que no buscan primordialmente la información, sino que la integran en una hipótesis hermenéutica que está también al servicio del placer del lector. Éste tiende a favorecer la lectura que le parece la más probable debido a su conformidad con una serie de criterios, como la literalidad (vs. sentido figurado), la normalidad de la experiencia o la frecuencia empíricamente más alta de ocurrencia de un fenómeno (vs. excepcionalidad), el menor esfuerzo hermenéutico (vs. interpretación compleja, sofisticada), la suspensión de la desconfianza (vs. escrutinio escéptico), el antropocentrismo del enfoque (vs. perspectiva insólita), etc. La preferencia, prevista por el texto, por una determinada estrategia de lectura no excluye que la opción inicialmente descartada (o ni siquiera vislumbrada) sea la más acertada. Es posible que se le sugieran al lector soluciones interpretativas que después resultan erróneas, pero que en la primera lectura son necesarias para que el texto surta los efectos intencionados: la "equivocación" puede así ser un logro, y los procesos cognitivos del receptor se revelan orientados, y a veces desorientados deliberadamente, por el texto. El artículo desarrolla estas reflexiones en torno al análisis de tres ejemplos: la primera frase de Cien años de soledad de Gabriel García Márquez y, sobre todo, los microrrelatos «El dinosaurio» de Augusto Monterroso y «El sueño» de Luis Mateo Díez.

Si la lectura de cualquier texto escrito exige conocimientos y actividades cognitivas que superan considerablemente el mero deletreo y el do-

minio del código lingüístico, la tarea del lector se complica y, al mismo tiempo, se recompensa con creces cuando se trata de una obra de ficción narrativa que contraviene deliberadamente a los discutibles ideales de claridad, brevedad e inequívocidad y, a veces, despista al receptor mediante la sugerencia de opciones interpretativas que *a posteriori* se revelan erróneas, pero necesarias. En la literatura, preceptos tales como las cinco W del periodismo anglosajón (*who? what? when? where? why?*) o las máximas conversacionales de cantidad («haga que el discurso emitido contenga la información necesaria»), calidad («no diga lo que crea que es falso ni hable de lo que no tenga pruebas»), modalidad («sea claro, sin ambigüedades, breve y ordenado») y relevancia («sea pertinente») se revelan contraproducentes y obsoletos, ya que el placer estético de la lectura resulta a menudo inversamente proporcional a la eficacia informativa del texto literario cuya economía libidinosa subvierte y pervierte el sentido común y la ley del menor esfuerzo. Aunque para una comprensión mínimamente satisfactoria no se puede prescindir de una serie de datos básicos sobre los componentes del mundo ficticio que configuran la historia narrada (p. ej. coordenadas espacio-temporales, identidad y conducta de los actantes, etc.), la meta de una recepción exitosa no es sólo la construcción mental de una trama coherente deducida de los constituyentes semánticos del texto, sino que se aspira a más, a un superávit de gratificación que indemnice al lector por el derroche de energía que supone tener que orientarse en la masa verbal de dudosa relevancia que se le suministra en los centenares de páginas de una novela como, por ejemplo, *Cien años de soledad*, o, al contrario, por el exceso hermenéutico al que lo obliga el déficit informativo de las pocas palabras de un microrrelato, como, verbigracia, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso y «El sueño» de Luis Mateo Díez.

Mientras que el texto novelesco se resiste a ser abarcado de un modo exhaustivo por la conciencia del lector, dado que la memorización literal completa se presenta como muy difícil (en el caso normal ni siquiera se intenta) y exige, por consiguiente, una evaluación selectiva de los elementos que se consideran los más pertinentes, la extensión reducida del minicuento permite recordarlo en su totalidad, pero escasean en él las ayudas hermenéuticas explícitas. La complejidad de la novela hace necesaria, por lo menos en una primera lectura, la orientación del lector mediante la selección y jerarquización de los datos informativos según la importancia que se les atribuye y la formulación de conjeturas interpretativas que son revisadas en la medida en que el texto añade nuevos detalles que van completando el conocimiento que el receptor adquiere poco a poco sobre la diégesis, de modo que se siente capaz de relacionar, con

seguridad creciente, los elementos textuales unos con otros y de ordenarlos en una coherencia hipotética. El inconveniente de la memorización fragmentaria, dificultada además por momentos de distracción e interrupciones de la lectura, puede compensarse sólo parcialmente en relecturas sucesivas que exploran aspectos no percibidos o no comprendidos en el primer escrutinio.

En el *incipit* de una novela se acumulan los enigmas generadores de curiosidad y *suspense*, y la continuación del texto promete soluciones a las preguntas suscitadas por la indefinición de la frase inicial, como lo ilustra el famoso comienzo de *Cien años de soledad* (1967):

«Muchos [¿cuántos?] años después [¿de qué?], frente al pelotón de fusilamiento [¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿qué ocurrió después?], el coronel Aureliano Buendía [¿quién es?] había de recordar aquella tarde remota [¿cuándo?] en que su padre [¿quién es?] lo llevó [¿cómo?] a conocer el hielo [¿dónde?, ¿por qué?, ¿qué ocurrió después?]¹».

Las únicas de estas preguntas (que, por cierto, representan sólo una selección de las numerosas incógnitas que la frase le plantea al lector) que reciben una respuesta inmediata, aunque incompleta, en el centro y al final de la misma oración son las que se refieren a la identidad del individuo que va a ser fusilado y al momento después del cual se produjo esta escena anunciada, i.e. la tarde en la que el padre llevó a Aureliano a conocer el hielo, de modo que, en estos casos, la espera del lector es de corta duración, mientras que las demás lagunas de información se colman a lo largo de varios capítulos de la novela incipiente. La tarea del lector resulta muy exigente, pues tiene que detectar en el texto siguiente los datos dispersos que contienen las claves para contestar a las interrogaciones, al mismo tiempo que con cada nueva frase se multiplican los problemas. Para no perder el control sobre la masa de información, el receptor se verá obligado a seleccionar, ordenar, evaluar, jerarquizar, y también a olvidar, provisional o definitivamente según su capacidad memorística, lo que juzga de importancia secundaria, para así poder concentrarse en lo principal, a saber: la dimensión temporal (los «muchos años» del *incipit* hacen eco a los «cien años» del título, paratexto que cumple su función guiadora de la atención del lector) y los dos acontecimientos destacados como inicio y final del arco tendido desde el conocimiento del hielo hasta el fusilamiento del coronel Aureliano Buendía. Obcecado por su deseo de saber más sobre estos sucesos misteriosos, el lector se deja seducir a suponer más de lo que el texto dice realmente, pues lo que se afirma en ambos casos es únicamente la preparación, la fase previa a la ejecución de un acto intencionado, no el hecho mismo: mientras que en lo que atañe al hielo, la sucesión del relato confirma las expectativas, la

muerte anunciada del coronel (su fusilamiento imaginario anticipado por la fantasía precipitada del lector) constituye una trampa y el supuesto punto final no es más que un fin de etapa. Esto muestra que el texto no sólo provoca en los lectores conjeturas que pueden revelarse erróneas, sino que estos fallos pueden ser aciertos, despistes necesarios para que el relato surta los efectos que el autor se ha propuesto (p. ej. la sorpresa que produce el reconocimiento de la equivocación): una lectura «correcta» es aquí la que se deja engañar y formula las hipótesis interpretativas más probables que el texto sugiere primero y desmiente después ofreciendo una solución menos esperable.

Creo que, antes de continuar, mi noción de «lectura más probable» necesita unas aclaraciones. No me refiero, claro está, a una probabilidad matemática demostrable, sino a la hipótesis interpretativa que se puede esperar, a base de una serie de criterios (v. gr. literalidad, gramaticalidad, normalidad, no contradicción, menor esfuerzo hermenéutico, etc.), que sea la más frecuente en la primera lectura de un pasaje determinado de un texto (es decir, cuando todavía se ignora la continuación) o de una obra entera (en este caso, sería la interpretación más plausible y menos rebuscada desde la perspectiva del *common sense*, aunque no necesariamente la mejor), pero que puede y a menudo tiene que ser corregida en la medida en que poco a poco se completa la información textual de la que dispone el lector. A pesar de que me falta la prueba empírica (para tenerla, habría que realizar una encuesta con un gran número de informantes a fin de averiguar cómo éstos leen realmente), me atrevo a suponer, por ejemplo, que la inmensa mayoría de los lectores de *Cien años de soledad*, al leer por primera vez la frase inicial, todavía no dudan de que se fusile al coronel Aureliano Buendía, entre otras razones porque han aprendido a suspender la desconfianza durante la lectura de textos ficticios.

Los lugares de indeterminación, en general abundantes en la zona inicial del texto novelesco, se llenan retrospectivamente de sentido gracias a la concreción progresiva del mundo ficticio, y tienden a enrarecerse en las inmediaciones del desenlace. Una vez alcanzada la completud del texto-significante, la novela demanda también su clausura semántica sin conseguirla nunca plenamente. Ahora bien, sus potencialidades significativas sobrepasan casi siempre los logros de las exégesis más ambiciosas. Éstas recurren, aparte de a la copiosa información intratextual, a todo tipo de conocimientos enciclopédicos más o menos especializados que conjugan el saber sobre la realidad con la experiencia literaria (v. gr. la intertextualidad y el horizonte de expectativas que se deriva, entre otros factores, de lo que el lector sabe acerca del género textual y la idio-

sincrasia del autor). La novela, entendida como obra abierta, se ofrece al lector como una fuente inagotable para sus juegos hermenéuticos, como un espacio infinitamente explorable.

Ante esta plenitud del texto novelesco, la parsimonia del cuasi-vacío del microrrelato nos provoca y desafía. El minicuento es una provocación porque ofrece al lector casi nada sugiriéndole que, pese a las apariencias, se trata de una obra literaria acabada y rica en sentidos, y un desafío porque las sofisticadas estrategias de lectura, aprendidas y ejercitadas en novelas extensas, apenas encuentran asideros en la pobreza material de estos textos minimalistas. «El dinosaurio» (1958) de Monterroso puede leerse como si fuera un *incipit* o un cierre de novela –y, en efecto, se ha leído así²– y la indefinición de las siete palabras³ que lo constituyen sugiere preguntas semejantes a las que suscita la frase de García Márquez que acabo de comentar –«Cuando [¿cuándo?] despertó [¿quién?, ¿dónde?, ¿en qué circunstancias?], el dinosaurio [¿cuál?] todavía [¿desde cuándo?] estaba [¿por qué?] allí [¿dónde?]»⁴–, pero no existe ninguna continuación (a no ser que interpretemos esta falta como invitación a escribirla nosotros, como lo han hecho muchos émulos del guatemalteco lacónico⁵). Dada la escasez de información intratextual, el minicuento monterroso favorece estrategias de recepción que ora procuran llenar el déficit mediante la amplificación fantasiosa considerando el texto como el germen a partir del cual se desarrollará un relato más extenso, ora intentan explotar al máximo las posibilidades inherentes a la escueta base verbal, sea por vía de la hiperinterpretación del menor detalle, sea por un razonamiento conjetural que sopesa diversas lecturas (realista, fantástica, alegórica, política, etc.) en función de su plausibilidad, por un lado, y, por otro, de la intensidad del placer estético y/o intelectual que es capaz de dar al lector (o, mejor dicho, que el lector se da a sí mismo con la ingeniosidad de sus propios hallazgos).

Lo más sensato sería quizás reaccionar con total indiferencia a esta frase desprovista de contexto y pobre en contenido: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Sin embargo, esto equivaldría a una confesión de ineptitud y, por consiguiente, de fracaso en una cultura literaria que cifra la brillantez intelectual en el refinamiento hermenéutico, de modo que la (auto)estima del lector exégeta crece en la medida en que logra rentabilizar su lectura dotando un mínimo de palabras de un máximo de sentidos. Por otra parte, nuestros conocimientos del mundo deberían hacernos favorecer la *lectio* más realista que, dada la imposibilidad empírica de la coexistencia de un ser humano y un animal prehistórico, considera la forma verbal *despertó* como la anticipación catafórica de una actividad cuyo sujeto es el dinosaurio mencionado más

tarde. Esta lectura, no obstante, se limitaría a la constatación de una evidencia (el dinosaurio despertó allí donde se durmió) y carecería de atractivo, por esto la podemos descartar por indeseable, simplemente porque no tiene gracia. Las interpretaciones alegóricas ven al dinosaurio como metáfora de un sinfín de referentes imaginables (el dinosaurio puede ser un político veterano en el poder, un tirano, un partido, una empresa multinacional, un régimen, en fin, cualquier entidad autoritaria), pero tienen todas el inconveniente de que la identificación concreta resulta siempre arbitraria, es decir, no demostrable con indicios textuales, lo que disminuye la probabilidad de que sean las primeras que se le ocurren al lector.

Nos queda la lectura más convincente de «El dinosaurio», la fantástica, que supone que un hombre ha soñado con un dinosaurio y, al despertar, se da cuenta de que el monstruo todavía está allí, que ha transgredido la frontera ontológica entre el mundo onírico y la realidad de la vigilia. Y es ésta, paradójicamente, la lectura más probable a pesar de la altísima improbabilidad de que los hechos narrados ocurran como acontecimiento empírico: lo es como resultado de una serie de conjeturas, o sea, de una actividad cognitiva provocada por el texto. Como explica Julio Peñate, el cuento, y especialmente el cortísimo, comparte algunos rasgos con el entimema, i.e. un tipo de silogismo incompleto en el que se ha omitido una de las premisas (o más raras veces la conclusión) o donde las premisas o la conclusión son sólo probables: «tanto uno como otro actúan en el campo de lo verosímil, de lo probable, sin pretender imponer un discurso unívoco con unas conclusiones precisas»⁶. Además, los dos construyen la estructura de un enunciado minimal en función de su eficacia, seleccionando «rigurosamente sus componentes, el orden de aparición, la relación entre sus elementos, lo que explicita y lo que deja en la sombra, la progresión hacia el efecto final, etc.»⁷.

¿Cuáles son las premisas supuestas de una lectura fantástica de «El dinosaurio»?

- 1.º El dinosaurio es un dinosaurio. Esto puede parecer una perogrullada tautológica, pero cabe tener en consideración que todas las lecturas metafóricas y metonímicas se fundan en la suposición que el dinosaurio no es de carne y hueso, sino que otra cosa se llama *dinosaurio* porque comparte algunos rasgos (v. gr. vejez, monstruosidad, tamaño, violencia, crueldad, etc.) con el animal prehistórico, y también podría ser un objeto con forma de dinosaurio (p. ej. un juguete) o algo o alguien que se denomina o apoda «dinosaurio». La transgresión del principio de identidad $A = A$, hecha posible gracias a la polisemia del término *dinosaurio*, no

plantea ningún problema lógico y multiplica las interpretaciones casi *ad infinitum*. Sin embargo, resulta obvio que nuestra primera premisa representa la lectura más probable, ya que es usual dar la preferencia al sentido literal.

- 2.º El protagonista del cuento (es decir, el sujeto gramatical del verbo *despertó*) es un ser humano⁸. Bien mirado, también podría tratarse de algún animal que vivió en la época de los saurios, pero como sabemos por experiencia que la gran mayoría de los personajes que protagonizan obras literarias son humanos, suponemos, cuando falta toda precisión, el caso estadísticamente más frecuente, hasta que informaciones posteriores nos obliguen a revisar nuestra hipótesis, lo que no ocurre en el microrrelato de Monterroso.
- 3.º Un hombre y un dinosaurio no pueden vivir en la misma época. Los paleontólogos nos han enseñado que la especie del *homo sapiens* apareció millones de años después de la desaparición de los últimos dinosaurios, su copresencia en el mismo tiempo y espacio es empíricamente imposible, por lo menos según las normas de la cosmovisión dominante. Hay un consenso amplio al respecto, y sólo una minoría de nuestros contemporáneos están convencidos de que siguen existiendo dinosaurios en el mundo actual (v. gr. el monstruo de Loch Ness) o creen que hubo una época en que convivió la humanidad con esos reptiles gigantes. La mayoría de nosotros, en cambio, sólo acepta estas ideas en relatos y películas de *fantasy* (p. ej. *Godzilla*, *The Flintstones*, *Jurassic Park*, etc.). Los dinosaurios sufrieron una evolución desrealizadora en los millones de años que han pasado desde su extinción: el dinosaurio es, como dijo Monterroso, un animal «que fue real en la era mesozoica y es hoy prácticamente un producto de la fantasía»⁹. Si aceptamos las primeras dos premisas, constatamos que en «El dinosaurio» sí coexisten hombre y dinosaurio, con lo que debemos negarle al relato todo realismo (a no ser que el dinosaurio sea una alucinación, pero nada en el cuentecillo nos obliga a suponerlo) e interpretamos la copresencia de los dos como indicio seguro de una ficcionalidad que puede ser maravillosa, que imagina un mundo ficticio organizado según un orden diferente del que reconocemos vigente, o fantástica, que cuenta la transgresión de las leyes naturales y/o lógicas de la realidad empírica.
- 4.º La situación que el protagonista encuentra al despertar empezó durante su sueño. El adverbio *todavía* marca una continuidad y puede remitir a un momento anterior al dormirse del héroe, lo que

favorecería una lectura maravillosa, pero resulta más probable interpretarlo como nexos temporales entre las únicas dos situaciones mencionadas en el cuento, el sueño y la vigilia.

Se concluye que el dinosaurio tiene su origen en el sueño del sujeto humano y que ha pasado de la fantasía de la pesadilla a la realidad de la vigilia, con lo que tenemos una transgresión de la frontera entre dos ámbitos ontológicos, como es usual en lo fantástico. En «El dinosaurio», el horror continúa más allá de los límites del sueño, lo imposible ha ocurrido y el protagonista ya no podrá escapar de las garras del monstruo, situación harto desagradable a la que lo ha condenado mi opción por la lectura que considero la más probable (pero por supuesto no la única posible) porque cumple con los requisitos de la «normalidad» hermenéutica: la literalidad del sentido (premisa 1), la conformidad con los conocimientos literarios (premisa 2) y el saber enciclopédico del receptor (premisa 3), y la primacía concedida a la información intratextual (premisa 4). De este modo, la aplicación sistemática de criterios basados en la experiencia y el sentido común tiene como resultado la abolición de estos mismos criterios en la aceptación de la interpretación fantástica. A no ser que el lector, para evitar la transgresión del orden de la realidad, haga un esfuerzo mayor y busque otras lecturas más sofisticadas y, por consiguiente, menos probables —las alegóricas se ofrecen particularmente— que le permitan reintegrar el cuento en una cosmovisión cuyos fundamentos no son puestos en tela de juicio, o que se decida por la polisemia e intente encontrar el mayor número de sentidos diferentes en «El dinosaurio». La motivación para elegir una u otra estrategia de lectura dependerá ante todo de las predilecciones ideológicas y estéticas de cada lector individual y de los efectos placenteros que tiene la estrategia preferida para él.

Veamos ahora otro cuentecillo, bastante similar en la construcción de la trama (también se oponen sueño y vigilia y ocurre algo monstruoso en una pesadilla), cuya extensión (21 palabras) triplica la del microrrelato monterroseano, «El sueño» de Luis Mateo Díez:

«Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato»¹⁰.

Este cuento se reduce al esquema mínimo de toda narración: una situación inicial A protagonizada por un personaje X (X sueña) sufre un cambio (X se despierta) y se convierte en una situación final B (X siente que lo lame su madre), temporalmente posterior, en la que todavía no ha terminado una actividad iniciada durante el sueño (a X le tiembla el rabo). Desde la palabra inaugural, *soñé*, se señala claramente el carácter

narrativo mediante el uso de un tiempo perfectivo, el pasado indefinido, usado para hablar de actos pretéritos únicos, y una focalización interna subjetiva, manifiesta en la primera persona verbal que anuncia el relato autodiegético de las visiones oníricas del personaje-narrador. El cuento contiene seis indicadores deícticos que remiten al sujeto enunciador: dos formas verbales (*soñé, desperté*), un determinante posesivo (*mi*) y un pronombre empleado tres veces (*me*) permiten deducir unas informaciones básicas sobre el individuo que habla, primero que es un personaje que vive dentro del mundo ficticio y que cuenta su propia historia, y después que se trata de un animal (no sabemos de qué especie, pero sí que es joven, y podemos suponer que es un mamífero por el hecho de que lo cuida y lame su madre, comportamiento que no se observa en otras especies).

El interés de este microrrelato no se debe a los hechos de la historia narrada: el sueño, que promete ser lo más apasionante, se resume en cuatro palabras («un niño me comía») y los sucesos posteriores al despertar no tienen en sí nada espectacular. La originalidad de «El sueño» es consecuencia de su focalización insólita, o mejor dicho, de las conjeturas «erróneas» (pero provocadas intencionadamente por el texto) que el lector formula acerca de la identidad del narrador. «El sueño» subvierte el antropocentrismo de la lectura más probable: la gracia del cuento reside precisamente en la identificación del narrador como animal, lo que implica una perspectiva inhabitual. El texto juega con las costumbres y expectativas convencionales del lector implícito: la primera frase tiene un efecto y un sentido muy distintos cuando se sabe que se trata del sueño de un animal, pero como el lector no dispone de esta información al empezar la lectura, debe suponer primero que quien habla es un ser humano, y a lo mejor le sorprenda lo que toma por una pesadilla sobre niños caníbales, ya que los niños son considerados en general como inofensivos, necesitados de amparo y protección. Ahora bien, si pensamos en cómo los niños tratan a veces a los animales, comprendemos mejor el traumatismo del cachorro para el cual incluso las manifestaciones de «cariño» infantil pueden parecer amenazas de tortura. La tercera frase parece también bastante extraña, pues las madres humanas en las culturas que mejor conocemos no suelen lamer a sus hijos, de modo que quizás ya en este momento empecemos a dudar de nuestra primera hipótesis, pero si se admite la posibilidad de la antropofagia, tampoco puede excluirse la idea de una madre que lame a su hijo (esto no sólo es posible, sino que incluso se practica en determinadas sociedades extraeuropeas). En la cuarta frase lo que parecía una exagerada y algo repugnante manifestación del amor materno se revela ser completamente normal entre los personajes animales de la historia gracias a la mención de un detalle anató-

mico no humano y suficientemente inequívoco, el rabo, y ahora la revelación de la anomalía de la enunciación (la capacidad de hablar y de narrar historias se considera en general como un rasgo que distingue el *homo sapiens* de los animales, excepto en las fábulas¹¹) transforma las supuestas anomalías de la historia en sucesos normales e invalida nuestra suposición inicial, pues si los hombres tenemos pesadillas en las que nos comen bestias feroces, es comprensible que desde el punto de vista de un animal se invierta la relación y que los seres amenazantes en sus pesadillas (si las tienen) seamos nosotros. De este modo, el antropocentrismo subyacente al despiste del lector se convierte en el blanco de la ironía del texto (que, dicho sea de paso, pese a la inversión de los papeles no deja de ser una fantasía antropocéntrica sobre cómo nos imaginamos que nos ve un animal).

«El dinosaurio» de Monterroso nos ha permitido mostrar gracias a qué estrategias un texto mínimo puede generar un máximo de lecturas, entre las que, sin embargo, una destaca por la más alta probabilidad de que el lector recurra a los razonamientos en que se funda. Los ejemplos de García Márquez y Díez, en cambio, ilustran el valor heurístico de lo que podríamos llamar el «error necesario intencionado»: éste es provocado por el texto explotando nuestra predisposición a favorecer determinadas lecturas para que cuestionemos nuestro modo de leer (p. ej. para que relativicemos nuestra suspensión de la desconfianza) o las premisas mismas (que van de simples principios lógicos hasta la cosmovisión ideológica) de nuestras interpretaciones. Así, una suposición de normalidad como hipótesis de partida se ve subvertida en ambos casos por una revelación tardía sorprendente que, de modo retroactivo, determina los lugares inicialmente equívocos que han originado el malentendido (i.e. la conjetura inferencial excesiva) que aquí, paradójicamente, es la *conditio sine qua non* de la buena comprensión.

Notas

¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ed. por Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986², p. 71.

² El carácter incoativo —de un comienzo *in medias res*— es evidente si se compara «El dinosaurio» con la primera frase de «Die Verwandlung» de Franz Kafka. Como cierre lo interpreta, entre otros, Juan Villoro, «Monterroso: El jardín razonado», en: *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 29-41: «El autor se limita a narrar el desenlace del relato; el planteamiento y el nudo de la argumentación pertenecen a la realidad virtual» (p. 30).

³ Cf. José Luis Martínez Morales, «Viaje al centro de un dinosaurio», en: *Brevísimas lecturas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000, pp. 147-160.

⁴ Augusto Monterroso, «El dinosaurio», en: *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 77.

⁵ Algunos ejemplos de tales amplificaciones de «El dinosaurio» se encuentran en Lauro Zavala (ed.), *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*, México D.F., Alfaguara/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 115-123.

⁶ Julio Peñate Rivero, «Cuento literario y teoría de la argumentación», en: *Lucanor*, XI, 1994 mayo, pp. 129-140, cito p. 133.

⁷ *Ibidem*, p. 134.

⁸ Si llamo protagonista al sujeto supuestamente humano de «despertó», es precisamente porque es el sujeto del único verbo que expresa cierta actividad, y también porque los lectores tienden a simpatizar o identificarse más con él (el amenazado) que con el dinosaurio (el peligro). Sin embargo, el verdadero centro del cuento es el dinosaurio.

⁹ Augusto Monterroso, «La metamorfosis de Gregor Mendel», en: *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 139-145, cito p. 143.

¹⁰ Luis Mateo Díez, «El sueño», en: *Los males menores*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 115.

¹¹ Fernando Valls, alegando el procedimiento de inversión y el narrador animal (que según él es un lobezno), define «El sueño» como contrafábula: véase «Los microrrelatos de Luis Mateo Díez. A propósito de los males menores», en: *Cuadernos de Narrativa*, 4, 1999 diciembre, pp. 191-203, en concreto p. 202.