

**HUMORISMO Y FANTÁSTICO
EN LA MICROFICCIÓN ARGENTINA:
RAÚL BRASCA, ROSALBA CAMPRA, ANA MARÍA SHUA**

ANNA BOCCUTI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"

I. Realidades que se bifurcan: entre humorismo y fantástico

Desconcierto e inquietud, un cosquilleo más que un escalofrío nacen de la lectura. de los cuentos de Raúl Brasca, Rosalba Campa, Ana María Shua, cuentos que asedian los paradigmas de realidad, sea a través de la mirada fantástica, sea a través de la entonación irónica y levemente humorística. Los títulos mismos de las obras ponen de manifiesto la naturaleza paradójica de sus textos: *Botánica del caos* (2000) de Ana María Shua y *Todo tiempo futuro fue peor* (2004) de Brasca evocan imágenes en oxímoron que generan un verdadero cortocircuito lógico; *Formas de la memoria* (1989), en cambio, alude a una memoria polifónica y plural, cuya única verdad consiste en el carácter mudable de sus historias, precisamente en sus múltiples formas.

Estos autores han elegido el "minicuento", "minificción", "microficción" o "cuento hiperbreve"¹, forma narrativa cuyo discurso resalta las características propias de los discursos fantástico y humorístico a los que recurren para modular sus voces. La brevedad, lo fantástico y el humorismo se encuentran en una relación

1 Sobre el problema terminológico y los límites de la "hiperbrevidad" Véase Lagmanovich (: 37, 48-50) y Pollastri (: 31-36).

de atracción recíproca: si hacemos un rastreo en la historia literaria, nos damos cuenta de que mientras es muy difícil encontrar novelas que sean enteramente fantásticas o humorísticas, la microficción, al obrar por condensación y concisión, como destaca Brasca (2000: 1), permite en cambio crear textos cuyo discurso es completamente fantástico y / o humorístico.

Como ha sugerido Zavala (:4), la microficción, por su naturaleza híbrida (¿prosa poética o narrativa? ¿Fábula, apólogo, chiste?) se adapta a varios géneros y, por lo tanto, engendra textos de difícil clasificación, eminentemente transgresores de las fronteras convencionales de los géneros (Epple: 19), textos que, como fantástico y humor, aprovechan ciertos recursos tanto de la literariedad como de la dimensión semiótica del lenguaje para su construcción. La brevedad, pues, no es sino uno de los factores —quizá el más evidente— que puede tomarse como criterio de clasificación para estos textos que no aceptan encasillamientos o etiquetas. Sin embargo, la “medida de la ficción”, como subraya Campa (en prensa), no es suficiente para fundar un género y no implica todas las características formales propias de las microficciones.

En estos últimos años, el interés hacia la microficción por parte de la crítica académica ha puesto de relieve finalmente la problematicidad de esta forma literaria, que no puede ser reducida a ejercicio de estilo o ingenio; del mismo modo, la siempre renovada reflexión teórica sobre fantástico y humorismo prueba que se trata de fenómenos complejos y polifacéticos, que la crítica no ha podido encerrar en una definición unívoca.

En lo que concierne a lo fantástico, por ejemplo, las tentativas de identificar y clasificar sus formas heterogéneas han sido numerosas recordemos, sin pretensiones de orden y exhaustividad, que Todorov ha hablado de maravilloso, extraño, fantástico puro (: 46-62) a raíz de los efectos que el cuento produce en el lector; Alazraki y Campa, respectivamente, han propuesto las catego-

rías de neo-fantástico (: 10) y fantástico moderno (2000: 95-97); mientras que Finné ha notado una relación de oposición entre el fantástico canónico y el fantástico moderno, dedicando sus estudios al primero (: 16). La crítica no coincide tampoco en cómo tiene que considerarse lo fantástico dentro del sistema literario: ¿cómo un género (Todorov: 7-27), Como una lógica narrativa. (Bessière: 10) o cómo un modo de representación (Jackson: 7)?

Problemas de identificación y clasificación semejantes a los de lo fantástico se presentan también a quienes se aventuren en los territorios accidentados del humorismo, como prueba la frecuente confusión con otros conceptos muy próximos: los límites entre ironía, sátira, parodia, cómico y humorístico han ido redefiniéndose constantemente, tanto en el uso común como en la crítica especializada. Esa dificultad quizá derive del hecho de que nosotros no reconocemos lo humorístico a partir de características estéticas exclusivas o de un objeto cómico particular, sino “por los efectos que el humor origina en el lector: en última instancia, podemos considerar como humorístico “todo lo que nos hace reír”. Para la comprensión del discurso humorístico y fantástico me parece por lo tanto imprescindible el aspecto pragmático del texto, como lo describe Reyes: “el rol de los principios que guían la interpretación de las enunciaciones: relación con los participantes, con el co-texto lingüístico inmediato, con el contexto [...] y con el entorno o situación de comunicación, incluida las creencias de los hablantes, su conocimiento de sí mismos, del lenguaje que usan y del mundo”. (: 18)

Deslindes entre parodia, ironía y humor: la parodia serial entonces un gesto inscrito en el texto (Jitrik: 16); la ironía, en cambio, se activaría únicamente en el acto de lectura. Aunque ambas participen en la construcción del discurso humorístico, no lo agotan ni coinciden completamente con él. El humor se sirve de la ironía y la parodia para formular su visión del mundo, cuestionando el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad.

Otro elemento común entre fantástico y humorismo consiste, pues, en su diálogo constante con el mundo conocido y su realidad, si bien de manera diferente: ambos se construyen a partir de lo que implícitamente el texto elige como real. La noción de realidad adquiere entonces contornos decididamente menos homogéneos, porque dependen de la experiencia y el contexto cultural de cada individuo, de lo que cada época reconoce como real. Campra sugiere la imagen de “arquitectura fantástica” para ejemplificar la relación entre realista y fantástico en el texto literario:

Así, hoy, cuando se habla de arquitectura fantástica, se trata, en última instancia, de nada más que de la sorpresa ante las realizaciones que responden a pautas culturales diversas; que escapan, por sus materiales o por su estilo, a los cánones arquitectónicos oficiales correspondientes a la experiencia del sujeto. Se catalogan entonces como fantásticas las arquitecturas espontáneas, exóticas, utópicas: la casa del cartero Cheval, construida por su dueño con fragmentos de cerámicas, el observatorio de Jaipur en la India, las salinas de Arc-et-Senans proyectadas por Ledoux... (2000:18)

De manera parecida, lo humorístico fija un paradigma de realidad en relación con las normas culturales del sujeto: lo humorístico puede realizarse sólo en presencia de un acuerdo sobre la norma dominante, que organiza la lógica de lo real y que la deformación cómica subvierte. Esa norma, al depender del acuerdo de un grupo, una colectividad, una sociedad en una época y lugar determinados, no es invariable, sino que oscila en perspectiva diacrónica y en distintas latitudes. Respecto a la noción de realidad convencionalmente establecida a la que hemos aludido, lo cómico se caracteriza como una infracción, una ruptura (Eco: 5), mientras que el fantástico opera una verdadera transgresión (Campra 2000:133-440): ambas formas por lo tanto exhiben un or-

den conflictivo respecto al orden racional de la realidad. El estatuto paradójico derivado del contraste entre los dos órdenes mencionados connota como absurdo el sentido del texto: inquietud y risa representan dos efectos distintos aunque especulares, resultado de una atenta estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacer vacilar sus convicciones, sea, ridiculizándolas, sea mostrando sus lados más oscuros.

2. De los relatos paradójicos y sus alrededores: microficciones

Participa en la construcción de esta estrategia de la inquietud y del desconcierto la forma narrativa que Brasca, Campra y Shua han elegido para sus cuentos: textos breves, brevísimos, qué no tienen por aliado al tiempo y trabajan en profundidad; fragmentos independientes/pero interrelacionados, de un discurso más amplio y unitario que comparten muchos elementos propios también de los discursos fantástico y humorístico, es decir, ironía, intertextualidad, desenlace ambivalente o elíptico, juegos de palabras, finales inesperados...

En Brasca, los cuentos dialogan entre sí, llegando casi a constituir un cuento único; la recurrencia de los temas (el amor, el tiempo, las interferencias entre sueño y realidad, la labilidad de la realidad misma, el acto de escritura) y las constantes en su tratamiento —relaciones imposibles o paradójicas con creaturas fantásticas, monstruos etc., contribuyen a la cohesión de los cuentos.

En Campra y Shua la organización en secciones asegura la unidad de las obras, pues éstas funcionan no solo como indicaciones de lectura, sino también como parte del sentido: en *Formas de la memoria* de Campra, "Migraciones", "Memorias", "Fundaciones", "Batallas" evocan un mundo ancestral y mítico cuya persistencia está constelada. de silencios, ambigüedades, olvidos; en *Botánica del caos* de Shua, "Diagnósticos", "Variaciones", "Sueños, Monstruos" inventan un orden nuevo para el caos

que configura la realidad textual: metamorfosis; inversión de los mitos y su re-escritura, irrupciones del sueño en la realidad. La marcada entonación irónica contribuye a desmoronar las certidumbres del lector a medida que avanza en la lectura.

Lo que permite asociar a estos autores no son sólo las afinidades en los temas (entre ellos, simplificando, el tiempo, la memoria, el amor, el mito, la reflexión sobre el lenguaje y sobre el acto de la escritura), sino, en particular, ciertos aspectos formales, que se podrían resumir de manera esquemática:

- a) ruptura de las expectativas del lector, final e identidad del narrador sorprendentes;
- b) búsqueda de lo absurdo por medio del exceso, de la dilatación de elementos y características normales;
- c) intertextualidad y metatextualidad en función del cuento breve.

Por otra parte, todos tematizan la irrupción de lo fantástico en lo real, la superposición de los dos órdenes.

En estos cuentos, lo que habitualmente caracteriza el chiste o el final fantástico (una secuencia que niega todos los indicios acumulados por el lector durante el cuento, llevándolo a esperar cierto epílogo o explicación) se convierte en un vértigo, en función del que parece estructurarse todo el texto. En "La libertad" de Campa, el narrador reticente da la clave del texto al lector sólo al final, de manera que durante toda la lectura éste es llevado a una interpretación provisoria e incompleta: "Podrás ir caminando por el filo de la sombra hasta la parte alta de la ciudad. Nadie te dirá: por ahí no se pasa. Encontrarás entornada la verja de esa casa que te ensanchaba los ojos de deseo cuando eras chico." (1989: 15).

Las libertades enunciadas en la enumeración que forma el cuento se encuentran repentinamente anuladas por la revelación

del final, que invierte el significado de esa libertad, en contrapunto irónico con el título:

Inútilmente esperando que la mujer más hermosa de la ciudad, que una mujer, que alguien, baje a sentarse contigo, y te acompañe después al teatro donde nadie te exigirá la entrada ni tratará de imponerte buenas maneras cuando te arrellanes en el palco presidencial frente al escenario vacío. Ese es el lado malo, ya te habrás dado cuenta, de ser el único sobreviviente; (1989: 16).

En “Saber buscar” de Brasca, cuento sobre la larga búsqueda de dos exploradores desaparecidos hace décadas en la foresta, el final define el sentido de esa búsqueda, jugando con el título: “En la pequeña ciudad de Syndersdale, Australia, los descubrió y reconoció de inmediato tras los cristales del pequeño recinto que compartían. Salvo el cabello crecido y el reducido tamaño de sus cabezas, los exploradores no habían cambiado nada.” (2004: 76)

Las menciones irónicas de la frase final narran, sin decirlas de manera explícita, las vicisitudes de los exploradores, que el lector deberá reconstruir. El cuento, generoso en nombres y datos, prepara minuciosamente el efecto de sorpresa, al desviar las expectativas del lector de un final tan esperado como lo es hallar a los exploradores de la selva amazónica en Australia, pero en una vitrina, transformados en objetos de museo. Así la ruptura de las expectativas, obtenida muy a menudo a través de la inversión, determina la configuración textual y las prácticas de lectura.

En otros “casos es la identidad del narrador la que se devela en el final, cambiando así de repente todo el significado de sus palabras fantástico y humor se insinúan en el texto cuando el narrador sale al descubierto. En “Acerca del vampirismo” de Shua, es un vampiro mismo el que da consejos sobre cómo curar a los enfermos de vampirismo, sobreponiendo, con efectos ridículos, elementos y lenguaje médico-científico a los mágicos y legendarios: “laborterapia, sesiones individuales y colectivas,

grupos de autoayuda conducidos por ex-vampiros. Así decía el conde, lamiéndose los incisivos centrales, largos y afilados, con la tranquilidad de quien se sabe felizmente irrecuperable, un caso perdido.” (: 74).

También en “Triángulo criminal” el narrador es un muerto, pero el hecho de que pueda ser escuchado por su interlocutor implica ciertas consecuencias en cuanto al tipo de realidad a la que los dos pertenecen: “Ahora bien, puesto que usted me está interrogando yo, muerto como estoy, puede responderle, tendré que reconocer que el ‘occiso’ no sólo me mató a mí, también lo mató a usted.” (Shua: 68)

La revelación final concluye un razonamiento deductivo que invierte por completo las premisas iniciales: el narrador, que ha sido acusado de ser el asesino del crimen aludido en el cuento, prueba, en cambio, que él es la víctima, o bien “el occiso”, como repite citando en clave irónica el lenguaje policial.

En “Mitología” de Campa, la ausencia de hombres del pueblo, atribuida por la joven narradora a los trabajos para la construcción de la ruta hacia la ciudad, encuentra la verdadera explicación sólo en el final, que revela la identidad del narrador:

La ciudad debía quedar muy lejos, porque después de más de doce años ellos seguían sin volver y el camino sin terminar. Hasta que un día encontré un libro que explicaba lo de las Amazonas, y entendí todo. (1989: 87)

El “entendí todo” del cuento describe lo que está pasando exactamente en el lector durante el acto de la lectura respecto al cuento, y en el narrador respecto a su verdadera identidad: el lector puede entender porque el narrador ha entendido antes que él.

3. Los efectos del exceso

La redefinición de las fronteras de lo real y de lo fantástico es uno de los temas principales de estos cuentos; las variantes más remotas de lo posible desembocan en lo fantástico: la abolición de los nexos de causa / efecto es uno de los elementos que mayormente minan la realidad y la llevan a los territorios de lo fantástico. La falta de causalidad aparente es una constante en los cuentos de Campra: la sensación de inquietud y paradoja se debe a que tanto el narrador como los protagonistas desconocen las razones de sus acciones y se descubren impulsados por fuerzas extrañas, como en “No hay mejor compañía”, cuento en que un hombre visita a otro durante meses sin saber por qué, ni de quién se trata. Otras veces, los personajes simplemente se dejan llevar, resignados, por su destino obscuro, como en “Juegos”:

Dos que juegan. O todos. Es un juego que se juega sobre un tablero, con piezas que no se alcanzan a distinguir. De los dos (de la mitad de los jugadores), sólo uno sabe la regla, y no le dice al otro si está ganando o perdiendo. El otro, por su parte, está obligado a jugar, pero no sabe qué es lo que puede ganar o perder. Cada cual atiende a su juego. (1989: 35)

En otros cuentos es la dilatación de condiciones “normales”, como la espera o la búsqueda, la que insinúa una dimensión paradójica, porque lleva a la parálisis y a la decadencia:

Hay una ciudad donde los ríos nunca pagan. Ni los peregrinos, ni los pájaros que van hacia el Sur. [...] Todos estamos ahí, y esperamos, y la arena se amontona en los aljibes, pero lo peor de todo es la memoria. (“A puertas cerradas”, en Campra, 1989: 24)

Así, se pasaban la vida asomados a las ventanas, sin salir, porque hubieran tenido que enturbiar el agua, ni entrar, porque quién se hubiera atrevido a afrontar los cuartos simplemente de ladrillo. Y no hicieron negocios, no leyeron libros, ni tuvieron hijos. (“Segunda fundación”, en Campra 1989: 30)

Cuentos reticentes, que se niegan a las lecturas alegóricas porque prefieren significar a través de la sugestión gradas a nombres, tiempos, lugares imaginarios: Niam, Thule, Elbor.

4. Cruzando fronteras

Cuentos paradójicos, como decíamos arriba: categorías opuestas —pasado y futuro, sueño y realidad, fantástico, absurdo y real— se superponen y conviven dando origen a un fuerte desconcierto en el lector. El tema clásico del sueño y su relación con la realidad vuelve en los tres autores: en Campra es espejo constante de la realidad vaciada y al mismo tiempo laberíntica; en Shua no hay diferencia entre la manera de contar el sueño y la de contar la realidad, tanto que los límites entre uno y otra parecen borrarse; en Brasca, el sueño desempeña distintas funciones: la obsesión onírica evoca recuerdos de un pasado olvidado y abre la puerta a una realidad terrible: como en “Precipitación de los recuerdos” (2004: 73). En “Yo siempre conmigo”, en cambio, la irrupción del sueño en la realidad y el desdoblamiento del yo consciente y lo inconsciente conoce un tratamiento irónico: después de nombrar todas las travesías padecidas en el mundo onírico y las trágicas consecuencias al despertarse (“me vi empapado y temblando de miedo... estaba desnudo y sin un centavo, ... cuando volví en mí me hacía respiración artificial”), el narrador resuelve: “Definitivamente, no puedo dejarme solo.” (2004: 12).

Desde el sueño llegan creaturas tanto maravillosas cuanto misteriosas, como “Ella”, título que alude a una imprecisa entidad femenina. Sin embargo, con el tiempo, estas creaturas adquieren todos los rasgos de la cotidianidad, y la oposición entre fantástico y real se encuentra desmantelada: “Ahora espera mi vuelta todos los días y cada vez que cobro me pide para los gastos del mes. Lo malo de estos fantasmas es que son de aparición irreversible.” (2004: 13).

El abanico de relaciones entre fantástico y real no se agota aquí: hay casos en que el orden fantástico es preferible al orden real. La inversión es uno de los recursos favoritos para representar esta realidad llena de huecos abiertos hacia realidades otras. En Campra, muchas veces los narradores pertenecen al mundo de lo fantástico y, consecuentemente, realizan una inversión radical de los valores. En “Ciencias naturales”, dedicado al elogio de las propiedades del ombú, todo el cuento consiste en la acumulación de las características negativas de su madera, equilibradas por un único, incomparable valor: “Ni para fuego sirve, es verdad, pero a su sombra se reúnen los unicornios en verano y se refriegan suavemente el pelo contra el tronco hasta que se les pone fosforescente, y ese es el único modo para poderlos divisar” (1989: 27).

En Shua también los dos órdenes se invierten: al orden real, cuando se vuelve incomprensible para la razón humana, se prefiere el orden fantástico. En el cuento “El avión”, la mecánica del vuelo evoca la imagen del legendario pájaro Roc:

Esperamos, contra toda lógica, que el avión levante vuelo, confiamos como niños en que la pesadísima construcción de acero correrá locamente por la pista hasta echarse a volar. Solo los desconfiados, los verdaderamente adultos somos capaces de ver la figura del enorme pájaro Roc que toma el avión entre sus garras y nos eleva sobre las nubes de una manera tanto más razonable, más explicable, más sensata. (: 131)

Pasar de un orden al otro ha dejado de ser imposible, los dos órdenes —fantástico y real— son equivalentes, se intercambian. Lo que antes llamé “conflicto” puede considerarse entonces más bien como coexistencia de ordenes irreductibles: como la lógica onírica, ante la lógica fantástica como la lógica humorística rechazan el principio de separación en que se funda la lógica racional, substituyen el *aut—aut* y con el *et—et* que conjuga aun los opuestos. Esta unión funda un distinto estilo racional (Bottiroli:

214-222) que admite en el texto la existencia de otro estatuto de realidad antinómica respecto a la realidad definida por el acuerdo social. Una superposición parecida es la que se verifica en el discurso del humor: Arthur Koestler llama “bisociación” el fenómeno central, en su opinión, en la génesis del humorismo: una idea L se aplicaría dos sistemas de referencia distintos, M1 y M2, caracterizados por lógicas internas generalmente incompatibles, que coexistirían en el mensaje humorístico dando lugar a una verdadera colisión (: 21). La colisión de dos isotopías sería el origen de todo procedimiento cómico.

En Shua, en particular, la inflexión humorística es más claramente audible y en *Botánica del caos* se destacan muchos procedimientos propios del discurso cómico. En “Haber crecido” la polisemia del lenguaje es el pretexto para la alteración de la realidad: de todos los significados posibles, se privilegia el más improbable, causando un cortocircuito lógico. Una frase hecha desencadena la metamorfosis relatada en el cuento:

Qué grande estás, dice mi tía Raquel a duras penas, oprimida contra la pared de su dormitorio con tal grado de presión que apenas puede volver a introducir en sus pulmones el aire que usó para asombrarse del tamaño de mi mano que intenta, entre el índice y el pulgar, tomarla de la cintura para acercarla a mi oreja (: 174).

Asimismo, en “El cuerpo del delito”, se juega otra vez con la polisemia y con la variación de una expresión fija: el ladrón no puede ser encarcelado porque no hay un ‘cuerpo’ del delito, sino una ‘cabeza’ del delito:

y no es que el delito sea incorpóreo: es que solo tiene cabeza, una cabeza grande, con una cara de ojos grandes y tristes, como de vicuña, una coronilla calva, un cuello cercenado del que mana ese líquido en nada parecido a la sangre; y es tan difícil para el

fiscal persuadirla de que la ley exige el cuerpo y no la cabeza del delito, de que estamos haciendo todo lo posible, de que se vaya de una vez por todas a molestar el asesino (:184).

5. Juegos intertextuales y metatextuales

Más allá de lo que el cuento narra por sí mismo, podemos notar una trama intertextual que deja entrever variaciones en la urdimbre, rupturas con los modelos. Las alusiones literarias y mitológicas aportan personajes, leyendas, lugares, que vuelven a estos cuentos cargados de sus significados originarios, podríamos decir, con un plus de significado que no hace falta explicitar en el texto: cada nombre llega acompañado por su propia historia. Las escrituras bíblicas, los cuentos de *Las mil y una noches* dejan sus huellas en los textos de Shua; en Campra, por ejemplo, las desventuras de Lope de Aguirre (nunca mencionado abiertamente en el texto) vuelven en el cuento “Metas”, que en el futuro verbal usado en la narración sanciona una prefiguración, sea de la desgraciada suerte de los conquistadores, sea del destino americano:

Caminan los conquistadores y no saben que el rebelde, el loco, el peregrino, no se detendrá ni aun si los guías otean a lo lejos la ciudad techada de oro, porque ves otra libertad la que él persigue, ese absoluto del rechazo que solo se conquista con la muerte, y que lo llevaré en efecto al degüello y al escarnio de sus restos.

Como no lo saben, con él siguen bajando por el gran río aciago, repartiéndose con clarividencia adelantazgos, encomiendas, latifundios, pozos de petróleo, sillones presidenciales (1989: 26).

En Brasca, el diálogo entre textos y autores se convierte en el material del cuento: en “Los dinosaurios, el dinosaurio” la inspiración viene del conocido cuento de Monterroso “El dinosaurio”; en “Contrariedad”, este cuento se enlaza con el apólogo “El sueño de la mariposa” de Chuan—Tzu, repetidamente citado por Bor-

ges, también dedicado al tema del sueño, con resultados cómicos derivados del contraste entre la mariposa y el dinosaurio del cuento y la reducción del sabio Chuan-Tzu a un chino cualquiera:

Hace unas pocas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui dinosaurio. Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? (2004: 101).

La intertextualidad para hablar del soñador soñado es la forma preferida también de este diálogo en el cuento “Soñadoras”:

— Yo, cuando sueño, sé que estoy soñando.

— Cómo sabés?

— Porque si me despierto, vos desaparecés.

— Yo podría despertarme antes.

— Y con eso qué.

— Preguntale a Chuang—Tzu, a Borges, a Piñera, a Di Benedetto, a Anderson Imbert, a Shua, a Arango y siguen las firmas. (2004: 102)

En este caso también, el autor apela a las competencias del lector, cuya enciclopedia tiene que coincidir con la de quien escribe: en el caso contrario, el cuento entero permanece opaco, inaccesible.

El juego con los textos se convierte en una verdadera dimensión metatextual: tanto Brasca como Shua se refieren al acto de la escritura y al de la lectura. En Shua, el lector es convocado como parte activa en la narración, no sólo con sus competencias, sino también como agente del acto de lectura, a fines de risa y desconcierto:

Los avances de la cirugía permiten todo tipo de modificaciones físicas. Ya es posible cambiar de sexo, de raza, de identidad. Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura

original con la que nació esto que tiene entre las manos creyendo que es un libro. ("Avances de la cirugía moderna", en Shua: 70)

El acto de la lectura como parte constitutiva del cuento aparece en "La más absoluta certeza", que apela al lector para probar la veracidad de lo que se afirma en el texto misino; la relación entre las fronteras de lo que esté dentro del texto y lo que queda fuera de él, la distinción entre el lector empírico y el lector modelo, se encuentran violadas de manera imprevisible: "Pocas certezas es posible atesorar en este mundo. [...] Y sin embargo yo sé que en este momento usted, [...] cuya existencia habré olvidado apenas termine de escribir estas líneas, usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo." (: 147).

En Brasca, en cambio, encontramos muchos cuentos que reflexionan sobre cómo se escribe un cuento breve, utilizando los mismos elementos fantásticos que conforman los otros cuentos; es así respecto a la inspiración, atribuida al mitológico Ifrit ("Las mil y una historias del Ifrit", en Brasca 2004: 99) o a la estructura típica del microcuento:

Es fácil ver que la situación anterior puede rendir, por lo menos, tres microcuentos del tipo anverso-reverso más un número considerable de combinaciones, una de las cuales es la narrada. Por otra parte, si el soñador fuera Ulises, la moneda cualquier fórmula con dos posibilidades, y el espejo un límite genérico entre mundos paralelos, el rendimiento sería mayor y podría obtenerse una muestra bastante representativa de lo que es la microficción estándar. ("Bricolaje", en Brasca 2004: 105)

Intertextualidad y metatextualidad son tan frecuentes, creo, porque responden también a ciertas características del texto breve, un texto concentrado que, a la vez, exhibe todas las propiedades de la literariedad e implica una ruptura y una puesta en discusión de todos los órdenes preexistentes. Exactamente lo mismo se

verifica con el discurso del humor, necesariamente metatextual: su objetivo es llevar al lector a dudar del lenguaje mismo, que configura la realidad en que vivimos. Humor, fantástico y microficción entonces recuperan uno de los objetivos de la ficción: abrir grietas, crear mundos, instilar dudas...

Referencias

Alazraki, Jaime

1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

Bottiroli, Giovanni

2006 *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi.

Brasca, Raúl

2000 "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento." *El Cuento en Red* 1. Pp. 1-16 <www.welcuentoenred.org>.

2004 *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule Ediciones.

Campra, Rosalba

1989 *Formas de la memoria* Córdoba: Lerner

2000 *Territori della finzione Il fantastico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

en prensa "La medida de la ficción." *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid).

Eco, Umberto .

1981 "Il comico e la regola." *Alfabeta* (Milano) 3.21: 5-6.

Epple, Juan Armando

1999 "Brevisima relación sobre el mini-cuento". En su libro: *Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores. 14-20.

Finné, Jacques

1980 *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Jackson, Rosemary

1981 *Fantasy, the literature of subversion*. London and New York: Methuen.

Jitrik, Noé

1993 "Rehabilitación de la parodia." En *La parodia en la literatura latinoamericana*. Ed. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 13-29.

Koestler, Arthur

1975 *L'atto della creazione*. Roma: Ubaldini, 1975. [Originalmente: *The Act of Creation*. New York: Macmillan]964].

Lagmanovich, David

2004 "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas." *KATATAY* 2:3-4. Pp. 37-50.

Pollastri, Laura

2004 "Desbordes de la minificción hispanoamericana." *KATATAY* 2:3-4. PP. 31-36.

Reyes, Graciela

1990 *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.

Shua, Ana María

2000 *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Todorov, Tzvetan

1970 *Introduction á la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Zavala, Lauro

2000 "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio. Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad." *El Cuento en Red* 1. Pp. 1:18 <www.elcuentoenred.org>Ovit vene parum atiossus eatempora dolore perit estius, conet vitiis quo omnis re-rovid quid ullibus damusant magnis et, serrumqui inum ex esci con-sequo vent.

