

Apuntes teóricos sobre el rol del lector en la microficción integrada

Theoretical notes on the role of the reader in integrated microfiction

Percy Galindo Rojas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

percy.galindo@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2978-1328>

Resumen

En este trabajo se analiza el rol del lector en la microficción integrada (MI), una modalidad textual fronteriza que incorpora dos formas discursivas de relativo reciente interés crítico: la microficción, un hiperónimo que engloba a textos breves y brevísimos de variada forma, y los textos integrados, las series o colecciones de textos breves que debido a nexos comunes de forma y/o fondo ofrecen la posibilidad de ser leídos en forma conjunta o independiente.

Palabras clave Microficción integrada, lector, textos integrados

Abstract

This paper analyzes the role of the reader in integrated microfiction (IM), a border textual modality that incorporates two discursive forms of relative recent critical interest: microfiction, a hyperonym that include short and very brief texts of various forms, and integrated texts, series or collections of short texts that, due to common links of form and / or substance, offer the possibility of being read together or independently.

Keywords Integrated microfiction, reader, integrated texts

Fecha de envío: 28/2/2021 **Fecha de aceptación:** 1/6/2021

1. Introducción

Tras la crisis del estructuralismo, los estudios teóricos viraron a tomar en cuenta la situación comunicativa como un elemento crucial para el entendimiento de todo hacer literario. Así, de focalizar la atención en la estructura textual —la poética del mensaje-texto— se pasó a una poética de la comunicación literaria, entendiéndose lo literario más como una modalidad de producción y recepción comunicativa que como una estructura verbal ya fija (Pozuelo, 1993).

Son progresivos, múltiples y diversos los factores que confluyeron para este cambio de paradigma, pero entre ellos destaca la poca o nula relevancia que, a partir del concepto de literariedad, el estructuralismo asignaba al autor y, en consecuencia, al lector, en el proceso de comprensión e interpretación de la obra. Incluso tras el aporte de la gramática chomskiana, para el estructuralismo la interacción del lector con el sistema literario se ceñía al reconocimiento de una gramática narrativa ya establecida, lo que le permitía interpretar las “secuencias lingüísticas en estructuras y significados literarios” (Viñas, 2002, p. 444). En términos simplificados, podría afirmarse que para este enfoque la preexistencia de modalidades/géneros literarios ya establecidos es lo que hace posible que el lector naturalice la obra dentro de una tradición y que, sobre la base de esa competencia prefijada, desarrolle su hacer interpretativo.

Sin embargo, la irrupción de textos fronterizos y modalidades de existencia fáctica no registrada en el canon, evidenció las limitaciones del modelo. Obras vagamente catalogadas como escrituras del fragmento, textos breves, textos híbridos, textos de varia invención y otros, exteriorizaron sus grietas y expusieron la necesidad de otorgar al lector un rol más activo y protagónico en la interpretación y (re)creación de significados. Se hizo imperativo entonces pasar del estudio de la estructura hacia el discurso, tal como lo propone, por ejemplo, la pragmática, que ve la lectura literaria como un acto de discurso actualizado no solo por determinantes históricos y culturales, sino, además, por la propia experiencia del receptor y su circunstancia de lectura.

Es en esos términos que me propongo analizar el rol del lector en una de esas modalidades fronterizas: la microficción integrada (MI), un fenómeno textual que incorpora dos formas discursivas de relativo reciente interés crítico: por un lado, la microficción, un hiperónimo que engloba a textos breves y brevísimos de variopinta forma (una de las cuales, el microrrelato, reclama el estatuto de género independiente); y por otro, los textos integrados, las series o colecciones de textos

breves que debido a nexos comunes de forma y/o fondo ofrecen la posibilidad de ser leídos en forma conjunta o independiente. Aunque ambas son formas discursivas que problematizan la ortodoxia genérica y plantean la necesidad de reformular sus fronteras, mi intención no es proponer una redefinición genológica que busque incorporar esta modalidad al canon, sino más bien contribuir a evidenciar la necesidad de repensar la construcción canónica de los géneros a partir del análisis del rol del lector y su contexto en la MI, pues considero que, como constructo comunicativo, su relevancia en esta modalidad es vital para la interpretación de los mecanismos textuales sugeridos por el autor, entendiendo que estos son parte de un abanico de posibilidades que cada lector tiene para decodificar la particularidad de estos textos.

Para tal efecto, sobre el apoyo de una base teórica mixta pero principalmente dirigida por una mirada pragmática y la estética de la recepción, partiré por definir las características más relevantes de las dos formas textuales coyuntadas en esta modalidad: la microficción y los textos integrados, y, tras enfatizar el preponderante rol que el lector cumple en cada una de ellas, referiré su función (re) creadora dentro de las estrategias textuales de integración de la MI.

2. Una necesaria precisión liminar para la ficción breve: la cuestión del nombre

Si bien las ficciones breves y brevísimas han existido en la literatura desde la antigüedad, fue recién ya entrada la segunda mitad del siglo XX que su especificidad llamó la atención de la crítica debido, entre otros factores, a su producción y difusión masivas a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y a la vigencia de la episteme posmoderna que, a decir de algunos especialistas como Francisca Noguero (1996), ofrecía el contexto idóneo que posibilitó su eclosión y desarrollo¹. A partir de los años 80, en todo caso, el naciente reconocimiento de esta forma textual abrió paso a diversas discusiones teóricas que, como uno de sus primeros escollos, tuvieron un debate en apariencia poco relevante: su nominalización.

En efecto, debido a la característica hibridez genérica de la ficción breve y, sobre todo, a su carácter proteico —es decir, a su capacidad de adaptación y de renovación constantes—, encontrar un término que abarque con propiedad las múltiples formas expresivas en que se manifiesta ha sido un invariable problema para teóricos y creadores. El abanico de nombres que desde entonces se han

propuesto es vasto y múltiple, y va desde alusiones directas a su consabida brevedad hasta nominalizaciones de invención libre y lúdica, pasando, incluso, por propuestas heteróclitas que sugieren el uso de signos arbitrarios².

Si la abundancia de propuestas nominales es un síntoma de lo esquiva que la ficción breve resulta para caracterizaciones definitivas, el tema no ha sido ni es un asunto menor para los especialistas. En vista de que fijar un nombre es el primer paso para definir sus rasgos genéricos y propiciar una mejor interpretación crítica que contribuya a su inscripción en el canon, la mayoría ha convenido en reconocer por lo menos tres elementos esenciales que posibiliten su estudio sistemático (o, al menos, el de una de sus formas): la brevedad, la ficcionalidad y la narratividad. Con esta caracterización tripartita, planteada inicialmente por Lagmanovich (2009), se busca discriminar el grano de la paja desde una criba narrativista y mediante un nombre que contenga taxativamente ese significado: microrrelato³. Este es el nombre que en los últimos años ha comenzado a tener mayor acogida en el mundo académico hispanoamericano, y aunque todavía no es universal, lo que sí ha llegado a consensuarse son las tres características ya referidas para identificar la forma textual breve que mejores posibilidades de estudio sistemático contiene.

Sin negar la pertinencia ni mucho menos la legitimidad de estas propuestas, y más aún, partiendo de sus valiosos hallazgos, en este trabajo ampliaré la gama de textos de mi objeto de estudio al considerar que la narratividad no es un elemento indispensable para asumir un texto como microficcional. Esto en el sentido de que no usaré el término *microficción* como un sinónimo de microrrelato, sino como un hiperónimo, una supracategoría genérica que congrega a todos los géneros brevísimos. Tomo esta definición de Irene Andres-Suárez, para quien la microficción es

una supracategoría literaria poligenérica o hiperónimo, que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario —casi todos son descriptivos—, el poema en prosa o la estampa) (2008, pp. 20-21).

Cabe señalar que asumo este nombre generalizante dado que mi propósito no es genológico sino que busco más bien explorar el rol del lector en la microficción integrada, una categoría en la que, por otro lado, son muy pocas las colecciones

de microtextos única y exclusivamente narrativos⁴. En todo caso, para caracterizar a la microficción, parto por discriminar solo dos de las tres marcas identitarias establecidas por Lagmanovich para el microrrelato: la brevedad y la ficcionalidad, y desarrollo enseguida la relación que estas tienen con el lector, una instancia cuyo valor para la ficción breve es enfatizado por casi todos los especialistas y que, incluso, algunos, como Fernández Pérez (2005), proponen como un elemento diferenciador de su forma literaria.

1.1. La brevedad

Aunque parece un asunto obvio y que por ello no debería entrañar mayores disquisiciones, el tema de la brevedad plantea dos problemas sobre los que los especialistas todavía no llegan a un consenso: su extensión, es decir, cómo medir los límites de lo breve, y el tipo de vínculo que se establece entre la brevedad y la composición textual misma.

Sobre el primer aspecto, la medición, en su tesis sobre el microrrelato peruano, Óscar Gallegos (2014) encuentra que existen dos alternativas a partir de las cuales los críticos han abordado el problema. La primera consiste en proponer un límite cuantitativo para establecer la extensión máxima posible para una microficción. Es una constante, sin embargo, que cada especialista ofrezca su perspectiva sin que prácticamente ninguno se ponga de acuerdo. Así, tomando como unidad de medida el número de palabras, Dolores Koch (1986) postula una extensión máxima de 350, mientras que Tomassini y Colombo (1996) establecen ese tope en 300, y Zavala (2005) en 400. Para problematizar todavía más ese límite, hay quienes consideran que la unidad de medida no debería ser el número de palabras, sino la cuartilla —tres cuartos, como máximo, de acuerdo con Valadés (1993, p. 285)— o el número de líneas —seis en promedio, según Valls (2001, p. 645)—, entre otras. Las propuestas de medición cuantitativa, como vemos, son muy dispares, pues la consideración de lo que es breve obedece a criterios más bien subjetivos que dependen de la percepción del lector. Como afirma Lagmanovich (2006), “breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que en mi lectura percibo como extenso”, una percepción que, además, “está condicionada por contextos culturales” (p. 38).

La segunda alternativa de medición es la que, privilegiando la percepción visual del texto, propone que la extensión máxima no debe sobrepasar los límites de una página impresa. Andres-Suárez (2007) es una de las especialistas que sugiere

esta extensión, sustentando que así todo el texto puede verse de un vistazo, “lo que refuerza la unidad de impresión” (p. 24). Este mismo criterio es compartido por Rojo (1996, p. 45) y por Fernández Ferrer (1990), quien identifica la “página única como unidad respiratoria del manuscrito literario”. En la misma línea, Zavala (2004b) enfatiza la unidad de efecto que permite la lectura del único vistazo, condición que, sin embargo, Pujante (2013) cuestiona acertadamente al observar que “un relato que ocupe dos hojas se puede también contemplar de manera unitaria si comienza en la página par y acaba en la impar” (p. 248). David Roas (2010) añade otra objeción al señalar que la lectura del único vistazo es imposible (p. 27) y Ródenas de Moya (2007) observa que con un límite tan restrictivo se dejaría fuera del género a textos señeros como “Continuidad de los parques” de Cortázar (p. 71).

No es mi propósito evaluar una a una las alternativas de medición que señalan los especialistas antes citados, sino poner en relieve su desacuerdo sobre la base de lo que considero un inadecuado punto de partida para determinar lo que es breve: el producto textual ya concretado. Sostengo, como desarrollaré más adelante, que una lectura pragmática de los textos de microficción es necesaria para analizar aspectos básicos como los límites de su brevedad. La fijación de límites específicos, si bien válida y hasta necesaria en un primer intento por definir los rasgos distintivos que caracterizan a este nuevo género, puede derivar en una discusión morosa y poco rentable, y hasta establecer parámetros tan restrictivos que sugieran más bien una preceptiva que un acercamiento teórico que permita el mejor estudio de esta clase de textos.

Así, ante la subjetividad y relatividad que entraña establecer límites fijos para la extensión de la microficción, suscribo la afirmación de Domingo Ródenas (2007), para quien el tema de la extensión debe “mantenerse en el territorio flexible de la lógica difusa” (p. 71). Esto significa que, sin desdeñar del todo las propuestas de medición cuantitativa, que pueden ser tomadas como referencias aproximadas, creo que lo breve debe entenderse como una variable determinada en un constructo pragmático: no es una extensión fija, modelada en un número de palabras o de líneas, ni en el límite de una página, sino una cualidad que se concreta en la mirada del lector. En ese sentido, concuerdo con Gallegos (2014), quien, ante el problema de establecer un límite para la brevedad microfictiva, propone una salida desde la estética de la recepción.

Según esta teoría, todo texto comporta una pluralidad significativa cuya comprensión y valoración es actualizada por el receptor en el proceso de lectura de

acuerdo con determinantes culturales e históricos contextuales. Autores como Umberto Eco, con su tesis del lector modelo como estrategia textual prevista para la interpretación (1975, 1979); Wolfgang Iser, con la del lector implícito que se inserta en la estructura del texto (1978, 1980); o Stanley Fish, con su propuesta del lector informado (1980), concuerdan en resaltar la participación activa y protagónica del receptor para construir, en el proceso de la lectura, una interpretación que se enriquece a partir de sus propias experiencias, inferencias, hipótesis y expectativas particulares. En esos términos, el texto literario es entendido como un signo cultural que se realiza en un contexto pragmático y cuya su lectura conlleva la actualización de un proceso de semiosis ilimitada en el que inevitablemente operan los vacíos, las variables de indeterminación y las posibilidades abiertas que caracterizan todo acto comunicativo. La cualidad de lo breve en la microficción, como otros de sus rasgos textuales, corresponderían a este espacio difuso cuya valoración es determinada, finalmente, por el lector.

Ahora bien, esta lógica difusa que sostengo como base para determinar la extensión de un microtexto no debe entenderse como un valor aleatorio totalmente suelto al albedrío interpretativo del receptor, sino que se sostiene en unos límites culturales asimilados a partir del canon y, sobre todo, por las marcas que el emisor propone en su hacer locutivo. De un modo indirecto, esta tesis es avalada por creadores como Andrés Neuman (2000), quien sostiene que más importante que centrarse en los límites extensivos de la microficción, es fijarse en sus patrones constructivos; y por especialistas como Dolores Koch (2000), quien afirma que “los recursos para lograr la brevedad en el [microrrelato] pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma” (p. 10).

Si partimos de la premisa de considerar que, como todo artefacto literario, la microficción se concreta en un hacer pragmático, el acto locutivo debe entenderse como una intención en la que el emisor elige determinadas marcas que apuntan a ser interpretadas de un modo singular. Aunque su efectividad depende de los condicionantes receptivos (todos los que implican la acción perlocutiva), existe un constructo inmanente que busca orientar la recepción hacia el efecto deseado. Así, el escritor de una microficción elige el material que va a representar de una manera determinada, selecciona una focalización, una perspectiva, unos elementos estilísticos y también unos límites. Estos límites —la extensión— determinan variables como el ritmo narrativo, los usos sintácticos, los recursos retóricos, la estructura o la cantidad y función de los personajes. De esta forma, la brevedad deriva en una marca genérica de la microficción, pero

no solo porque su extensión sea la característica diferenciadora externa que la distinga de otro tipo de textos, sino porque es un condicionante que establece de manera cardinal la naturaleza de su contenido y los mecanismos discursivos que la sostienen.

1.2. La ficcionalidad

Cabe anotar, en principio, que quizá debido a que casi todos los estudios respecto de la ficcionalidad de los textos breves han sido realizados en el marco de la definición específica del microrrelato y que este tiene un inevitable componente narrativo, la discusión ha solido centrarse en si se trata de discursos de hechos factuales o no factuales, es decir, si los hechos representados tienen o no una referencia empírica (Gallegos, 2014). Esta interpretación, incluso algunas veces planteada para identificar la ficcionalidad en todos los textos literarios en general, sobre todo en los narrativos, resulta, sin embargo, reduccionista, ya que implica suponer que la ficcionalidad literaria es un tema esencialmente ontológico. De ser así, todos los textos no factuales resultarían ser literarios y los factuales no-literarios, de modo que la ficcionalidad podría asumirse como un equivalente de lo que los formalistas rusos entienden por literariedad, es decir, los rasgos que hacen que un texto determinado sea literario: una conclusión, a todas luces, extrema.

Para abordar adecuadamente el tema es preciso establecer que, pese a su innegable relevancia para los estudios teóricos, la ficcionalidad no es un componente ontológico exclusivo de los textos literarios y menos aún de los narrativos (Reis, 1996). El hecho de que discursos no-literarios como las teorías deductivas, las hipótesis científicas o las mentiras sociales, en tanto carentes de evidencia empírica concreta, puedan ser tan ficcionales como una novela o un cuento, nos permite asumir, siguiendo a Van Dijk (1972, p. 337), que el valor de verdad referencial no debe considerarse *per se* como particularmente relevante en la comunicación literaria⁵. Del mismo modo, tampoco se puede asumir que su única manifestación textual posible sea a través de una estructura narrativa, pues, por ejemplo, la descripción verbal o icónica de un ser fantástico o mitológico comporta un obvio carácter ficcional sin necesidad de tener la forma de un relato.

A partir de lo referido, y dado que la ficcionalidad no es una propiedad inmanente ni exclusiva de los textos literarios narrativos, se puede afirmar, como señala Schmidt (2004), que “se trata de una realización que se concreta en la lectura”, y que por ello puede ser entendida como un asunto pragmático que resulta de una

particular situación comunicativa establecida entre el autor y el lector (Pozuelo, 1993, p. 51). Una suerte de pacto o contrato.

Siguiendo a Espezúa (2006), todo texto literario comporta un soporte materialmente concluso y, por ello, un universo semántico cerrado, de modo que su lectura será siempre un acto de discurso precedido de un pacto de fictivización⁶. En este pacto, la figura del lector es determinante. Al enfrentarse a un texto literario, el lector suspende la búsqueda de referencialidad factual y acepta como posibles los significados y formas que el autor ha codificado; entre ellos, el primero, el estatuto ficcional de su contenido. Esta convención, obviamente, es una construcción sociocultural y requiere ser aprendida por cada miembro de la comunidad literaria, quien luego la adapta al contexto de su particular situación comunicativa, pero funciona desde ya como un marco referencial que supone un hacer pragmático: el lector se predispone a seguir las reglas del discurso, siempre y cuando estas sean verosímiles dentro de su propio universo semántico. El lector de una microficción es quien operativiza este pacto de fictivización, pero para concretarlo, como en el caso de la brevedad, no cuenta únicamente con su decisión y albedrío, sino con un marco sociocultural y paratextual que contribuye a la actualización de sus saberes.

Desde Genette (1987), conocemos que todo texto escrito comporta la presentación de una serie de paratextos que enmarcan, recortan y encuadran la situación comunicativa (títulos, prólogo, ilustraciones, datos del autor, notas a pie de página, etc.); estos paratextos participan en la instauración y ejecución de ciertos pactos, entre ellos el ficcional, pues su presencia comporta una fuerza ilocutoria dirigida a la realización de un contrato. Así, en este caso, el carácter ficcional del contenido de un libro de microficciones podrá ser sugerido, por ejemplo, por su título (*La oveja negra y otras fábulas* de Monterroso [1969])—, por la colección editorial a la que pertenece (Serie Ficciones Narrativa, *Enciclopedia mínima* de Sumalavia [2004]) o los datos biobibliográficos del autor donde se consignen sus actividades literarias previas. Similares conclusiones pueden derivarse de los intertítulos, los espacios en blanco, los espacios entre texto y texto, y las marcas paralingüísticas del mismo libro o lugar virtual en que la microficción se presente (página web, blog), dependiendo siempre de la competencia del lector para identificarlas.

En cualquier caso, de lo visto podemos afirmar que la microficción exige una alta participación del lector en la identificación de sus marcas genéricas, participación que aumenta con sus rasgos compositivos (hipertextualidad, fragmentarismo, elipsis, ironía, concisión), y se agudiza más aún al tomar la forma de una colección integrada, como veremos a continuación.

1. Sobre la microficción integrada (MI)

Si bien el grueso de estudios existentes respecto de la modalidad de textos integrados (TI) se desarrolla sobre colecciones de cuentos, no es este el único género que puede adoptar la forma de series textuales. Para efectos de este trabajo ampliaré el espectro genérico del concepto y, en los términos abarcadores de Brescia y Romano (2006), asumo que los TI son, en general, “aquellos textos que al entrelazarse entre sí, conforman un patrón de relación” (p. 7), de modo que estos pueden ser relatos, cuentos, fábulas, microrrelatos, microficciones⁷. Y en esos mismos términos, dado el interés específico de este estudio, denominaré como MI a aquellas colecciones de textos microfccionales cuyas unidades, al ser autosuficientes, pueden ser leídas en forma independiente, pero que, a la vez, debido a diversos nexos comunes que las relacionan, son pasibles de ser actualizadas en una lectura del conjunto.

La mirada poligenérica que adopto no es circunstancial ni gratuita. Al contrario, ya que los TI se encuentran en el ámbito de la escritura fronteriza, comportan una modalidad que replantea el problema de las definiciones genéricas al poner en discusión las convenciones entre la unidad textual —asumida tradicionalmente para el cuento y la novela— y la fragmentación de una escritura serial que puede establecer diversas relaciones interpretativas entre ambos (Zavala, 2004b). No ha sido infrecuente, por ello, que en las últimas décadas aparezcan diversos volúmenes que se resisten a la rigidez del encasillamiento genérico en la forma de libros de cuentos o de crónicas o de fragmentos que pueden leídos como novelas, o novelas construidas con piezas fragmentarias que indistintamente pueden ser extrapoladas como textos autónomos. Desde la perspectiva de las series de MI, esta situación se torna más difusa todavía, ya que a la indefinición genérica de los TI se añade la nebulosidad de la propia microficción, una forma textual que, a decir de Zavala (2004a), “se define precisamente por ubicarse en la incertidumbre, es decir, en el espacio fronterizo, liminal, paradójico, indeterminado, productivo, en el que toda interpretación excluyente es literariamente irrelevante” (p. 115).

Puesto tal grado de indeterminación, entonces, ¿qué marcas, rasgos o características serán los que posibiliten la integración o la desintegración de las partes constitutivas de un volumen de MI? Con una mirada análoga a la planteada para analizar las características de la microficción, creo que para considerar la posible integración de un libro de MI no basta con solo observar el producto textual ya concretado, sino que es preciso remitirnos al contexto de la situación comunicativa

y al preponderante rol del lector al que ya aludimos. Una lectura integradora de esta modalidad dependerá de ciertos mecanismos de cohesión, textuales y paratextuales, dispuestos para ello, pero, sobre todo, del hacer productivo de un lector con la competencia adecuada para actualizarlos, pues fundamentalmente se trata, como Mora (1993) afirma, de un efecto de lectura.

2. El rol del lector en la MI

El primer acercamiento al estudio sistemático de los textos integrados fue realizado por Forrest L. Ingram en 1971. Aunque la denominación que usó para identificar esta modalidad fue ciclo cuentístico (CC) y que, como es obvio, tomó como modelo de integración libros de cuentos, su definición es todavía la más referida por los especialistas, ya que contiene la base de todos los estudios posteriores sobre los TI. Para Ingram, el CC se trata de “un libro de cuentos tan ligados entre sí por su autor que la experiencia sucesiva del lector del diseño de totalidad en sus diversos niveles modifica significativamente la experiencia de sus partes componentes”⁸.

Resulta significativo el hecho de que en esta definición Ingram no describe características textuales de los CC, sino que se centra en poner en relieve la participación de las dos instancias elementales de toda comunicación literaria: el autor y el lector. Del primero, destaca la intención integradora en la composición del libro; y del segundo, la capacidad de resignificación que tiene su acto de lectura. Para Ingram, el grado de integración del CC, su mayor o menor unidad, depende de la intención del autor y de su participación en el diseño de la totalidad. Así, será mayor si el autor concibió el proyecto de unidad desde el origen e irá descendiendo si la decisión surgió en el camino o después, y será más laxa todavía si la intención correspondió a un ajeno⁹.

Gabriela Mora (1993) sostiene al respecto que determinar el grado de unidad de los TI por la intención del autor, tal como lo propone Ingram, no es pertinente ni útil, pues esta es poco demostrable y acarrea múltiples dificultades. Conuerdo con la especialista argentina en que esta apreciación es poco rentable, ya que en muchos casos no existen rastros manifiestos que den luces sobre cómo un escritor compuso su obra ni del nivel de consciencia que tuvo al escribirla del modo en que lo hizo, situación que se complejiza si la reunión de textos no partió del autor sino de un editor o compilador, cuyo parecer será más nebuloso todavía. Sin embargo, más allá de la manifiesta voluntad integradora o no del

autor o compilador, es posible, en el nivel textual y paratextual, encontrar marcas discursivas destinadas a posibilitar la integración. En este caso, no se hablará ya del propósito inescrutable del autor, sino de mecanismos textuales concretos cuya disposición permita una posible lectura unitiva que pueda ser actualizada (o no) por el lector, que es, finalmente, como afirma Mora, quien tiene la tarea de hallar la unidad del conjunto.

Y aquí volvemos al rol protagónico que desempeña el lector como gestor del significado literario en la MI, pues el papel que cumple en esta modalidad es doble: su interpretación no solo activará la significación de la microficción como unidad autónoma, sino además será la que actualice los mecanismos que cohesión del corpus integrado, en la medida en que irá reconociendo la identidad individual del fragmento a la vez que encontrará vínculos unitivos para una lectura en conjunto. El lector de TI, como afirma Lusher (1989), “combina dos placeres distintos de lectura: la clausura entramada de cada historia individual y el descubrimiento de estrategias unificadoras más amplias que trascienden las aparentes brechas entre las historias” (p. 159).

Para la concreción de este proceso se opera, en realidad, un cambio en la perspectiva de la mirada del lector respecto del texto. Su primer acercamiento, desde la lectura aislada de cada microficción, descubre paulatinamente marcas y enlaces que, activados por su enciclopedia interna, modifican su percepción misma del libro. Así, la primera mirada individualizante troca en una resignificación global y, de percibir el texto como una habitual colección miscelánea, pasa a entenderlo como una colección integrada. Este giro es posible no porque la obra preexista *per se* como colección integrada, sino por lo que Mora y Pollastri denominan un efecto de lectura.

Para Pollastri (2006), el efecto de lectura surge de un cambio en el horizonte desde el cual se receptionan los textos. Es decir, se trata de un desplazamiento genérico desde el lugar en el que por convención estos se incluyen y desde donde son habitualmente leídos, hacia otros distintos, marcados por circunstancias particulares de lectura. Generalmente, el horizonte de lectura de un texto se define por la confluencia de tres factores: la producción literaria del autor, el marco genérico académicamente aceptado y la experiencia individual del lector, su enciclopedia. Un cambio valorativo sustancial en el peso de algunos de estos condicionantes, sin embargo, puede producir un desplazamiento del punto de recepción, haciendo que, por ejemplo, un mismo texto sea “leído” de distinto modo en función de la serie genérica en la que es re-incorporado.

El marco genérico académicamente dominante

Un ejemplo comparativo diacrónico mencionado por Pollastri (2006) sobre la distinta recepción genérica de dos obras estructuralmente similares puede darnos una idea más clara de lo dicho: *La feria* de Arreola (1963) y *La sueñera* de Ana María Shua (1984). Ambos son libros estructurados por microtextos y ambos tienen temas generales que enlazan esas unidades y comparten características textuales muy similares¹⁰, pero pese a ello, en su momento, un libro fue identificado genéricamente como novela y el otro como una colección de cuentos breves. Si, como apunta Pollastri, las estrategias de escritura y los esquemas organizativos de ambos eran los mismos, ¿por qué la asignación genérica atribuida a cada una fue distinta?

Partamos por identificar el lugar o perspectiva desde donde se realizó la lectura. Como ambos libros están compuestos por fragmentos y hay una relación demostrable entre ellos, la lectura de su identidad genérica dependerá del peso que se otorgue a la individualidad del fragmento o al macrotexto que se puede desprender de su relación unitiva. Así, se interpretará como una novela si la mirada parte del todo y los fragmentos son considerados solo eso, partes; o será un libro de cuentos (o microcuentos) si se privilegia la individualidad por encima de su lectura interrelacionada. ¿Y a qué obedece la elección de cada perspectiva interpretativa?

En su definición iniciática sobre los CC, Ingram sugería que la intención del autor es determinante para definir el grado de unidad de las CI, lo que de algún modo significaría que su voluntad puede dirigir la perspectiva de lectura. Como ya señalé, sin embargo, considero esta valoración poco productiva por la carga de subjetividad que conlleva y porque en muchos casos la conciencia del autor sobre algunos aspectos de su obra no es precisa¹¹. En todo caso, el horizonte de recepción inicial de ambos libros fue definido por el marco genérico dominante en el momento de sus publicaciones. En 1963, cuando se editó *La feria*, los estudios teóricos acerca de la lectura fragmentaria, el microrrelato o microcuento, eran mínimos o inexistentes, y más bien, como producto de la herencia romántica, el peso del sentido se atribuía a proyectos genéricos de unidad total como el cuento o la novela. No es de extrañar entonces que un libro de construcción fragmentaria como *La feria* se leyera desde la predominancia del todo y fuese asumido, al igual que otros casos editoriales de la época¹², como una novela. En 1984, en cambio, cuando se publicó *La sueñera*, el panorama era algo distinto. Los estudios sobre la ficción breve, aunque en ciernes, comenzaban a eslabonar su caracterización en

pos de una identidad genérica, y en ese proceso se planteaba su relación directa con un género de mayor cercanía aparente: el cuento. Así, no resulta casual que el libro fuese leído como una colección de cuentos breves o brevísimos, privilegiando la unidad narrativa de los fragmentos por sobre los lazos unitivos del conjunto.

Con el paso del tiempo, lecturas retrospectivas más abiertas, desasidas de los márgenes restrictivos de los géneros tradicionales, han permitido entender estos libros de un modo diferente. Para Carmen de Mora (1990), por ejemplo, la significación cabal de *La feria* solo puede percibirse en la integración de “sus [microrrelatos] correspondientes; estos, a su vez, se relacionan con otros, y así sucesivamente hasta integrar la unidad superior que es el relato” (p. 101), y para Zavala (2003) se trata “de lo que podría llamarse minificciones integradas, es decir, novelas formadas por fragmentos” (p. 19). De esta breve revisión, se puede colegir que el peso del marco teórico vigente resulta relevante para determinar el lugar genérico de un texto y desde allí encauzar un modo de lectura, pero también que el cambio de esa hegemonía se traduce en un consiguiente desplazamiento genérico hacia una nueva forma de lectura.

La experiencia individual del lector, su enciclopedia personal

Por otro lado, más allá de la mirada académica, cada lector tiene una enciclopedia personal en la que el marco literario canónico acusa un peso ciertamente importante, pero no único ni decisivo para definir su modo de lectura. Otras variables como el contexto histórico-cultural, la experiencia de vida, los gustos particulares, la propia competencia lectora y hasta el momento específico en que se realiza la lectura pueden contribuir en diversos grados a determinar el modo en que cada cual se enfrenta a un texto. En el caso específico de una modalidad de fronteras tan tenues y difusas como la MI, la experiencia de lectura resultará un factor decisivo para, por ejemplo, leer *La sueñera* como fragmentos de valor individual, como microrrelatos seriados, o como una novela compuesta por microrrelatos interrelacionados.

En su ya citada tesis doctoral sobre el microrrelato, Pujante (2013) hace un recuento de las características que diferentes especialistas han propuesto como necesarias para que un lector pueda enfrentar con éxito la decodificación de esta forma discursiva. En términos generales, el común de ellos destaca tres capacidades que —quizá potenciadas— considero también necesarias para definir la competencia de un lector ideal de MI: un lector avezado, activo y suspicaz.

Con el primer adjetivo —avezado— hago referencia a la necesidad de que se trate de un receptor experimentado, habituado a los mecanismos discursivos ficcionales y con una amplia enciclopedia cultural que le permita identificar referencias intertextuales y los vacíos de una modalidad esencialmente condensada y elíptica debido a la brevedad de sus partes. Ese nutrido bagaje debe ser complementado con el segundo atributo: una actitud cooperativa, dispuesta a hacer uso de su enciclopedia para completar en forma activa los intersticios de sentido connaturales tanto a la ficción breve como a la MI. Esta actitud es la que determinará el carácter “co-creador” que Ródenas de Moya (2008) asigna al lector de microficciones, ya que con más prolijidad que en otros géneros, en vista de los vacíos que deja el frecuente uso de la intertextualidad y de la cotextualidad, “se hace necesaria para la re-construcción de sus posibles sentidos” (p. 7).

Ligada a las anteriores características, Ródenas agrega la suspicacia, una cualidad que le permite al lector estar alerta ante lo implícito que pueda haber en el texto. Enfatizo esta cualidad ya que realizar una lectura integradora de la MI no sería posible si el lector careciera de una suerte de “malicia” positiva para ver más allá de lo que se ve en el texto, una suspicacia necesaria para entrever y relacionar las señales de recurrencia propias del género, y el sentido irónico que se patentiza no solo en los fragmentos, sino en la naturaleza misma de una modalidad constituida por una fragmentación que puede leerse como unidad y, a la vez, como una unidad que puede tener sentido en su fragmentación misma.

¿Bastará entonces que un lector premunido con las características referidas aborde un libro de microficciones para que se configure el efecto de lectura integrada? Obviamente que no. La competencia del lector debe estar directamente relacionada con un artefacto textual que reúna las condiciones necesarias para promover esa lectura.

Cuando referí la definición iniciática de Ingram para las CC, aplicable para la MI, destacué el hecho de que en esta se mencionara al autor y al lector como instancias elementales de todo proceso comunicativo, y aunque consideré inadecuado que Ingram adjudicara el peso decisivo de la integración a la intención del autor, incidí en que el texto era el que proponía las marcas de esa posibilidad integradora. Para esclarecer y ampliar mi postura, considero pertinente un breve acercamiento a la tesis de Umberto Eco acerca del autor y el lector como estrategias textuales, conceptos que desarrolla en el marco de su propuesta teórica sobre el lector modelo (Eco, 1981).

Desde la perspectiva de la comunicación, para Eco, todo texto, en tanto mensaje, es un artefacto incompleto, en la medida en que para su funcionamiento necesita ser actualizado por un lector, quien se postula como un operador premunido de la competencia necesaria para tal efecto. Esta “incompletitud” del mensaje textual, especialmente del literario, se funda para el crítico italiano en dos razones: que el texto es un mecanismo económico que requiere de una considerable inversión de sentido por parte del destinatario, y que, debido a su función estética, procura delegar al lector la mayor carga interpretativa. Su economía o pereza, sin embargo, no lo exime de procurar en sí las condiciones de su interpretación, pues todo texto requiere que alguien lo ayude a funcionar y para ese fin contiene estrategias dirigidas a generar ese efecto. Así, afirma Eco que “Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia” (p. 79).

La elaboración de esa estrategia, siempre según Eco, supone que el autor prevé las competencias que necesita el lector para actualizar su discurso de manera cooperativa. Esa previsión instituye un Lector Modelo para ese texto. Si se busca que la interpretación generada sea unívoca (condición inaplicable para textos literarios) será un texto cerrado, y si más bien la oferta pretende un abanico de posibilidades interpretativas se tratará de un texto abierto. No obstante, incluso en el segundo caso habrá siempre una propuesta que busque ser la prevalente, por lo que procurará que las varias interpretaciones posibles no se excluyan entre sí, sino que más bien se refuercen entre ellas para que la cooperación textual se concrete (1981, p. 84).

Debe entenderse, sin embargo, que la cooperación textual se realiza entre dos estrategias discursivas, la del autor y la del lector en sus roles actanciales, y no entre los sujetos empíricos. Así como el Lector Modelo es formulado como una hipótesis del autor en la construcción del texto, ocurre otro tanto con el Autor Modelo, que es una hipótesis deducida por el lector a partir de la información textual. El acto cooperativo existe, entonces, como acto virtual, no implica la actualización de las intenciones del autor, sino de las intenciones que el enunciado (el texto literario) contiene virtualmente.

En lo que compete a nuestro objeto de estudio, según la clasificación de Eco, la MI es una modalidad compuesta por textos de naturaleza abierta. Debido sobre todo a la brevedad y el fragmentarismo que la caracterizan, predominan en su composición y estructura los silencios, las elipsis y los espacios en blanco, lo que

sugiere incompletitud y vacíos semánticos que requieren de la cooperación activa y (re)constructora del lector para actualizar su(s) posible(s) sentido(s).

Para que un lector de MI pueda enfrentar su decodificación integral, requiere de una competencia centrada en las capacidades particulares que ya vimos: debe ser un lector avezado, activo y suspicaz. No obstante, la activación final del efecto de lectura integrada solo será posible a partir de la actualización de ciertas estrategias discursivas que, a más de la competencia del lector, el texto precisa contener para generarlo. Como afirma Eco, el texto no solo “espera” la existencia de su Lector Modelo, sino que lo instituye: “no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (Eco, 1981, p. 81).

Por todo lo dicho, postulo que el rol del lector de MI, como estrategia textual, consiste en que, premunido de ciertas competencias básicas, se enfrente cooperativamente a la decodificación de una serie de marcas discursivas que el texto contiene como parte de su estrategia de integración. Entre las más acudidas figuran las marcas fijas del paratexto (títulos e intertítulos), la brevedad como signo y los paradigmas de recurrencia. Todas operan, claro está, en forma paralela y discontinua para la generación el efecto integrador.

Estrategias textuales de integración

El primer desafío de un lector de MI comienza con el hecho de que no existe una tradición sociocultural canónica que dirija una interpretación integral por los cauces convencionales. El pacto genérico con el lector, que suele iniciarse como una convención aprendida y se refrenda con un paratexto, ya sea a través del título del libro o de marcas editoriales, no aplican de manera explícita para el caso de la MI, ya que no hay colecciones que digan propositivamente: este es un libro de microficciones integradas. Antes bien, atendiendo a la suspicacia del lector, es posible acuñar marcas paratextuales que indiquen alguna referencia de unidad a través de la portada, el título general o los intertítulos.

En el caso de los títulos generales de MI, cuya primera función es la de dar un nombre al objeto libro y anunciar su contenido, pueden contribuir a la orientación de una lectura integradora cuando en estos se destacan rasgos comunes que relacionan a las unidades microtextuales que los conforman. Así, la inclusión en el título de designaciones genéricas (*Cuaderno imaginario* de Samperio [1990]), un lugar o espacio común (*Casa de geishas* de Shua [1992]), un protagonista o motivo recurrente (*La sueñera* de Shua [1984]), o combinaciones que refuercen

los anteriores sentidos (*Crónicas del argonauta ciego* de Herrera [2002]), son marcas que pueden inducir al lector a establecer una posible unidad de lo leído. Es posible observar ese mismo sentido relacionante en los intertítulos, cuya primera función es la descripción y organización de determinadas secciones o subgrupos de un libro de MI, pero que además remarcan la tensión entre la autonomía y la dependencia de los microtextos (o subgrupos de microtextos). Si el título general representa una marca de integración o totalidad, los intertítulos sugieren autonomía y desintegración (una desintegración que, paradójicamente, integra a cada subgrupo¹³). Eso ocurre, por ejemplo, en las secciones que componen *Historias de cronopios y famas* de Cortázar (1962): “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y famas”; o de *Simetrías* de Valenzuela (1993): “Cortes”, “Mesianismos”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”. El sentido de unidad parte del hecho de que la cohesión de las secciones intertituladas (que obedece a alguna de las estrategias relacionantes antes vistas) produce diversos tipos de relaciones genéricas y tópicas entre ellas mismas, con distintas funciones e interpretaciones, dentro del macrotexto-libro.

La poética de lo breve, por otro lado, es un signo que también contribuye a establecer vínculos relacionantes de cohesión en la MI. En tanto característica connatural de todas las variantes microfccionales, la brevedad exige una alta condensación léxica y expresiva, por lo que en su composición son prevalentes algunas formas textuales fragmentarias y categorías expresivas caracterizadas por la generación de silencios y vacíos. Así, es recurrente, por ejemplo, el uso reelaborado de formas exentas de narratividad como el bestiario, la estampa o el diccionario, y de recursos abiertos como la transtextualidad, el humor, la ironía, rasgos discursivos que, a la par de fortalecer el poder semiótico del microtexto y de aumentar su poder figurativo y metafórico, añaden una rica incompletitud sígnica que el lector es inducido a decodificar.

En el caso específico de la MI, la brevedad propicia dos efectos relacionados con la lectura unitiva. Por un lado, al dotar a la unidad microtextual con una serie retórica de elipsis, metáforas, ironías, parodias y otros frecuentes recursos generadores de vacíos, el libro conjunto se convierte, por extensión y contigüidad, en un artefacto detonador de significados que potencian las capacidades (re)creativas de un lector avezado, activo y suspicaz. En otros términos, la poética de lo breve maximiza la necesidad de completar el significado con una recepción activa que ponga en funcionamiento la competencia enciclopédica e intertextual del lector (Larrea, 2004), lo que favorece la búsqueda y el hallazgo de vínculos relacionantes al interior del conjunto.

Por otro lado, al tratarse de microtextos intencionalmente abiertos (textos sin una brevedad conclusiva como, por ejemplo, la fábula), se configura una estrategia retórica de omisiones y de recursos parabólicos que, a la par de generar incompletitud y fragmentariedad, propicia la activación de operaciones transtextuales para hacer posible la decodificación integrativa. En este caso, la transtextualidad en la MI no solo remite a pre-textos ajenos a ella, sino además a textos inscritos en el dominio físico del mismo volumen; así, es factible que algunas microficciones dialoguen con sus pares, ya sea a través de referencias intratextuales explícitas (mención de espacios, personajes o situaciones comunes) o de resemantizaciones generadas por procedimientos cotextuales de aclaración, desarrollo o contraste. Esto ocurre casi de manera sistemática en muchas series organizadas al interior de la MI, donde, a más de la relación unitiva que sugieren los intertítulos que las congregan, existe información cuya lectura puede contribuir a la resignificación de otro o más de sus microtextos co-seriales. En la serie “Versiones” de *Casa de geishas* de Shua, por ejemplo, que contiene cinco versiones del clásico de los cuentos de hadas “La princesa y el sapo”, las microficciones no solo se articulan por la serie numérica de sus títulos (I, II, III, IV y V), sino por la modificación semántica que implica la lectura de una y otra, y la consiguiente visión unitiva de la serie. Otro tanto ocurre en “Historia de cronopios y de famas” del libro homónimo de Cortázar, donde 30 microtextos construyen de manera fragmentaria, por contraste y desarrollo, la tipología de los cronopios, las esperanzas y los famas, tres conductas modélicas que, sumadas, construyen una visión del mundo en conjunto.

El tercer elemento integrador, ya referido por Ingram, es la recurrencia: la repetición de ciertos rasgos comunes que generan un vínculo de conexión entre los textos individuales. Entre los paradigmas de recurrencia más evidentes figura la repetición de personajes, escenarios, motivos y temas, que con su aparición reiterada inducen fácilmente a la conexión de las partes y a la propuesta de una lectura unitiva. Así, por ejemplo, el argonauta y sus oyentes son los protagonistas de todos los microtextos de *Crónicas del argonauta ciego* de Herrera (2002); el burdel constituye el escenario modélico en que se desarrollan las historias de *Casa de geishas* de Shua (1992); y el tema de las apariciones fantasmales y el miedo se configura como un hilo conector que imbrica relaciones entre las microficciones de *Ajuar funerario* de Iwasaki (2004). Esta forma de recurrencia suele ser más frecuente incluso en los ciclos o series internas que componen la MI, remarcados generalmente por los intertítulos que anticipan y sugieren un nexo de cohesión: el motivo de las artes plásticas en la serie “Modelos” de *Enciclopedia plástica* de

Sumalavia (2016), o la recurrencia de un tipo de personajes en la sección “Historias de cronopios y famas” del libro homónimo de Cortázar, por ejemplo. Añadamos a las mencionadas otra forma de recurrencia menos frecuente pero también fácilmente identificable: la repetición de una frase o de una estructura sintáctica al inicio o al final de los microtextos, tal como sucede con las 10 microficciones que componen la serie “Aventuras” de *83 novelas* de Chimal (2010), donde todas se inician con la frase: “Un equipo de exploradores se perdió...”.

La repetición de un mismo tipo de narrador en las microficciones es otro elemento relacionante en la MI, tanto en los textos que adoptan la forma enunciativa de relatar como los que hacen lo propio con la de exponer (las dos formas que constituyen los mundos posibles discursivos, según Bronckart, 1996). En el primer caso, por ejemplo, la voz de una primera persona/protagonista es común a los 38 microtextos que componen *Los males menores* de Luis Mateo Diez (2001), lo que contribuye a generar una sensación confesional que, además de sugerir un tema, brinda un efecto de unidad global a la lectura. Este mismo efecto relacionante puede observarse incluso cuando la mayoría y no todos los textos comparten un mismo tipo de narrador. En *Crónicas del argonauta ciego*, si bien la voz de un testigo/participante anónimo se instala como narrador en los primeros textos, su recurrencia no es absoluta en todos, pero su eco motiva que, por contigüidad, el lector la asuma incluso para los textos dialogados donde la voz narrativa se sumerge únicamente en las acotaciones. Otro tanto ocurre en *Ajuar funerario*, donde 83 de los 89 relatos que componen el libro son narrados por una primera persona, generalmente un niño o un adulto que refiere recuerdos de su niñez, pero en los seis restantes, pese a ser impersonales, se imprime el mismo halo de asombro o de descubrimiento infantil ante el miedo.

Por otro lado, también las microficciones que se valen de formas enunciativas propias del *exponer* pueden comportar en la recurrencia de su uso una estrategia de cohesión, en tanto la impersonalidad del emisor, la forma elíptica, un cierto distanciamiento, el uso verbal del presente no histórico, la pasivización sin agente, entre otros rasgos no necesariamente confluyentes, configuran una peculiaridad discursiva que las hacen fácilmente relacionables. Ello ocurre, por ejemplo, en *83 novelas* de Chimal, libro en el que el sujeto de la enunciación de la mayoría de microficciones se presenta escondido y distante, como mimetizado por la brevedad del discurso, incluso cuando en algunos textos surge ocasionalmente un yo pronominal solo para acentuar la focalización (interna o externa) que la ficción necesita en ese particular momento.

Cabe resaltar aquí que la forma expositiva que asume el discurso de muchos textos microfccionales tiene que ver con el carácter transtextual que es inherente a esta modalidad. Como ya anoté al referirme a la brevedad como estrategia de cohesión, la incompletez y la fragmentariedad que se generan de ella requieren la activación de operaciones transtextuales (factibles de acuerdo con la enciclopedia del lector) para hacer posible la decodificación integradora. En esos términos y en consonancia con su reconocido carácter proteico, resulta común que la ficción breve se apropie no solo de los temas, de los personajes y de otros tópicos transtextuales, sino también de las formas y de las estructuras de diversos tipos de discursos, tanto literarios (la fábula, la parábola, la escena, el haiku, la sentencia o el aforismo), como no literarios (textos provenientes del ámbito científico, filosófico, teológico, periodístico), e incluso de textos de naturaleza instrumental como las recetas, las instrucciones, los avisos y anuncios publicitarios, entre otros. Como es lógico, las formas enunciativas de estos textos son también replicadas a través de un proceso de transcontextualización paródica (Tomasini, 2006), lo que conlleva un signo de recurrencia enunciativa cohesionante. Esto puede observarse en la citada colección de Alberto Chimal (2010), donde la ultrabrevedad adquiere a veces la forma enunciativa del aforismo o la sentencia, y es más evidente aun en la primera serie de *Historia de cronopios y de famas*, titulada “Manual de instrucciones”, en la que los nueve textos breves que la conforman exponen, mediante el uso paródico del discurso instructivo, una serie de peculiares directrices para realizar actividades aparentemente cotidianas.

Al entroncarse dentro de la estética posmoderna, la parodia microficcional, como ya vimos, puede valerse de cualquier forma discursiva socialmente convencionalizada para transformarla y transcontextualizarla, apelando a la ironía y al humor, que funcionan como elementos que descentran y desautomatizan su uso. En los textos de la serie “Manual de instrucciones”, por ejemplo, Cortázar toma como base la forma de los discursos utilitarios que enumeran pasos a seguir para realizar convenientemente actividades convencionales que requieren de algún específico protocolo, pero desautomatiza su sentido al aplicarla a una serie de anómalas directrices para actos cotidianos sobre cómo llorar, cómo subir una escalera o cómo dar cuerda al reloj. Esta desviación supone un distanciamiento respecto del modelo parodizado e instala un *ethos* irónico no exento de crítica en la microficción transcontextualizada: el nuevo contexto subvierte el uso de este tipo de discurso poniendo en tela de juicio su propia naturaleza utilitaria. Me interesa aquí resaltar precisamente el *ethos* irónico producido por la transcontextualización

paródica, pues, en tanto modalidad constructiva de la MI, constituye una estrategia textual cuya recurrencia “genera, en la experiencia lectora, agrupamientos varios, contiguos o no, dentro y fuera de las series intituladas” (Tomassini, 2006). El efecto cohesionante de la ironía paródica puede verse en la serie denominada “Monogatari”, que forma parte de *Enciclopedia mínima* de Ricardo Sumalavia (2004). Esta serie contiene siete microtextos, seis de los cuales presentan una recurrente estructura de dos partes: una narrativa y otra lírica. En la primera, una voz pronominal en primera persona expone un contexto situacional específico a partir del cual se presenta la segunda parte: tres versos concisos con la métrica y el estilo tradicional del haiku japonés. Sin adentrarnos en el plano del contenido, podemos observar que, pese a que los versos respetan la estructura formal del género (tres versos de cinco, siete y cinco sílabas), estamos frente a una versión paródica del haiku, pues la presentación narrativa previa trasgrede su minimalismo discursivo, que no admite la contextualización expresa de un lugar ni tiempo específicos, sino más bien la imagen de un momento atemporal. Esta estructura descentra la lectura del fragmento lírico y lo incorpora en la serie microtextual con un distanciamiento irónico que adquiere mayor relevancia aun cuando se observa que la recurrencia de rasgos discursivos unitivos se engloba en un intertítulo significativo: “Monogatari”, una palabra también japonesa que se usa para designar a relatos de grande aliento, que en términos occidentales podrían interpretarse como novelas. El ethos irónico de la parodia que esta serie comporta sugiere una interpretación metadiscursiva de la microficción integrada misma: el fragmento visto como unidad y el todo visto como una serie de fragmentos.

Conclusiones

- a) Si bien la categoría de microrrelato permite, debido a la narratividad, un marco más apropiado para la caracterización genérica de los textos breves en el canon, el hiperónimo microficción demuestra ser operativamente útil para analizar el sentido (re)creador de significados del lector en la recepción de las ficciones breves.
- b) Como todo artefacto literario, la microficción se concreta en un hacer pragmático y, en esos términos, sus características —brevedad y ficcionalidad— son atributos relativos que dependen del rol interpretativo del lector.

- c) La MI no preexiste *per se* como colección integrada, sino que se trata de un efecto de lectura que deriva del hacer productivo del lector, quien en esta modalidad cumple un doble rol protagónico: activa la significación de las microficciones como unidades autónomas y, además, actualiza los mecanismos de cohesión del corpus integrado.
- d) El efecto de lectura integrada deriva de la confluencia entre un lector pre-munido de ciertas competencias básicas (avezado, activo y suspicaz) y una serie de marcas discursivas que el texto contiene como parte de su estrategia de integración. De ese modo, el rol del lector de MI, como estrategia textual, consiste en enfrentarse cooperativamente a la decodificación de esas marcas integradoras.
- e) Entre las marcas más recurrentes figuran las fijas del paratexto (títulos e intertítulos), la brevedad como signo y los distintos paradigmas de recurrencia. Todas operan en forma paralela y discontinua para la generación el efecto integrador.
- f) Más allá del ámbito de la MI, las conclusiones de este estudio pueden contribuir a repensar el rol activo del lector en la generación de significados literarios, de modo que podrían extenderse incluso para problematizar la ortodoxia genérica y revisar la necesidad de reformular sus fronteras.

Notas

- 1 Francisca Noguerol explora los vasos comunicantes entre la episteme posmoderna y la ficción breve que se constituye, según la autora, en los años 60. Ver Noguerol (1996).
- 2 La lista de nombres es larga. Algunos hacen mención directa de su consabida brevedad: minificción, minicuento, microrrelato, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula, ficción súbita; mientras que otros optan por un fraseo libre y lúdico: revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, textos desgenerados, ardid o artilugio prosístico, textículos, golpe de gracia (Valadés, 1990, p. 193; Gallegos, 2014). Existen, incluso, propuestas heteróclitas como la de Fernández Ferrer (2004), quien sugiere el uso arbitrario del signo *m* para esta clase de textos ya que supone que un nombre más preciso significaría hacerle perder “los beneficios de su indefinición [...], su vitalidad al margen de las clasificaciones y las delimitaciones de fronteras simplificadoras” (p. 26).

- 3 Lagmanovich (2009) propone que el microrrelato tiene “tres características principales: 1) la *brevidad* o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la *narratividad* (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la *ficcionalidad*, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor” (p. 87).
- 4 Noguerol (2011) señala que la exigencia de narratividad, a veces, constriñe el espacio de libertad que la microficción necesita si sus elementos descriptivos son preponderantes o su lirismo difumina el “*tempo*, la acción narrativa o *el personaje* que se exige al microrrelato para definirlo como tal”.
- 5 La discusión sobre la factualidad de los hechos textualizados, en términos de verdad referencial, ha sido ya explicada por Van Dijk (1972) en su propuesta sobre la naturaleza contrafactual de los discursos literarios. Para el teórico ruso, el autor de un texto literario no tiene la intención de que su texto sea asumido por el lector como verdadero, no pretende mentir, pero tampoco asume que este sea verdadero, pues ello significaría más bien un error: “Los textos ficcionales son, por lo tanto, modalmente contrafactuales e intencionados pragmáticamente como tales, por un hablante que no niega la contrafactualidad en el acto de habla” (p. 290).
- 6 Valles Calatrava (2002) lo menciona en su *Diccionario de teoría de la narrativa* como “pacto narrativo”: “Un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (p. 371).
- 7 Gabriela Mora (1993) coincide con la generalización modal que aplico en este estudio: “cualquiera colección de relatos interrelacionados puede llamarse *serie* o *colección integrada*” (p. 136).
- 8 Traducción de Gabriela Mora (1993, p. 131).
- 9 Ingram clasificó sus CC como “colecciones compuestas” si fueron diseñadas así por el mismo autor desde el origen; “colecciones completadas”, si la decisión de composición se completó en el camino; y “colecciones arregladas”, si fue un ajeno, editor o compilador, quien propuso el arreglo (Mora, 2006, p. 56).

- 10 En resumen, ambos son libros estructurados en forma fragmentaria: el de Arreola se organiza en 288 fragmentos que van desde una línea a cuatro páginas y el de Shua en 250 microtextos de entre dos líneas a 12 o 15. Los textos de la FERIA están separados por asteriscos que cumplen la función de organizadores del discurso, mientras que los de Shua tienen ilustraciones (ojos) que cumplen esa misma función, en este caso ayudados de números. Ambas colecciones contienen fragmentos narrativos y otros no narrativos, y comportan un tema general que las cohesionan: la organización de una feria pueblerina en un caso y el *leiv motiv* del sueño en el otro. No obstante todas las similitudes referidas, *La feria* ha sido considerada por la crítica como una novela y *La sueñera* como una colección de cuentos breves.
- 11 Sobre *La feria*, por ejemplo, Arreola afirmaba vagamente que era un “apocalipsis de bolsillo” y, respecto de *La sueñera*, Shua (1992) sostenía que se trataba de cuentos brevísimos, incluso cuando algunos textos del volumen carecen de narratividad.
- 12 Quizá el caso más célebre de esta forma de validación genérica sea el de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, un libro, al igual que *La feria*, organizado en fragmentos (155, varios de ellos no narrativos) cuya cohesión, más que a una estructura argumental del todo, que le sirve de marco, nace del estilo del discurso y de la recurrencia del ambiente y de los personajes dibujados en los fragmentos. La lectura de la época, al no considerar la relevancia de su carácter fragmentario, hizo poco énfasis en valorar la significación de las unidades en sí mismas, algunas de las cuales (el capítulo 68, por ejemplo), han adquirido con el tiempo un valor autónomo en la memoria del lector más allá del marco genérico del que forman parte (Zavala, 2004a, p. 11).
- 13 Subgrupos de relatos con patrones comunes que la crítica ha denominado microsecuencias (Mora, 1993), ciclos breves (Zavala, 2005) o minisequencias de microrrelatos (Pollastri, 2006).

Contribución del autor

Percy Galindo Rojas ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Percy Galindo Rojas es bachiller en Literatura y egresado de la maestría en Escritura Creativa por la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre otros, obtuvo el Premio Copé Internacional de Novela 2007 y el Premio LIJ El Barco de Vapor 2010. Es autor de cinco novelas, y coautor de *Cómo leer y escribir en la universidad* (2014) y *La imaginación escrita* (2016), de Ediciones UPC. He publicado en *Especulo*, revista de la Universidad Complutense de Madrid, “La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe” (www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html) y “La interacción dialógica del discurso en España, aparta de mí este cáliz” (www.ucm.es/info/especulo/numero23/vallejo.html).

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, I. (2007). El microrrelato: caracterización y limitación del género. En T. Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Libros del Peixe.
- Andres-Suárez, I. (2008). Prólogo. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (11-21). Menoscuarto Ediciones.
- Brescia, P. y Romano, E. (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Mora Valcárcel, C. (1990). *La feria* o una apocalipsis de bolsillo. *Revista Iberoamericana*, 150(enero-marzo: 204-230), 99-115.
- Epezúa, D. (2006). Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 1, 69-96. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2784524.pdf>
- Fernández Ferrer, A. (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Fugaz
- Fernández Ferrer, A. (2004) Contar & descontar. En F. Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (25-44). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Fernández Pérez, J. L. (2005). Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano. *Literatura y Lingüística*, 16, 107-134. Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201607.pdf>
- Gallegos, O. (2014). *El microrrelato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/3658/Gallegos_so.pdf?sequence=3
- Koch, D. (1986). El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso. En M. Forster y J. Ortega (eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana* (pp. 161-177). Oasispp.
- Koch, D. (2000). Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, 2, 3-10.
- Lagmanovich, D. (2006). La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1431040&orden=62236&info=link>
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 36, 85-95. <http://www.jstor.org/stable/41676969>
- Larrea, M. I. (2004). Estrategias lectoras en el microcuento. *Estudios Filológicos*, 39, 179-190. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1025169&orden=0&info=link>
- Mora, G. (1993). Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos). *Revista Chilena de Literatura*, (42), 131-137.
- Moreno, M. y Carvajal, E. (2009). El estructuralismo en literatura: aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y la investigación en didáctica de la literatura. *Enunciación*, 14(2), 21-32.
- Neuman, A. (2000). Epílogo-manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento). En A. Neuman, *El que espera* (137-144). Anagrama.
- Noguerol, F. (1996). Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx
- Noguerol, F. (2011). Espectografías: minificción y silencio. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (3). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7275273&orden=0&info=link>

- Pollastri, L. (2006). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En P. Brescia y E. Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio* (79-114). Universidad Autónoma de México.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción* (1.ª ed.). Editorial Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 265-284. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=176426&orden=43466&info=link>
- Pujante, B. (2013). *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf> [
- Reis, C. y Lopes, A. C. (1996). *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España.
- Roas, D. (2010). Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato. En D. Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Arco Libros.
- Ródenas de Moya, D. (2007). Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. En T. Gómez Trueba, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (67-93). Libros del Pexe.
- Ródenas de Moya, D. (2008). Contar callando y otras leyes del microrrelato. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 741, 6-9.
- Rojo, V. (1996). El minicuento, ese (des)generado. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?-culture=es&navid=21>
- Rojo, V. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schmidt, S. J. (2004). Hacia una interpretación pragmática de la "ficcionalidad". *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 31. https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14083%2526ISID%253D499,00.html
- Tomassini G. y Colombo, S. M. (1996). La minificción como clase textual transgenérica. En *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)* (1-4). http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?-culture=es&navid=201
- Tomassini G. y Colombo, S. M. (2006). De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua. *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, 13, 14-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047498&orden=263988&info=link>

- Valadés, E. (1990). Ronda por el cuento brevísimo. En A. Pavón (ed), *Paquete: Cuento. La ficción en México (191-197)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Valls, F. (2001). La abundancia justa: el microrrelato en España. En F. Gutiérrez y J. Romera (eds.), *El cuento en la década de los noventa (641-657)*. Visor Libros.
- Valles Calatrava, J. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria* (1.ª ed.). Ariel.
- Zavala, L. (2003). La minificción en Arreola y el problema de los géneros. *Casa del Tiempo*, 5(49), 18-23. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zavala, L. (2004a). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. En P. Brescia y E. Romano, *El ojo en el caleidoscopio* (115-122). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zavala, L. (2004b). Las fronteras de la minificción. En F. Nogueroles (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (87-94). Universidad de Salamanca.
- Zavala, L. (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Lusher, R. M. (1989). Short story sequence: An open book. En S. Lohafer y J. E. Clarey, *Short story cycle at a crossroads* (148-167). Louisiana State University.

Obras citadas

- Arreola, J. J. (1963). *La feria*. Joaquín Mortiz (Serie del Volador).
- Chimal, A. (2010). 83 novelas. <https://app.box.com/s/2qysxga4tbdd1jhbpy1j-g9a4560k4bet>
- Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y famas*. Ediciones Minotauro.
- Díez, L. M. (2001). *Los males menores*. Espasa Libros.
- Herrera, C. (2002). *Crónicas del argonauta ciego*. Peisa.
- Iwasaki, F. (2004). *Ajuar funerario*. Páginas de Espuma.
- Monterroso, A. (1969). *La oveja negra y demás fábulas*. Ediciones Era (Biblioteca Era).
- Samperio, G. (1990). *Cuaderno imaginario*. Editorial Diana.
- Shua, A. M. (1984). *La sueñera*. Editorial Minotauro.
- Shua, A. M. (1992). *Casa de geishas*. Editorial Sudamericana.

Sumalavia, R. (2004). *Enciclopedia mínima*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sumalavia, R. (2016). *Enciclopedia plástica*. Estruendomudo.

Valenzuela, L. (1993). *Simetrías*. Editorial Sudamericana.