

CARTOGRAFÍAS DEL CUENTO
Y LA MINIFICCIÓN

LAURO ZAVALA

CARTOGRAFÍAS

del cuento y la minificación



Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

11

Director:

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER

© Lauro Zavala

© 2004. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: SE-5177-2004 en España
Impreso en España

ISBN e-Book: 978-84-8472-971-6
Printed in Spain

PRÓLOGO

ESTE libro es producto del placer de la lectura. Su objetivo es contribuir a la intensificación, preservación y multiplicación de ese placer. Por supuesto, hablo del placer de leer buena literatura. Es por eso que los escritores pueden leer este libro sin temor a llegar a saber demasiado acerca de la escritura. La buena literatura nunca es producto de la aplicación de reglas. Así que el conocimiento de determinados elementos de la escritura puede ser una forma, entre otras, de la recreación.

Este libro está dirigido a los escritores y a los lectores de cuentos, pero también, y de manera especial, a los curiosos. Para todo ellos, la lectura de estos trabajos puede ser una ocasión para recrear, informar y sistematizar aquello que todo escritor y todo lector intuye acerca del cuento literario. La transición entre el momento en el que se tiene una idea vaga y el momento en el que se tiene un conocimiento preciso acerca de las características que distinguen un tipo de cuento de otro, puede ser un proceso placentero en sí mismo, independiente-

mente de las consecuencias que ese conocimiento puede tener en la lectura y en la escritura.

En otras palabras, un autor de cuentos no se convertirá en un mero artesano, capaz de escribir cuentos a voluntad, por el solo hecho de conocer los elementos que distinguen a una narración corta de un cuento literario. En sentido opuesto, un lector ingenuo tampoco se convertirá en un cuentista por el solo hecho de conocer lo que distingue a una narración corta de un cuento literario.

Además del talento y la disciplina, la creación es algo que no requiere el conocimiento preciso de las reglas que la hacen posible, sino una disposición hacia la creación. ¿Para qué leer entonces un libro como éste? Para disfrutar el placer de leerlo, es decir, como todo aquello que vale la pena, porque es un fin en sí mismo, como beber agua cuando se tiene sed.

Para algunos, leer es algo tan natural como respirar. Es una actividad que se realiza todo el tiempo. Se lee el universo como se lee una página impresa o una pantalla de internet. Aunque no haya textos escritos a la vista, se puede leer un rostro, un trozo de madera, una voz, un gesto. Un libro que trata acerca del cuento, esa condensación de lo vital, debe ser un libro legible, es decir, amable con el lector; debe ser una especie de bitácora de lectura, pero de la lectura que cualquier lector puede hacer de su experiencia vital.

Así, este libro es producto de un acto amoroso. Un amante siempre quiere saber todo acerca de aquello que ama. Durante muchos años he fatigado bibliotecas buscando todo lo posible acerca del cuento. Y este libro es una consecuencia de ese deseo. Se trata de la lujuria del saber. Espero que los lectores encuentren que su lectura es un acto gozoso.

¿Qué mejor homenaje se puede hacer a un cuento que leerlo? Los trabajos que siguen, si realmente son un homenaje al cuento,

deben transmitir ese gozo, con disciplina y señalando nuevas posibilidades para la lectura. Si el lector puede ir de estos modelos a los cuentos de manera natural, es que se ha realizado la fusión entre ambas formas de lectura.

Estamos hablando de la poscrítica, es decir, una forma de interpretación que es una creación por derecho propio, y que toma a los textos de creación narrativa como la materia prima para crear sus ficciones. Si toda creación tiene algo de metaficción, los textos de teoría, análisis, didáctica e historia literaria son ficciones por derecho propio.

Entremos ahora al goce de estas ficciones.

LAURO ZAVALA

ESTUDIOS SOBRE FICCIÓN

LOS PARADIGMAS DE LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

EN este apartado propongo reconocer una serie de elementos formales que permiten distinguir entre la estética clásica, la moderna y la posmoderna.

Los elementos que señalo a continuación pertenecen a un terreno común a diversos campos de la producción simbólica, además de la narrativa literaria. Este modelo puede ser utilizado en referencia a la narrativa cinematográfica, el discurso sartoriano, la interacción proxémica o los procesos de recepción cultural. Sin embargo, el interés en este proyecto consiste en utilizar este sistema para el reconocimiento, en la siguiente sección, de los elementos distintivos del cuento clásico, el moderno y el posmoderno.

El sustento básico para esta argumentación consiste en la oposición entre los paradigmas de lo clásico y lo moderno. Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable, y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la

recreación permanente en el uso de los códigos. Lo clásico es propiamente tradicional, mientras lo moderno, como ha señalado Octavio Paz, establece una *tradición de ruptura*.¹

La vida posmoderna es una forma de mirar los textos

LA cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge en la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna.²

Aunque la cultura posmoderna consiste básicamente en una manera de interpretar los textos de las tradiciones clásica y moderna, por razones estratégicas (con fines expositivos), en algunos casos es conveniente tomar la consecuencia por la causa, es decir,

1. Al estudiar la poesía moderna, Octavio Paz señala: «A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella (...), desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio». *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, 16.

2. En su trabajo sobre las políticas de la representación artística, Linda Hutcheon señala que (...)

«fiction and photography (are) the two art forms whose histories are firmly rooted in realist representation but which, since their reinterpretation in modern formalist terms, are now in a position to confront both their documentary and formalist impulses». Cf. *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1989, 7.

considerar la existencia de algo que podemos llamar objetos (textos, narraciones) de carácter posmoderno. Sin embargo, en todos los casos es necesario recordar que, en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos.³

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos «posmoderna» a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Ésta es una de las razones por las que ha sido necesario hablar de narraciones (o muestras de arquitectura, música o cualquier otra clase de texto) paradigmáticamente posmodernas. Esta necesidad es parte de la herencia moderna, es decir, la necesidad de creer en los textos o en los autores, en lugar de confiar en nuestros propios procesos de interpretación y asociación, a partir de nuestra experiencia de lectura y de nuestra memoria semiótica.⁴

3. Niall Lucy, en *Postmodern Literary Theory. An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1997) advierte: «Criticism's task is not to arrive at the 'correct' reading of a literary text, but to account for the critical differences between different readings of individual texts which can be said to occur within those texts themselves» (p. 128).

4. Más aún, Gregory Ulmer sostiene que «la teoría no es sólo la más interesante de las formas literarias contemporáneas, sino que es la manera mejor adaptada para salir del callejón sin salida al que llegaron los movimientos modernistas en las artes» (n8, p161). En ese sentido, nuestra forma de leer todavía requiere encontrar ciertos rasgos en los textos, en lugar de confiar en la diversidad de aproximaciones que son

De acuerdo con lo anterior, en lugar de textos posmodernos deberíamos hablar sobre las formas posmodernas de mirar los textos. Sin embargo, la producción de una mirada posmoderna no elimina el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos, es decir, un alto grado de simultaneidades paradójicas en objetos específicos, lo cual provoca, de manera más inmediata que en otros textos, que estos últimos sean leídos como posmodernos. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, de los textos metaficionales o de los textos polifónicos. Pero pensar que todo texto metaficcional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es aquí donde se requiere una tipología de rasgos propios de una estética clásica, una moderna y una posmoderna.

A continuación señalaré algunos de los rasgos que una mirada posmoderna proyecta sobre los objetos que reconoce como tales, con el fin de precisar lo que se entiende por una mirada posmoderna. Esto es útil para seguir un orden estrictamente racional y lógico durante la exposición, y también por razones didácticas. Entonces voy a proponer un mapa conceptual que permitirá distinguir algunos rasgos distintivos de diversos textos culturales, en su calidad de artefactos semióticos. Se trata de características que permiten reconocer aquello que Omar Calabrese ha llamado, en otro contexto, la estética neobarroca,⁵ y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

realizadas por cada lector. Cf. Gregory Ulmer: «La poscrítica» en Hal Foster (comp.): *La posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 125-163.

5. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

*Los textos posmodernos son producidos
por los intertextos*

Es necesario reconocer en todo texto cultural la naturaleza de algunos elementos que permiten distinguir la especificidad de lo que podría ser llamado, respectivamente, textualidad clásica, moderna y posmoderna. A continuación señalo seis dimensiones comunes a estos paradigmas estéticos, como otras tantas alegorías de la interpretación: contextos, laberintos, representación, estructura, cronotopo y suspenso. Aquí es conveniente señalar que los primeros tres son comunes a todas las manifestaciones estéticas, mientras que los últimos tres son propios de las manifestaciones narrativas. En el siguiente apartado de este trabajo me apoyaré en este modelo con el fin de precisar los elementos distintivos del cuento clásico, el moderno y el posmoderno.

En lo que sigue comentaré las características generales de la textualidad clásica, moderna y posmoderna en relación con los seis elementos mencionados.

CONTEXTOS. Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y el papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano, a los que podríamos denominar con la letra «A». La ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos, en una operación a la que podríamos llamar « $\neg A$ » (*No A*). Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos *A* y de elementos $\neg A$, es decir, $\Sigma(\Sigma A, \Sigma \neg A)$, donde el signo Σ representa una conjunción (sumatoria) de elementos.

LABERINTOS. Aquí se trata de reconocer la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al emergente terreno de la cartosemiótica.⁶

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico. Por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es reticular, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

REPRESENTACIÓN. La relación con los códigos del realismo, el anti-realismo y la representación en general.

6. La teoría cartosemiótica de los laberintos ha sido desarrollada, en el terreno de la reflexión literaria, por Umberto Eco. Por ejemplo, en la sección «Los laberintos» (383-386) contenida en el ensayo «El Antiporfirio» incluido en el volumen *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen, 1988, 358-386) sostiene: «Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knossos, es unidireccional (...) El hilo de Ariadna no es sino el laberinto mismo (...) en dicho laberinto debe haber un Minotauro para que el asunto tenga interés (...) El segundo tipo es el laberinto manierista (donde) todos los recursos conducen a un punto, salvo uno, que conduce a la salida (...) El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro (...) Del rizoma se dan siempre y sólo descripciones locales» (383-5).

La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos –a la vez y/o– y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico.⁷ Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad)⁸ a la creación de realidades auto-referenciales, y de la

7. Éste es el núcleo del giro lingüístico en filosofía, ciencias sociales y, por supuesto, teoría literaria. Al respecto, Richard Rorty señala: «(...) el mundo no nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas; lo único que podemos hacer es comparar o elegir metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado ‘hecho’». Cf. «La contingencia del lenguaje» en *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991 (Cambridge, 1988), 40.

8. Roland Barthes sostiene que el «efecto de lo real» es «el sustrato de la verosimilitud de todas las obras corrientes de la modernidad». Cf. «El efecto de lo real»

oposición entre representación y anti-representación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.⁹

ESTRUCTURA Y DECONSTRUCCIÓN. El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso.

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato.¹⁰ Esto significa que toda historia empieza por el principio y a partir de ahí avanza hasta llegar al final, como bien lo indicó Alicia a la reina.¹¹ En la narrativa moderna la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuen-

en V.A.: *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 155.

9. Este mecanismo se puede observar en la misma metaficción, como será mostrado en el caso de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar. La historia del arte moderno como una transformación de la anti-representación (anti-figurativa) a la presentación (de carácter figural) ha sido desarrollada por Filiberto Menna en *La opción analítica en el arte moderno* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

10. La distinción literaria entre *histoire* y *discourse* puede rastrearse en Émile Benveniste, y sus consecuencias han sido estudiadas, entre otros, por Gérard Genette en *Figures III* a propósito de Proust. Una porción del trabajo de Genette ha sido traducido al inglés como *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980 (1973).

11. Lewis Carroll: *Through the Looking Glass*, en *The Annotated Alice. Introduction and Notes by Martin Gardner*. New York, Random House, 1998 (1960).

cial y metafórica), y por lo tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

TIEMPO Y ESPACIO. La construcción discursiva del tiempo y el espacio en relación con los niveles diegéticos de significación.

La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa. La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank llamó una «espacialización del tiempo», es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana. Esta forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas. La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una «textualización del espacio», es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece «como si» fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones), ni tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como una rasgo característico de la narrativa moderna),¹² sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

12. Allen Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. London, The University of Chicago Press, 1984.

SUSPENSO. La función y la naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspenso en la organización estructural de la narrativa.

La narrativa clásica, especialmente en el caso del cuento literario, se apoya en la lógica de la epifanía. En otros términos, se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica. La narrativa moderna, como es el caso de Chéjov o Godard, en cambio, está estructurada por la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o implícitas. La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narratoriales, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la encyclopedie de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.

Toda verdad es una ficción

LAS distinciones entre estética clásica, moderna y posmoderna son pertinentes para cualquier campo de los estudios culturales, como la etnoliteratura, la cultura popular y la teoría de la vida cotidiana. En todas ellas es posible reconocer una dimensión narrativa, lo cual señala los alcances del modelo paradigmático expuesto, si bien estas ramificaciones de la narratología contemporánea más allá del ámbito de la narrativa literaria no es el objeto de esta investigación.

En este contexto general, en las fronteras entre los procesos sociales de significación y los procesos específicos de significación en la narrativa (literaria o extraliteraria) es conveniente extender el

empleo del término ficción, de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia con este término a cualquier construcción de sentido. Desde esta perspectiva, entonces, toda verdad es una ficción, en la medida en que es una construcción de sentido que resulta pertinente en un contexto de interpretación determinado.¹³

A partir de esta definición resulta evidente que hoy en día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Esto significa que la interpretación de un texto como perteneciente a un contexto clásico, moderno o posmoderno es algo que depende casi exclusivamente de los lentes utilizados por el lector para leer el texto de una manera específica.

Por lo tanto, la última frontera de la investigación al estudiar los procesos contemporáneos de la lectura literaria está enmarcada en la discusión sobre las posibilidades y límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales.¹⁴

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a esta discusión algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los con-

13. Esta tesis tiene su origen en la epistemología constructivista, a su vez derivada de las propuestas de Gregory Bateson, con importantes consecuencias para la teoría literaria. Ver, por ejemplo, Rolf Breuer: «La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett» en Paul Watzlawick et al.: *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa, 1988 (1981), 121-138.

14. Esta discusión puede ser estudiada en el volumen colectivo *Interpretación y sobreinterpretación*. (Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose). Cambridge University Press, 1995 (1992). Ahí Umberto Eco señala. «Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas» (36), lo cual describe con precisión, por ejemplo, la naturaleza de los predecesores literarios creados por Borges.

textos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en años recientes. Esto será en parte el objeto del análisis de textos metaficcionales que se hará en otra sección de este trabajo.

El cuadro siguiente resume las propuestas anteriores, cuyas consecuencias para el estudio del cuento serán desarrolladas en la siguiente sección.

Estrategias Estéticas

Clásicas	Modernas	Posmodernas
A	-A (No A)	$\Sigma(\Sigma A, \Sigma -A)$
Circular	Arbóreo	Reticular
Metonímico	Metafórico	Itinerante
Realismo	Anti-Realismo	Realidades
Representación	Anti-Representación	Presentación
Secuencial	Espacialización del Tiempo	Textualización del Espacio
Epifanía	Epifanías Sucesivas o Implícitas	Epifanías Intertextuales

UN MODELO SEMIÓTICO PARA EL ESTUDIO DEL CUENTO

De la teoría a la meta-teoría

DURANTE los últimos años se ha intensificado en varias lenguas el interés por la reflexión sistemática acerca del cuento literario. Se han publicado varias compilaciones especializadas, orientadas a estudiar aspectos específicos del género;¹⁵ a reunir definiciones de carácter general;¹⁶ o a sistematizar las poéticas de los cuentistas a partir de su experiencia de escritura.¹⁷

15. Charles E. May, ed.: *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio University Press, 1994; Peter Frölicher & Georges Güntert, comps.: *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Lang, Perspectivas Hispánicas, 1995; Vincent Engel, ed.: *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*. Québec, L'Instant Même, 1995.

16. Catharina V. de Vallejo, comp.: *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*. Miami, Ediciones Universal, 1989; Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey, eds.: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989; Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares, comps.: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993 (2^a. ed., 1997).

17. Eugene Current-García & Walton S. Patrick, eds.: *What Is the Short Story?* Glenview, Scott, Foresman and Co., 1974; Leopoldo Brizuela, comp.: *Cómo se escribe*

Sin embargo, aún es necesario contar con un modelo lo suficientemente flexible para incorporar la diversidad de elementos constitutivos y las múltiples estrategias de construcción de un objeto tan ubicuo como el cuento. En particular, es posible pensar en la existencia de un meta-modelo que permita incorporar en su interior las explicaciones propiamente teóricas y las construcciones poéticas de carácter heurístico que producen los autores durante el proceso de la escritura.

Un género de escritura y tres estrategias de lectura

EN este trabajo presento un modelo ternario para el estudio de las teorías del cuento, derivado del modelo semiótico de Peirce.¹⁸ A partir de la distinción semiótica entre estrategias deductivas, inductivas y abductivas de argumentación, es posible reconocer la existencia de tres estrategias para la definición de un cuento. Estas estrategias pueden ser llamadas, respectivamente, normativa, casuística e inferencial.¹⁹

Este modelo ternario tiene una naturaleza pragmática, y se deriva de una reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que los lectores y autores ponen en práctica durante la interpreta-

un cuento. Buenos Aires, El Ateneo, 1993; Ann Charters, ed.: *The Story and Its Writer*. Boston. Bedford Books of St. Martin's Press, 5th ed., 1999; Lauro Zavala, ed.: *Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1993; *La escritura del cuento*. México, UNAM, 1995; *Poéticas de la brevedad*. México, UNAM, 1996; *Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.

18. Charles S. Peirce: «Abduction and induction», en *Philosophical Writings*. Selected and edited by Justus Buchler. New York, Dover, 1955, 150-156.

19. Umberto Eco: «Cuerños, cascos, zapatos: tres tipos de abducción», en *Los límites de la interpretación*. México, Lumen, 1992, 254-282.

ción de textos concretos. Como se verá más adelante, estos procesos están muy ligados al acto nominativo, que a su vez tiene consecuencias lógicas, por el solo acto de llamar a algo un «cuento».

Las características generales de cada una de estrategias (normativa, casuística e inferencial) en la lectura y escritura de un cuento son las siguientes:

ESTRATEGIA NORMATIVA. Desde esta perspectiva, un texto puede ser reconocido como un cuento literario a partir de un sistema deductivo (por medio de abducciones hipercodificadas), es decir, a partir de una o varias definiciones canónicas, establecidas como parte de un sistema de representación del corpus genérico. Un cuento es lo que dictan las definiciones.

ESTRATEGIA CASUÍSTICA. Desde esta perspectiva, un texto puede ser interpretado como un cuento literario a partir de un sistema inductivo (por medio de abducciones hipocodificadas), es decir, a partir de una o varias lecturas que ponen en juego estrategias de comprensión derivadas del horizonte de expectativas del lector (o de la comunidad interpretativa a la que pertenece). Un cuento es lo que los lectores interpretan como tal.

ESTRATEGIA CONJETURAL. Desde esta perspectiva, un texto puede ser construido como un cuento literario a partir de un sistema de abducciones propiamente dichas (de naturaleza creativa), es decir, a partir de la formulación de inferencias derivadas del reconocimiento de improntas, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento. Un cuento es todo aquello que llamamos «cuento».

Esta última estrategia permite reconocer todas las formas posibles que puede adoptar el género, ya que incorpora los elementos propios de las otras estrategias (la normatividad genérica y la experiencia particular de cada lectura), asimilando además las for-

mas experimentales de la escritura literaria. Éste es el modelo que permite releer irónicamente la tradición y reescribirla en formas inéditas. Éste es el modelo que está más próximo a la experiencia misma de la escritura literaria, y de la escritura crítica acerca de los cuentos.

Se trata de una estrategia que permite negociar elementos pertenecientes al horizonte de la experiencia y al horizonte de las expectativas, al universo del lector individual y al de las comunidades interpretativas, y en la que el lector, a partir de su experiencia personal (secundariedad), utiliza su familiaridad con la norma (terceridad) y genera un texto nuevo (primariedad).

La lectura como abducción: de la nominación a la generación textual

EN el caso de lo que llamamos «cuento», las formas en las que un texto es reconocido, interpretado o construido como cuento literario pueden ser puestas en práctica al leer un texto breve cualquiera. En cada caso (reconocimiento, interpretación o construcción) las características que distinguen a un cuento de otra clase de texto escrito atraviesan por procesos y criterios de validación distintos entre sí, dependiendo de que partan, respectivamente, de una regla (deductivamente), de un caso (inductivamente) o de un resultado (abductivamente).

Las características textuales que pueden ser reconocidas, interpretadas o construidas a partir de la adopción de cada una de estas respectivas estrategias pueden ser de naturaleza formal (como la extensión del texto), de naturaleza estructural (como las funciones del título, del inicio y del final del texto) y de naturaleza propiamente narrativa (como el perfil de los personajes, la construcción