

Un modelo para el estudio del cuento

Lauro Zavala

LA IDEA CENTRAL QUE PRESENTO a continuación consiste en señalar la posibilidad de establecer elementos distintivos característicos del cuento clásico, del cuento moderno y del cuento posmoderno.

Con el fin de mostrar las diferencias sustanciales en la escritura de estos tipos de cuentos, que han nutrido la historia de la narrativa durante los últimos 150 años, señalaré las características en la construcción de cinco elementos sustantivos de todo cuento literario: *tiempo, espacio, personajes, instancia narrativa y final*.

Empezaré con un par de señalamientos fundamentales. En primer lugar, este modelo general para el estudio del cuento pretende ofrecer un sistema de ficciones teóricas coherente y sistemático tal que pueda ser empleado como apoyo para la interpretación de aquellos textos literarios a los que llamamos *cuento*.

En segundo lugar, no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos.

A lo largo del siglo xx ha sido una convención firmemente establecida considerar que el nacimiento del cuento literario, en oposición al cuento de tradición oral, coincide con la escritura de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe hacia mediados del siglo xix.

Por su parte, el cuento de tradición oral es anterior al nacimiento de la novela moderna, pues ésta coincide, en lengua española, con la escritura del *Quijote*, mientras que el

impulso por contar historias personales o de interés colectivo, generalmente de naturaleza ejemplar o mítica, se hunde en las raíces de la memoria colectiva.

El objeto de estas notas no consiste en retomar la vieja polémica acerca de las distinciones entre cuento y novela o entre cuento y minificción o entre cuento e hipertexto, sino en reconocer la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno. Sin embargo, conviene señalar desde ahora que en nuestra lengua se ha convertido en una convención dar el nombre de *relato* a la narrativa breve que escapa a los cánones del cuento clásico. En otras palabras, los cuentos que aquí llamaré “modernos” reciben comúnmente el nombre de *relatos*.

Por último, es necesario señalar que la distinción propuesta aquí es puramente asintótica y alegórica, pues por fortuna para los lectores de cuentos la existencia de textos que tengan una naturaleza genéticamente pura es sólo una hipótesis de trabajo que siempre se ve rebasada por la práctica de la lectura y de la escritura de los cuentos concretos.

De cualquier manera la utilidad de una taxonomía como ésta se hace evidente, entre otros momentos, cuando se trata de distinguir cada uno de los subgéneros del cuento. Así, por ejemplo, el cuento fantástico suele tener una estructura clásica en lo relativo al narrador omnisciente y la conclusión epifánica, si bien la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos. Por su parte, el cuento policiaco es el más característicamente epifánico, pues concluye con la revelación de una verdad narrativa; sin embargo, el suspenso que lo caracteriza suele llevar a la necesidad de contar con un narrador de naturaleza contradictoria y claramente moderna.

El referente general que he utilizado para la elaboración de esta cartografía está documentado en los trabajos considerados como fundamentales para la teoría del cuento. Este *corpus* se inicia con las reflexiones del mismo Poe sobre la escritura de los cuentos de Nathaniel Hawthorne y la de su propio poema “El cuervo” (publicadas alrededor de 1842) y llegan hasta el testimonio del escritor Robert Coover sobre su taller para la elaboración de hipertextos frente a la pantalla de computadora (publicado en 1992).

Así pues, en este lapso de 150 años es posible rastrear cuatro momentos fundamentales para la evolución del cuento literario.

En 1842 se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe).¹ En 1892 se reconoce la importancia del principio de compasión y las posibilidades de participación que ofrece el final abierto (en las cartas de Chéjov a sus amigos acerca de la escritura del cuento).²

En 1942 son publicadas las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada una de las cuales contiene rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno de manera simultánea y, por lo tanto, paradójica.³ Estamos aquí ante el ejemplo más claro de escritura posmoderna.⁴

En 1992 se empieza a publicar el testimonio de escritores que reconocen las posibilidades de reescritura de las tradiciones establecidas hasta este momento.⁵ En esta clase de escritura como relectura irónica es posible jugar, incluso de manera colectiva y anónima (como ocurre en las narraciones de tradición oral), con los fragmentos de las convenciones de la escritura existente hasta el momento.



PATRICIA HENRIQUEZ

Así, todo nos lleva siempre de regreso a los orígenes, si bien (respectivamente) de manera alternativamente *literal, distanciada, irónica o fragmentaria*, es decir, desde la perspectiva de la escritura *clásica, moderna, posmoderna o hipertextual*.

Y es que en los orígenes se encuentra anunciado, por cierto, el programa narrativo que aún no termina de agotarse. Ya en Poe encontramos desarrollados numerosos subgéneros del cuento clásico, como el policiaco, el humorístico, el satírico, el fantástico, el de horror y el alegórico. Pero además muchos de sus cuentos tienen elementos narrativos igualmente modernos, especialmente en el empleo del tiempo y en el final abierto.

BREVÍSIMO ASOMO AL OMBLIGO DEL MUNDO:

¿QUÉ HA OCURRIDO EN MÉXICO?

Tal vez aquí habría que señalar que una gran parte del cuento mexicano de la primera mitad del siglo xx tiene naturaleza clásica. A partir de la publicación de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* (1955) de Octavio Paz se inicia una tradición propiamente moderna en el cuento mexicano. A estos textos se les empezó a llamar *relatos* para distinguirlos de los *cuentos clásicos*.

A partir de la segunda mitad de la década de 1960 un grupo considerable de escritores reaccionaron irónicamente ante la situación del país, del resto del mundo y de su tradición literaria, adoptando casi generacionalmente un tono lúdico y carnalesco. En particular, tan sólo entre 1967 y 1971 se publicaron colecciones individuales de cuento tan importantes para la creación de esta tradición irreverente como *La ley de Herodes* (1967) de Jorge Ibarguengoitia, *La oveja negra* (1967) de Augusto Monterroso, *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín, *Hacia el fin del mundo* (1969) de René Avilés Fabila, *Infundios ejemplares* (1969) de Sergio Golwarz, *Álbum de familia* (1971) de Rosario Castellanos y *El principio del placer* (1971) de José Emilio Pacheco.

De esta manera se empezó a producir una escritura híbrida, fragmentaria, itinerante y de brevedad extrema. Y se inició también un proceso de multiplicación de las voces narrativas, con la presencia de escritores del interior del país, así como un proceso de erotización de la narrativa, con la presencia de una mayor proporción de voces femeninas. Éstos son algunos síntomas del clima mestizo, fronterizo y posmoderno que la narrativa mexicana ha exportado a otras regiones del mundo.

Mostraré a continuación los rasgos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno en general, señalando su especificidad en lo relativo a cinco elementos fundamentales de toda narrativa: la construcción del tiempo, la resemantización del espacio, la definición de los personajes, la organización de la instancia narrativa y la naturaleza de la conclusión, así como la estructura narrativa general.

EL CUENTO CLÁSICO: REPRESENTACIÓN CONVENCIONAL DE LA REALIDAD

Siguiendo la poética borgesiana,⁶ que establece que en todo cuento se cuentan dos historias (tal como ha sido retomado por Ricardo Piglia),⁷ diremos que en el cuento clásico la segunda historia se mantiene recesiva a lo largo del cuento y se hace explícita al final como una epifanía sorpresiva y concluyente.

Pero lo interesante de este modelo es que la tensión entre las dos historias mantiene el suspenso de tal manera que aunque el lector conoce de antemano la regla genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular. Este recurso explica en parte una de las diferencias fundamentales entre el cuento literario y el cuento de tradición oral o las fábulas moralizantes. Si bien cada cuento clásico (o cada película hollywoodense) respeta las reglas genéricas que lo sostienen, lo que mantiene la atención del lector son las vicisitudes que ocurren a la historia recesiva en su búsqueda de un centro discursivo.

El tiempo está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad en retrospectiva*,⁸ es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable.

El espacio es descrito de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades del género específico, y a este conjunto de convenciones tradicionalmente se le ha asignado el nombre de *efecto de realidad*, propio de la narrativa realista.⁹

Los personajes son convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la *metonimia* de un tipo genérico establecido por una ideología particular.¹⁰

El narrador es confiable (no hay contradicciones en su narrativa) y es omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia). Su objetivo es ofrecer una *representación* de la realidad.

El final consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es *epifánico*, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas.¹¹

Éstas son algunas reglas genéricas del cuento clásico, cuya intención es responsabilidad del autor, el cual se ajusta a una tradición genérica ya establecida de antemano, y que los lectores reconocen.

Así, el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa.

EL CUENTO MODERNO: LA TRADICIÓN ANTIRREALISTA

Siguiendo el modelo borgesiano que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato).

Así ocurre, por ejemplo, en los cuentos antidramáticos de Chéjov (“La dama del perrito”), en los cuentos acerca de Sherlock Holmes (de sir Arthur Conan Doyle) o en las historias del padre Brown (de Chesterton), con excepción del final, que debe ser epifánico, pero a partir del principio de argumentación abductiva.

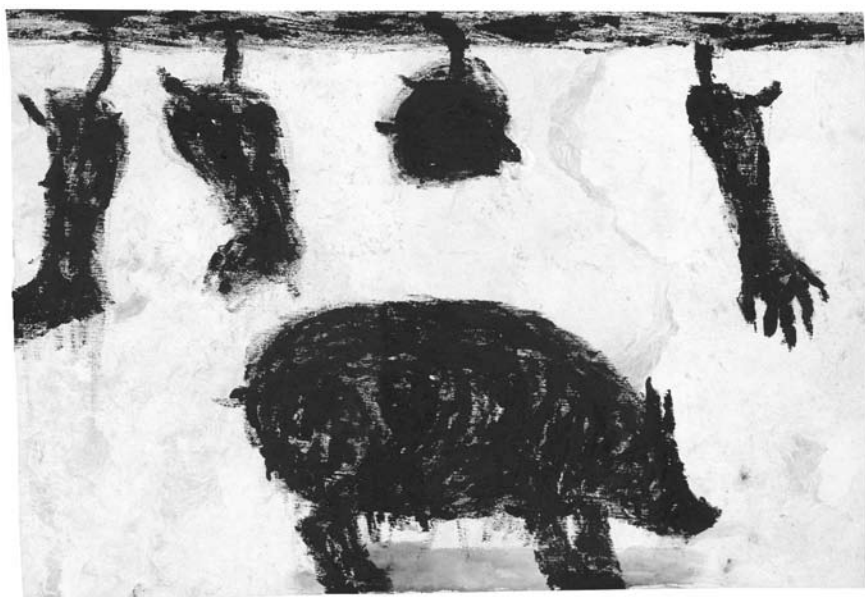
Y ésta es también la naturaleza de gran parte de los cuentos intimistas, cuyo palimpsesto suele ser una alegoría implícita, apenas sugerida en la conclusión.

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*,¹² pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

El espacio es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones *antirrealistas*, es decir, opuestas a la tradición clásica.

Los personajes son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter *metafórico*, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

El narrador suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de



PATRICIA HENRIQUEZ

la antirrepresentación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente *irónica*.¹³

El final es *abierto* pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto.¹⁴

Todos estos elementos forman parte de una tradición de ruptura con los cánones clásicos y, por lo tanto, se integran a una tradición antirrealista.¹⁵ La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irreplicable en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego.

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se

apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *antirrealista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).

EL CUENTO POSMODERNO:

PRESENTACIÓN DE UNA REALIDAD TEXTUAL

Retomando el modelo general de las dos historias, en el caso de los cuentos posmodernos suele haber una yuxtaposición y una errancia de dos o más reglas del discurso, sean éstas literarias o extraliterarias. Así, por ejemplo, para sólo

hablar de las reglas genéricas clásicas, algunos cuentos de Borges contienen reflexiones filosóficas de naturaleza alegórica, sus propios cuentos policíacos tienen un trasfondo político y a la vez metafísico, y algunos otros relatos tienen la estructura de una reseña biográfica o bibliográfica, sin por ello dejar de ser parodias de géneros más tradicionales, como la parábola bíblica o la subliteratura dramática.

Pero al señalar su naturaleza errática e intertextual se quiere señalar que se trata de *simulacros posmodernos*, es decir, carentes de un original al que estén imitando.¹⁶ Cuando este original existe, inmediatamente se borra su autonomía textual, como en el caso paradigmático de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Es por ello que este personaje

ha desatado una polémica en el ámbito de la jurisprudencia posmoderna, en la medida en que podría llegar a cobrar derechos de autor por haber reescrito la obra original de Cervantes, palabra por palabra, desde su propio contexto de lectura.¹⁷

En México hay numerosos escritores cuyos cuentos adoptan una estructura clásica o moderna al jugar con los elementos de esta hibridación genérica. Éste es el caso de Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, entre otros.

El tiempo puede respetar aparentemente el orden cronológico de los acontecimientos, mientras juega con el mero *simulacro de contar una historia*. Se trata de simulacros carentes de un original que imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente.

El espacio está contruido de tal manera que se muestran *realidades virtuales*, es decir, realidades que sólo existen en el

espacio de la página a través de mecanismos de invocación. Estas realidades son construidas a través del proceso de lectura, a través de la intercontextualidad articulada imaginariamente por cada lector.

Los personajes son en apariencia convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual.

El narrador suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es autoirónico) o bien desaparece del todo (como ocurre en las viñetas textuales, en las fábulas paródicas o en la mayor parte de los cuentos ultracortos). La *intención* de esta voz narrativa suele ser *irrelevante*, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector(a).

El final es en apariencia epifánico, aunque irónico. Las *epifanías*, entonces, son estrictamente *intertextuales*.

Estos elementos parecen formar parte de una obra en permanente construcción (*work-in-progress*),¹⁸ como si fueran piezas de un *meccano* cuya intención consiste en ser articulados de manera diferente en cada lectura, incluso por un mismo lector, que interpreta cada fragmento desde perspectivas distintas en diferentes contextos de lectura.

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional) y es *antirrepresentacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella).

En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *antirrepresentación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo

paratácico o hipotácico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual.

¿QUÉ HAY DESPUÉS DE LA FICCIÓN POSMODERNA?

Aunque no es el objetivo de este trabajo, es interesante señalar que la creación del *hipertexto* en la cultura virtual contemporánea abre posibilidades antes inexistentes en la práctica de la lectura y la escritura, posibilidades éstas que habían sido postuladas como hipótesis de trabajo (y como parte de un proyecto utópico) por la teoría literaria posestructuralista a principios de los años sesenta.¹⁹

Así, ahora el hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el lector es el autor último del sentido del texto, o la metáfora que sostiene que el texto sobre la página es sólo un *pre-texto* para los *paseos inferenciales* de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto.²⁰

La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético (en términos de sus riesgos y posibilidades)²¹ y sobre todo diversas paradojas de carácter político (en términos de su naturaleza terriblemente discriminatoria de la mayor parte de la población mundial y a la vez su naturaleza democrática una vez que se tiene acceso a la red).

Sin embargo, casi todo lo anterior podría ser aplicado igualmente a la tradición literaria en general, lo cual nos llevaría a formular de nuevo la pregunta sartreana: ¿para qué sirve la literatura?

Entre tanto, y antes de especular sobre el futuro de una ilusión, habría que señalar que el objetivo de estas notas se inscribe en el contexto de la discusión sobre la naturaleza estética de la literatura, y en particular como una humilde contribución a la discusión sobre los elementos estructurales y las estrategias narrativas del cuento en el salón de clases. •

Notas

¹ Edgar Allan Poe, "La unidad de impresión" (1842), fragmento de "Review of *Twice Told Tales*" en *Graham's Magazine*, mayo, 1842. Traducido por Julio Cortázar como "Hawthorne" en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza (El Libro de Bolsillo, 464), 1973, pp. 125-141. Reproducido en la compilación *Teorías de los cuentistas*, L. Zavala (ed.), México, UNAM (Teorías del Cuento, 1), 1993, pp. 13-18.

² Antón Chéjov, fragmentos de diversas cartas escritas entre 1883 y 1895, incluidas en la recopilación *Letters on the Short Story, Drama, and Other Literary Topics*, Louis S. Fiedland (ed.), Nueva York, Minton, Balch and Co., 1924. Traducidos del ruso al inglés por Constance Garnett y del inglés al español por Hernán Lara Zavala, en L. Zavala (ed.), *op. cit.*, pp. 19-26.

³ Beatriz Sarlo, "Paradojas y otros escándalos", en *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, pp. 130-144.

⁴ Esta característica ha sido desarrollada por diversos autores. Para una reflexión sobre la materia puede estudiarse, entre muchos otros, el trabajo de Nancy M. Kason, *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos desplazantes*, México, UNAM (El Ensayo Iberoamericano), 1994.

⁵ Robert Coover, "Ficciones de hipertexto: escritura y combinatoria", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 131, 15 de diciembre de 1991, 18-21 pp. Traducción del inglés al español por Juan Gabriel López Guix, reproducido en *Poéticas de la brevedad*, L. Zavala (ed.), México, UNAM (Teorías del Cuento, 3), 1995, pp. 33-45.

⁶ Jorge Luis Borges, "Prólogo a *Los nombres de la muerte* (1964) de María Esther Vázquez", en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, 167-169 pp., reproducido en *Teorías de los cuentistas*, L. Zavala (ed.), *op. cit.*, pp. 39-40: "Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin".

⁷ Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento" (1987), en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999, pp. 89-100. Texto presentado originalmente con el título "El jugador de Chéjov", en *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*, París, La Sorbonne, Centre des Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1987, pp. 127-130, reproducido en *Teorías de los cuentistas*, L. Zavala (ed.), *op. cit.*, pp. 55-59.

⁸ Rust Hills, "The Inevitability in Retrospect", en *Writing in General and the Short Story in Particular*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977, pp. 24-25: "when you've finished the story and look back, the action should seem inevitable".

⁹ Roland Barthes, "El efecto de realidad" (1968), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 179-187. Originalmente traducido como "El efecto de lo real" en G. Lukács, T. W. Adorno, R. Jakobson, E. Fisher, *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 139-155.

¹⁰ Esta caracterización recibe el nombre de *personaje plano* (*flat character*) en el ensayo de E. M. Forster, "Aspects of the Novel", Cambridge, 1927. Edición de bolsillo en Penguin Books, 1974, pp. 73-77: "One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in".

¹¹ Esta idea es desarrollada por Rust Hillsen, "Epiphany as a Literary Term", en Rust Hills, *op. cit.*, pp. 19-23. Tal vez el estudio más completo del final narrativo se encuentra en el trabajo de Marco Kunz, *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997. Sin embargo, el final en el cuento tiene más similitudes con el final en la narrativa cinematográfica,

como se muestra en el trabajo de Richard Neupert, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Detroit, Wayne State University, 1995. El estudio más específico sobre el final en el cuento es, sin duda, el de John Gerlach, *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*, The University of Alabama Press, 1989.

¹² Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistan (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1981. Es conveniente recordar que este concepto fue propuesto por Joseph Frank en su artículo de 1945 "Spatial Form in Modern Literature", en *Seewanee Review*, núm. 53, pp. 221-240.

¹³ El estudio más completo de estas estrategias narrativas se encuentra en el conocido trabajo de Wayne Booth, especialmente en el capítulo "La narración como exposición: narradores dramatizados fidedignos e informales", en *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978 (1961), pp. 201-229.

¹⁴ Como demuestra Vladimir Nabokov en su análisis de "La dama del perrito" de Anton Chéjov, cuento paradigmático de la tradición narrativa moderna: "No hay una moraleja ni un mensaje particulares". Véase *Curso de literatura rusa*, Barcelona, Bruguera, 1984 (1981), pp. 378-387.

¹⁵ Christopher Nash, *World-Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*, Nueva York, Methuen, 1987. Publicado recientemente con el título *Postmodern Fiction*, Routledge, 1998.

¹⁶ Esta paradoja fue propuesta por Jean Baudrillard y ha sido incorporada a la bibliografía crítica sobre la narrativa de Borges y del cuento de Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt. "El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada." En *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 14.

¹⁷ Esta interpretación es discutida en el contexto jurídico en J. M. Balkan, *Postmodern Jurisprudence. An Introduction*, Nueva York, Routledge, 1994.

¹⁸ La alusión a Joyce es pertinente, pues algunos capítulos de *Ulises* (como cuentos autónomos) tienen una naturaleza moderna, y otros son claramente posmodernos. Véase Kevin J. H. Dettmar, *The Illicit Joyce of Postmodernism. Reading Against the Grain*, Madison, The University of Wisconsin, 1996.

¹⁹ George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994. Hay traducción al español: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995.

²⁰ Umberto Eco, "Los paseos inferenciales", en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981 (1979), pp. 166-168.

²¹ Ilana Snyder, *Hypertext. The Electronic Labyrinth*, Melbourne University Press, 1996.

LAURO ZAVALA (ciudad de México, 1954) es profesor-investigador de la UAM Xochimilco. Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México, ha colaborado en numerosos libros colectivos sobre literatura, teoría literaria y asuntos relacionados con la comunicación. Dirige un sitio de internet sobre el cuento breve.