



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Larrea O, María Isabel

Estrategias lectoras en el microcuento

Estudios Filológicos, núm. 39, septiembre, 2004, pp. 179-190

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413833011>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

The screenshot shows the header of the website with 'Revistas Electrónicas UACH'. Below it, a navigation bar includes 'Artículos', 'Búsqueda artículos', and links for 'Tabla de contenido', 'Anterior', 'Próximo', 'Autor', 'Materia', 'Búsqueda', 'Inicio', and 'Lista'. To the right, there are four icons with corresponding links: 'Como citar este artículo', 'Agregar a favoritos', 'Enviar a e-mail', and 'Imprimir HTML'. On the left, there's a thumbnail of the journal cover for 'Estudios Filológicos'.

Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

Como citar este artículo
Agregar a favoritos
Enviar a e-mail
Imprimir HTML

Estud. filol. n.39 Valdivia sep. 2004

Estudios Filológicos, N° 39, septiembre 2004, pp. 179-190

Estrategias lectoras en el microcuento

Reading strategies in the micro story

María Isabel Larrea O.

Universidad Austral de Chile, Instituto de Lingüística y Literatura, Casilla 567, Valdivia, Chile.
E-mail: mlarrea@uach.cl

"La minificación es la clave del futuro de la lectura,
pues en cada minitextos se están creando, tal vez,
las estrategias de lectura que nos esperan a la
vuelta del milenio" ([Lauro Zavalá](#))

El microcuento posee condiciones textuales para articular un lector competente, cuyo papel es reducir su plurisignificación. El carácter abierto y retórico, su situación narrativa incompleta, su final imprevisible y abrupto, estimulan una actividad lectora semióticamente hipercodificada. El propósito de este trabajo es estudiar la influencia que ejercen algunos de sus principios sobre la actividad lectora. Postulo que el emisor y el receptor del microcuento son estrategias textuales inscritas en el texto para la producción de significados propios del género. Para ello, he considerado que la brevedad, la transtextualidad y el fragmentarismo son estrategias del emisor para desarrollar, en mejor forma, la actividad cooperativa del

Palabras clave: microcuento, actividad lectora, estrategias del emisor, estrategias del receptor, brevedad, fragmentarismo, transtextualidad, interpretación.

The micro story, whose role is to reduce its multiple meaning, has textual conditions to make a reader competent. The open and rhetorical characteristics, its incomplete narrative situation, and its unpredictable and abrupt end encourage a semiotic hyper coded reading activity.

The purpose of this paper is to study the influence that some of the principles of the micro story exerts on the reading activity. We state that the sender and the receiver of the micro story are textual strategies inscribed in the text in order to produce meaning pertaining to the genre. For this reason, we have considered that brevity, transtextual characteristics and fragmentation are strategies of the sender to better develop the cooperative activity of the receiver, these being the sub-codes that give instructions for the interpretation from which the reader makes inferences.

Key words: micro story, reading activity, sender's strategies, receiver's strategies, brevity, fragmentation, transtextuality, interpretation.

1. INTRODUCCIÓN

La estética de la recepción propone la comprensión de un texto a partir de su pluralidad significativa, de la historia del sujeto que interpreta y del proceso de lectura, entendido como diálogo continuo con el receptor. En este sentido, el texto literario es un signo cultural integrado a un contexto pragmático, y el lector, un constructor de sentidos.

Tanto Eco, con su concepto de lector modelo estrategia textual prevista para la interpretación (1975, 1979), Iser, con el de lector implícito inscrito en el texto como una estructura (1978, 1980) o Fish, con su lector informado (1980), suponen que, en el proceso de lectura, la interpretación más fecunda se produce por la participación activa y protagónica del lector, por sus inferencias, hipótesis y por una experiencia que va generando expectativas que exigen completarse. La lectura se comprende, entonces, como la actualización de un proceso de semiosis ilimitada, con lugares de indeterminación, vacíos e incertidumbre propios de un diálogo.

El microcuento objeto de nuestro estudio posee varias condiciones textuales que facilitan la articulación de un lector competente, capaz de desplegar estrategias cooperativas y reducir la plurisignificación. Su carácter abierto y retórico, una situación narrativa incompleta, su final, imprevisible y abrupto, son particularidades que promueven una actividad lectora semióticamente hipercodificada. La crítica sobre el microcuento ha destacado éstos y otros elementos; pero sólo ha descrito sus condiciones formales y culturales, restando por hacer un análisis desde la recepción. En consecuencia, el propósito de este trabajo es articular estas particularidades, que rigen su codificación, con la influencia que tienen sobre la actividad lectora. Postulo, entonces, que tanto el emisor del microcuento como el receptor, se constituyen en estrategias textuales inscritas en el texto para la producción de significados privativos del género, y que el microcuento es un signo que requiere actualizarse a partir de sus reglas sintácticas y pragmáticas que constituirán su singular codificación. Para este propósito, he considerado tres puntos de anclaje: la *brevedad*, la *transtextualidad* y el *fragmentarismo*¹, que entenderé como *estrategias del emisor* para desarrollar, en mejor forma, la actividad cooperativa del receptor. La consideración de estos criterios se fundamenta en la idea de que, entre las tres nociones, existe un vínculo secuencial muy importante para la coherencia interpretativa, en la medida en que cada una de ellas es un subcódigo que, al ser descrito, proporciona instrucciones para la interpretación y, además, porque cada uno de estos conceptos pueden ser calificados como construcciones culturales, desde las cuales el

2. ESTADO DE LA CRÍTICA DEL MICROCUENTO

Una de las tareas valiosas realizadas para el estudio del microcuento, sin duda, ha sido el inventario de relatos breves, en cuanto permitió un primer acercamiento al estudio posterior del género. La dispersión de las fuentes de publicación revistas, concursos, publicaciones mayores, páginas en la red, etc., impedía generar un *corpus* de trabajo para el estudio de sus características textuales. En este aspecto, Borges y Bioy Casares fueron, sin duda, precursores en la labor de compilación con sus *Cuentos breves y extraordinarios* (1953). Este compendio de minificciones se caracterizó por reunir lecturas de autores de distintas épocas y culturas como también por ser *fragmentos narrativos*, resignificados por el recorte y el título que eligieron sus antologadores, creando así la ilusión de textos nuevos. Parecido carácter posee *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés, quien seleccionó temáticamente un conjunto de minificciones y de relecturas adaptadas para el propósito de congregar textos unificados por su brevedad. Por último, el trabajo crítico Juan A. Epple (1987, 1989, 1991, 1999, 2002) también ha contribuido a establecer el canon del microcuento en Hispanoamérica mediante las distintas ediciones antológicas y críticas.

En consecuencia, a partir del quehacer antologador de los amantes del género empieza a crecer el interés de la crítica por configurar su estatuto ficcional y literario. Desde las antologías, se ha querido delinear los elementos más característicos del género como, por ejemplo, determinar su mejor denominación, hasta llegar a considerar otros aspectos, como los relacionados con la aparición de esta modalidad narrativa y su inserción como nuevo género del milenio ([Yepes 1996](#), [Noguerol 1996](#)). Por lo tanto, a partir del hallazgo del nombre más apropiado, la crítica se ha preocupado de las diferencias entre microcuento y minificación, de las distinciones que se hacen con respecto a la brevedad en los microrrelatos y de las fronteras entre minificciones afines ([Zavala 1996](#)). Son estas diferencias, entonces, las que han conducido, como rasgos definitorios del microcuento su carácter narrativo incompleto y abierto, y su ficcionalidad.

Otro aspecto analizado por la crítica ha sido la teoría poética del microcuento. Se ha creado incluso un círculo de especialistas que ha avanzado sus propuestas, especialmente, en páginas electrónicas específicas². Sin embargo, puede decirse que, en la mayoría de los estudios revisados, la preocupación se centra más bien en las características del texto y no en la recepción del microcuento, probablemente, por ser un género cuya vigencia en Hispanoamérica es nueva.

En síntesis, la crítica se ha preocupado primordialmente de la aparición del fenómeno en Hispanoamérica, de sus particularidades, de su carácter marginal e híbrido con respecto a otros géneros y de sus posibilidades pedagógicas. [Lauro Zavala \(1996\)](#), por ejemplo, ha concentrado sus estudios en los elementos más característicos de la minificación (brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad) y ha establecido una tipología de los cuentos breves. [Francisca Noguerol \(1996\)](#) ha analizado el auge reciente de esta modalidad literaria, y su establecimiento canónico, como un fenómeno vinculado a la estética posmoderna, [Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo \(1994\)](#) han puesto de manifiesto la dificultad de la especificación genérica del microcuento y han configurado un modelo de categorías y deslinde estructural de sus múltiples variantes.

[Enrique Yepes \(1994\)](#), por su parte, ha destacado las opciones estéticas del microcuento en tanto discurso que textualiza las hibridaciones multiculturales de la sociedad postmoderna y el estatuto heterogéneo del mundo contemporáneo. [Violeta Rojo \(1994, 1997\)](#) ha determinado las cualidades discursivas que sustentan su arte poética.

Teniendo en cuenta las diversas posiciones críticas, considero que las características más singulares del género son: su brevedad, el carácter incompleto de su secuencia narrativa, su naturaleza fragmentaria, un lenguaje preciso, muchas veces poético, su carácter transtextual, genéricamente híbrido o de naturaleza proteica que le permite dialogar con los grandes hitos de la literatura o de la cultura popular, su final abrupto e impredecible, pero abierto a muchas interpretaciones.

la brevedad, su carácter *abierto*, fundado en diversas estrategias y juegos retóricos. El uso de la paroja, de la alegoría, de la fábula o de la parábola, las construcciones en abismo, metalepsis, elipsis, juegos de lenguaje (lipogramas³, tautogramas⁴ o repeticiones lúdicas), evidentemente, inciden en una textualidad altamente connotativa, que exige una cooperación del lector, desde un punto de vista inferencial y, más aún, abductivo para lograr determinar lo que no se dice sino lo que se presupone. En términos de experiencia lectora, la actividad del receptor se concentra en llenar espacios vacíos de significación y proponer posibilidades semánticas inscritas en los artificios de la producción.

Por ejemplo en el siguiente microcuento de Bioy Casares: *Para un tesoro de sabiduría popular*, se lee: Me dice la tucumana: "Si te pica una araña, mátala en el acto. Igual distancia recorrerán la araña desde la picadura y el veneno hacia tu corazón" ([Epple 1999](#)).

En este microcuento, la narración homodiegética reproduce un diálogo con un personaje femenino del cual el lector no posee contexto. En consecuencia, su poder inferencial debe activarse desde las diversas relaciones textuales y transtextuales que logre realizar, debe poner en relación todos los puntos de significación del texto: título, correferencias con el contexto cultural del título, continuidad del relato supuesto después del, también, supuesto diálogo, hipótesis y conjetas a partir de los signos (araña, corazón, veneno), polisemia de las palabras, etc.

En resumen, a través de un microcuento, de brevedad extrema, se constata que la apertura y el carácter polisémico activa una competencia más compleja que la del lector de una historia cerrada o conclusa.

3. EL MICROCUENTO DESDE LA RECEPCIÓN

Desde la perspectiva de la recepción, el emisor del microcuento al igual que el de otros textos literarios elabora una serie de instrucciones o estrategias, a partir de las cuales el receptor reelabora las suyas, aunque ambas competencias no coincidan. Las estrategias del emisor pueden considerarse códigos que activan las presuposiciones del lector, el que deberá actualizar su enciclopedia para promover la interpretación más coherente. Ambas estrategias instituirán el código privativo del género y determinarán el horizonte de expectativas convenientes al género. Por lo tanto, lo interesante es poder distinguir las instrucciones del emisor a fin de diferenciar al microcuento de otros textos fronterizos, y para que el lector modelo pueda construir sus estrategias de lectura.

Como el microcuento constituye una fábula abierta ([Eco 1981](#)), el lector debe realizar el proceso de conclusión o cierre del relato, único modo de poder construir una significación posible. El proceso de inferencia lo construye desde las distintas conjetas y predicciones que se le ofrecen acerca de la continuidad de la historia, para luego desarrollar las interpretaciones más coherentes. Este proceso puede hacerse aún más complejo dependiendo de la extensión del microcuento mientras más breve, mayormente codificado, de las relaciones intertextuales, de la competencia para relacionar los discursos, de los tipos de discurso que construye el microcuento fantásticos, realistas, enigmáticos, de denuncia política, etc. y de las relaciones fronterizas que establece con otros géneros afines como la fábula, el refrán, el chiste, el grafitti, etc. En resumen, para estudiar la recepción del género es preciso verificar, entre estas posibilidades, cuáles son las estrategias propias de la emisión y de la recepción, porque tal como lo señala Eco en *Lector in Fábula*: "Tarde o temprano, el lector enciclopédicamente pobre quedará atrapado", consideración que no permitiría la configuración de un lector modelo.

Para mí el microcuento es un deslizamiento de una versión alternativa e híbrida del cuento. Distinto del cuento, excluye de su situación narrativa los elementos propios de las fábulas cerradas, donde el mundo es el que es, y el lector es orientado a inferir una hipótesis correcta descartando las anticipaciones que no corresponden. El microcuento, en cambio, es un tipo de relato que narra una historia de brevíssima extensión que imposibilita la unidad de acción, por cuanto muchos de sus componentes quedan en suspensión, sin lograr un desarrollo pleno de todos los elementos que la constituyen. La secuencia narrativa se funda en un boceto o en un

transforma en un discurso de muchos lugares vacíos, altamente connotativo y de una apertura que implica necesariamente a un receptor activo que acepte llenarlos y proponer significados que vayan en beneficio de la completud de la historia. Pero, desde el punto de vista de la emisión, se convierte en una estrategia para eludir y escamotear la completación de la historia. Es por este motivo que necesariamente aparecerán, a partir de esta estrategia, diversos recursos de carácter transtextual, que abren la significación de los textos más allá de ellos mismos y originan una lectura intertextual capaz de vincular complejas significaciones referenciales.

En el caso del microcuento, he considerado que la brevedad, la transtextualidad y el fragmentarismo, constituyen estrategias de la emisión que se transforman en legítimos sistemas de reglas para que el receptor tome *decisiones interpretativas múltiples*. Pudiera considerarse que esta selección de estrategias es arbitraria por no incluir elementos tales como la apertura, la parodia o la situación narrativa inconclusa; pero creo que los componentes seleccionados, producen una cantidad de significaciones importantes para las hipótesis de lectura. Ellos también son elementos de donde derivan otros aspectos parodia, doble sentido, humor negro, lenguaje poético que contribuyen mayormente a la coherencia de los microcuentos y a la construcción de nuevas fábulas por parte del lector.

4. LAS ESTRATEGIAS LECTORAS DEL MICROCUENTO

4.1. *La brevedad como signo.* La brevedad es, desde mi punto de vista, el código más significativo y primordial del microcuento porque es a partir de este elemento que se generan el fragmentarismo lugares vacíos, incompletud y apertura y la transtextualidad, es decir, la necesidad de comprender el texto más allá de sus propios límites.

La brevedad del microcuento es muy distinta a la de otros géneros breves. Si pensamos, por ejemplo, en géneros afines como la fábula, el chiste o el refrán, la diferencia está en que en cada una de estas fictivizaciones el enunciado está concluido, por efecto de una historia que, aunque breve, está completa. El microcuento, por el contrario, al no cerrar sus secuencias, contribuye a que el mundo narrado se fragmente y desestructure, permita configurar una retórica de omisiones y de recursos parabólicos que, inevitablemente, conlleva a la transtextualidad. De esta manera, la completación de la historia está en otro lugar del texto, es decir, en la recepción, en la competencia enciclopédica e intertextual del lector. Para ello, este último integra sus conocimientos previos, a partir de otras evocaciones, desde otras lecturas aludidas, citadas e incluso plagiadas por el microtexto.

La brevedad, por tanto, pasa a constituir un espacio textual de privilegio por su poder de sugerencia, precisión, tensión, condensación semántica, concreción de un final abrupto, inesperado e incompleto que abre expectativas de interpretación. En este sentido, la tarea del lector activo es disponerse a concretar un horizonte amplio de posibilidades. La brevedad es, en consecuencia, un desafío tanto para la producción como para la recepción y, como señala el escritor Juan Calzadilla, "un minitexto de una línea sería como un punto de concurrencia del vacío en el que unas breves palabras abren una mínima brecha, como un pedrusco en la superficie de un lago" ([Calzadilla 2004](#)).

A la brevedad se suma el ritmo ágil y la precisión del lenguaje en el microcuento, lo que predispone al lector a una mayor participación en la construcción del sentido. Los efectos de esta concisión inciden necesariamente en desechar de nuestros hábitos de lectura la respuesta unívoca y adecuar nuestras convicciones a respuestas contradictorias y disímiles. El microcuento, de naturaleza eminentemente elíptica, no puede perder tiempo en dar explicaciones al lector y, en su rapidez, se resiste a la lectura fugaz y desechable propia de los textos de consumo rápido del mundo que vive de su presente histórico, como es el caso de los avisos publicitarios e incluso de los grafittis. Por otra parte, también responde a un modo contestatario de cuestionar la realidad contemporánea, al adoptar sus mismos métodos la brevedad y la fugacidad para llegar a resultados más complejos. El lector de un tipo de relato tan efímero como huidizo, se obliga a capturar en unos cuantos trazos lo inesperado, inaudito y sorprendente del mundo posible.

intervienen en la estructura narrativa que, por estos mecanismos, se hace más poética, sin perder su especificidad narrativa. La concisión implica una preocupación retórica constante para saldar una situación narrativa que necesita no sólo brevedad sino que, además, rapidez y fugacidad.

Mención aparte merece la relación entre la brevedad y el final imprevisible. La brevedad impone un tipo de discurso que sistematiza estrategias retóricas y discursivas que tienen un efecto particular en el final del microcuento y, por lo tanto, en el modelo de lector que produce. Este último ha de tener una percepción clara de los *efectos* del relato más que de las causas. Las diversas codificaciones que entran en su sistema discursivo lo hacen por la vía de la brevedad. Por lo tanto, brevedad y final imprevisible, son factores que van muy relacionados. Las omisiones en el discurso dejan abiertas las posibilidades de completar cualquiera de los vacíos narrativos, los personajes perfilados en un trazo requieren una complementación por parte del receptor, "los no dichos" de la historia y de la narración, no sólo recortan las excedencias sino que extienden los significados de los vacíos semánticos más allá del texto. Todos los contenidos escamoteados se llenan de significado en este final incompleto. Las presuposiciones cobran vigor y se temperan en el código de la lectura. La naturaleza "flash" del relato intensifica los efectos que la lectura tiene sobre el lector, desestructurando las percepciones canonizadas por la competencia del lector moderno.

A la imprevisibilidad del desenlace se une la posibilidad de que el final abrupto tome por sorpresa al lector. Corresponde a éste reconstruir, mediante su participación activa, alguna de las fases que han quedado incompletas o aludidas. El receptor deberá destruir prontamente el estereotipo de lectura que busca los significados previsibles y el tópico cultural aprendido. Son, justamente, las figuras de permutación y sustitución las que, al dinamizar el microcuento, provocan un desenlace abrupto cuyos efectos en la lectura se producen en la interpretación, en los niveles transtextuales y pragmáticos del texto. Ejemplo:

A Circe, Julio Torri

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

La alusión explícita a la Odisea es una apelación al lector, para que derive las correferencias desde su propia competencia lectora. En otras palabras, sólo un lector informado en la epopeya griega puede realizar interpretaciones transtextuales coherentes. Asimismo, se ha de tener en cuenta el recorte significativo del texto épico, la omisión de contenidos y la conversión del género hipertextual. El receptor se encuentra sólo con un *fragmento* del sentido épico, y con un narrador antiépico, con un Ulises errante cuyo deseo es el extravío. El lector ha de desinstalar la noción de personaje heroico y desestructurarla para completar una visión humana angustiante y desgarradoramente inútil que no concuerda con el epos griego. El microcuento ha invertido y parodiado el sentido heroico, y ha instalado el contracanto. El texto se ha construido en base a la parodia y a la parábola que promueve un régimen de lectura ejemplar ([Suleiman 1977, 1983](#)), cuya regla de coherencia no se encuentra en la historia sino en el nivel pragmático.

4.2. *La transtextualidad*. El lector de un microcuento ha de tener una competencia transtextual, es decir, ha de conocer los mecanismos de evocación, las alusiones, en suma, los modos de diálogo entre los textos. Por lo general, los textos breves incluyen en su codificación la intertextualidad con otros textos mayores, a menudo muy prestigiosos, para parodiarlos, invertirlos o recuperarlos desde otro sesgo semántico, como por ejemplo el siguiente:

Para mirarte mejor (Juan Armando Epple)

Aunque te aceche con las mismas ansias rondando siempre tu esquina hoy no

cuadros, y yo no me atrevo ni a sonreírte, con esta boca desdentada.

Este microcuento, de carácter paródico, aunque con cierto tono moralizante propio del hipotexto, se construye como una conversión de la Caperucita Roja. Perrault pretendió dar una lección moral a las jóvenes que entablan relaciones con desconocidos, deslizando, de paso, el tabú sexual de esas relaciones, y censurando el espacio que pudiera estar sembrado de encuentros indeseables. En este microcuento, la perspectiva narrativa la toma un hombre, cuyo vigor se ha perdido y que objetiva el presente con una mirada clara, consciente y nostálgica del deterioro que produce, en la sociedad contemporánea, el paso del tiempo. Por otra parte, se excluye el bosque como espacio de connotaciones oscuras y se privilegia el espacio urbano moderno el Parque Forestal símbolo de encuentros amorosos para una generación de chilenos de los años cincuenta. La reflexión moralizante se mantiene, pero inversamente: el hombre y la mujer están impedidos de reconocerse. La cultura moderna ha estereotipado las imágenes, privilegiando la juventud. El microcuento, en este caso, da una lección distinta: la sociedad excluye del amor y del deseo a los viejos. Esta breve interpretación nos indica, además, el carácter parabólico del texto, y su lectura supone un lector que ha de llenar una serie de lugares vacíos y no dichos que completarán la exégesis del microrrelato.

Como podemos observar, la semántica no está explícita en el texto sino que es el resultado de ciertas operaciones de inferencia textual basadas en una experiencia intertextual. Tomassini y Colombo (1996) han señalado, en relación a la intertextualidad del microcuento, que: "Por lo general, no es un 'texto original' el que subyace bajo la superficie verbal del microtexto, sino más bien un material degradado, reiteradamente usado, filtrado por sucesivas interpretaciones, tergiversado, simplificado, reducido, traducido, asimilado a la dinámica y poliforma red de cultura masmediática."

La intertextualidad unida a la condición breve del microcuento convoca a un tipo de lector modelo cuyo tiempo de lectura se continúa después que ésta ha concluido. Su competencia para las lecturas cruzadas y para la reflexión posterior es tan importante como su capacidad para actualizar las estructuras discursivas. Para recobrar los códigos de la emisión ha de recurrir al diccionario básico, a las reglas de correferencia, a su competencia intertextual; ha de estar en condiciones de decodificar por referencia hipercodificaciones retóricas (metáforas, títulos que encierran operaciones extensionales, por ejemplo), de género (fábula), inferencias basadas en cuadros comunes (*frames*). ([Eco 1981](#)) que seleccionamos de nuestra memoria y que sirven para representar una situación estereotipada o una representación sobre el mundo que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones.

Las inferencias basadas en cuadro intertextuales se basan en el hecho de que ningún texto se lee independientemente. La competencia intertextual representa un caso especial de hipercodificación y establece sus propios cuadros como también abarca todos los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado. Este se aproxima al texto desde una perspectiva ideológica personal, que forma parte de su competencia y que se basa, a mi entender, en la capacidad para destruir los macrorrelatos, reordenándolos por vía de la parodia satírica y no satírica ([Genette 1986](#)).

4.3. *El fragmentarismo*. La condición fragmentaria de la experiencia artística ha sido puesta de manifiesto de diferentes maneras. Paul Valéry, por ejemplo, consideraba que el saber poético es esencialmente fragmentario, es decir, intermitente y discontinuo. Para [Max Bense \(1973\)](#), la condición de la obra de arte es fragmento. En el proceso de la modernidad, esta circunstancia se ha puesto de manifiesto en numerosas creaciones artísticas, y los textos mediáticos han acentuado una visión fragmentaria de la existencia, tanto por sus técnicas de convertir al mundo en imágenes que no se integran en ninguna unidad como por producir modificaciones cualitativas en la percepción. De este modo, la realidad parecería estar constituida por hechos cuyos límites se confunden y prácticamente no interesa determinarlos.

El fragmentarismo en los textos contemporáneos de la literatura hispanoamericana es un signo de la ruptura del contrato mimético, de la ilogicidad del mundo y de la consideración del artista por la síntesis como revelación de una faceta significativa de la realidad. También tiene

que ver también con la cultura de lo periférico, es decir, con una visión desprovista del poder hegemónico de los grandes relatos.

En el microcuento, el fragmento es una condición sínica estrechamente vinculada a la brevedad, a la concisión del lenguaje, a la apertura y a la tensión que genera la concentración significativa de la fábula. Es una condición del microcuento que lo acerca al *haikú*, a la poesía concreta, al graffiti. El fragmentarismo origina los lugares vacíos, la incompletud de la fábula y su apertura; pero al mismo tiempo produce en el receptor la sensación de semiosis ilimitada, al recibir con fuerte intensidad una imagen reveladora de la condición fragmentaria de la existencia. A partir de la representación de una realidad virtualizada por el microcuento, se advierten estructuras corpóreas, texturas, bocetos, espacios de silencio, signos, escrituras discontinuas que forman parte de la situación comunicativa.

Desde un punto de vista más ideológico, el microcuento revela una cultura que se sustenta en la reverberación del instante como categoría conceptual en nuestra sociedad. Sus personajes existen en el fulgor del fragmento, en lo instantáneo, en la vivencia de lo inmediato. La situación narrativa se quiebra en una evolución discontinua, en la fragmentación, en la intermitencia y el microuniverso se disagrega.

El lector, por su parte, trata de atrapar la impronta del momento, esa es la utopía propia de nuestra época: captar la vivencia del momento en un mundo sometido al vértigo histórico, a la imagen del mundo atomizada, fragmentada, hecha pedazos. De allí la sensación de *collage* al leer este tipo de relatos y la consideración de un lenguaje sustentado en la duración, en la asunción de un tiempo interior y en una estética de la desintegración, de asociaciones libres y erráticas. Es la belleza del instante, comprendida como categoría poética concisa como en el *haikú*, donde se consigue una intersección fulgurante de las coordenadas espacio-temporales sólo por la revelación del instante. Ejemplo del carácter fragmentario del microcuento se observa no sólo en la lectura independiente de cada uno de ellos, sino además por el régimen de lectura que implica la serie, ya sea antologada o construida bajo una misma idea, como es el caso de las *Historias de Cronopios y de Famas*, de Cortázar o del tipo de textos como los de la argentina Ana María Shúa, que organiza, bajo el nombre de *La sueñera*⁵ (1984), una serie de 250 minificciones de diversos autores y donde cada texto es literariamente independiente, es decir, no necesita de la lectura de otro fragmento de la serie para ser comprendido, aunque sin embargo posee rasgos formales comunes con el resto.

5. CONCLUSIONES

Un microcuento ha de entenderse, entonces, como un diálogo de estrategias tanto del emisor como del receptor, cuyos efectos en la recepción son el resultado de un horizonte de expectativas creados por el emisor, a partir de una historia breve y disgregada, muchas veces paródica, y cuya ironía o doble sentido hay que recomponer. Por ejemplo, en la construcción de personajes sólo delineados, en la configuración de una atmósfera interior o exterior de imperceptibles indicios temporales y espaciales (Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme) las estrategias del receptor han de ir por la vía de la completación de sentidos sólo esbozados. Frente a un final inesperado y abierto, que lo sacude y desestabiliza, ha de reconstruir percepciones intertextuales que completen las referencias.

La brevedad entendida como signo definitorio del microcuento incide en las estrategias del emisor, cuya opción estética es el montaje fragmentario y la disgregación de la unidad narrativa. La recepción de la brevedad y del fragmentarismo impone la relectura, la recomposición y la búsqueda de la totalidad. El destino del lector es ir completando, casi lúdicamente, los vacíos; interpretar desde los intersticios, comprender en la densidad, en los silencios, en la síntesis, en las sugerencias, en la esmerada selección del vocabulario, el cierre que se completa en la interpretación.

El microcuento requiere de todo un proceso de desautomatización de la lectura, busca en la competencia lectora las relaciones transtextuales literarias y no literarias. Ha de reducir y transformar las imágenes estereotipadas, a fin de que el lector sea capaz de ver las

cultura son ejercicios recurrentes en la recepción del microcuento. El relato ejemplar se transforma en antiejemplar, en parodia o en transposiciones del mundo. Este, fragmentario e incompleto, intenta la concisión en el conjunto de textos que, leídos en serie, dan la impresión o simulación de homogeneidad. No obstante lo complejo de la codificación del relato breve, su objetivo no es destruir los macrorrelatos modernos sino que, más bien, por medio de la transtextualidad, retomarlos, invertirlos y parodiarlos. El proceso de recepción, en última instancia, no concluye en el conjunto sígnico sino que, por su carácter abierto, se disemina en las competencias de sus lectores.

NOTAS

¹ Estos conceptos han sido estudiados, entre otros, por la crítica, como aspectos a considerar entre las características propias del género ([Zavala 1996, 2000](#); [Noguerol 1994, 1996](#); [Rojo 1994, 1996, 1997](#)).

² Uno de los sitios interesantes en relación al escenario crítico de la minificción es www.cuentoenred.org

³ Un lipograma es un texto que excluye voluntariamente una letra del alfabeto. Cuando esto se aplica, en otra escala, para escribir un texto que excluye una cierta palabra, nos encontramos con un lipónimo. Teóricamente es posible escribir un texto que excluya un sonido particular, entonces se habla de un lipófono. Algunos lipogramas son a su vez lipófonos ([Georges Pérec 1969](#)).

⁴ Tautograma es un texto donde todas las palabras comienzan con la misma letra ([Lemaître 1967](#)).

⁵ "En *La sueñera* hay juegos con géneros establecidos, como el horror y la tradición oral, en sus variantes surrealistas o absurdas. A su vez, en cada una de estas variantes se juega con las acepciones del término soñar, ya sea como el acto de desear aquello que no existe, imaginar universos subjuntivos o aludir al acto de dormir, tratar de dormir, despertar o tratar de despertar. Se trata de explorar las posibilidades lúdicas de lo que ocurre en el interior y alrededor de los sueños, de tal manera que al leer esta serie recordamos que los sueños son la materia de la que están hechos nuestros textos literarios" ([Zavala 1996](#)). "*Estrategias literarias, hibridaciones y metaficción en La Sueñera de Ana María Shúa*" <http://www.iacd.oas.org/Interamer/shua.htm>

6. OBRAS CITADAS

Barrera Linares, Luis. 1994. "La narración mínima como estrategia pedagógica máxima". *Perfiles educativos* 66 (octubre): 15-21.

Bell, Andrea. 1990. "The cuento breve in Modern Latin American Literature". Tesis Doctoral. Stanford University. 224 páginas.

Bell, Andrea. 1996. "El cuento breve venezolano". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4, vol. XLVI (<http://www.iacd.oas.org/template-ingles/rib1996.htm>)

Bense, Max. 1973. *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Borges y Bioy Casares, comp. 1993. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.

Brasca, Raúl. 1973. "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento". http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_1/pdf/no1_brasca.pdf

Calvino, Italo. 1988. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Cambridge: Harvard University. En español: 1989. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela.

Eco, Umberto. 1981. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto. 1985. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Epple, Juan Armando. 1984. "Sobre el minicuento en Hispanoamérica". *Obsidiana* 3: 33-35. Santiago de Chile.

Epple, Juan Armando. 1988. *Brevísima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica. Puro cuento*. (Buenos Aires), 10: 31-33.

Epple, Juan Armando. 1990. "Brevísima relación sobre el minicuento". *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Iser, Wolfgang. 1980. "Interaction between Text and Reader". *The Reader in the Text*. Princeton: Ed. Susan R. Suleman e Inge Crossman: 106-119.

Iser, Wolfgang. 1987. "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico". *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros: 215-247.

Koch, Dolores. 1981. "El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Avilés Fabila". *Hispamérica* 30: 123-130.

Lagmanovich, David. 1996. "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Vol. XLVI: 19-37.

Leimaître, Maurice. 1967. *Le lettrisme devant Dadá*. Paris: Centre de Créativité.

Miranda, Julio. 1996. "El cuento breve en la nueva narrativa venezolana". <http://www.cidi.oas.org/tocrib96eng.asp>

Noguerol, Francisca. 1994. "Inversión de los mitos en el microrrelato hispanoamericano contemporáneo". *Las formas del mito en las literaturas hispanoamericanas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva. 203-218.

Noguerol, Francisca. 1996. "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Vol. XLVI: 49-66.

Pérec, Georg. 1969. *La disparition*. Paris: Denöel.

Rojo, Violeta. 1994. "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela". *Revista Iberoamericana*: 166-167.

Rojo, Violeta. 1996. "El minicuento, ese (des)generado". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Vol. XLVI: 39-47.

Rojo, Violeta. 1997. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Shúa, Ana María. 1984. *La sueñera*. Buenos Aires: Ediciones Minotauro.

Suleiman, Susan. 1997. "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse". *Poétique* 32: 468-489.

Suleiman, Susan. 1983. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris: PUF.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. 1994. "La minificación como clase textual

Tomassini, Graciela & Stella Maris Colombo. 1998. *Comprensión lectora y producción textual. Minificación hispanoamericana*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Valadés, Edmundo, comp. 1984. *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Yepes, Enrique. 1996. "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. XLVI: 95-108.

Zavala, Lauro. 1996. "Estrategias literarias, hibridaciones y metaficción en *La Sueñera de Ana María Shúa*" <http://www.iacd.oas.org/Interamer/shua.htm>

Zavala, Lauro. 1996. "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Vol. XLVI: 67-78.

Zavala, Lauro. 2000. "Dos acercamientos al cuento. Seis propuestas para la minificación: un género del tercer milenio". *Revista La Maga* 42-43: 3-6.

Zavala, Lauro. 2000. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Prólogo. México: Alfaguara, 2000.