

Aproximaciones a la obra de Ana María Shua:

Hacia una lectura del microrrelato como
intergénero rizomático

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras
Trabajo Final de Licenciatura
Directora: Dra. Andrea Bocco
Codirector: Lic. Javier Mercado

2013

1 INTRODUCCIÓN:

EN TORNO A ANA MARÍA SHUA. UNA
FORMA DE APROXIMACIÓN A SUS
RELATOS.

*Es indudable que las cosas
no comienzan cuando se las inventa.
O el mundo fue inventado antiguo.*

Fernández, Macedonio (1996: 8).

En el presente trabajo realizaremos un análisis de las cinco obras de microrrelatos de Ana María Shua: *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de Fantasma*s (2004) y *Fenómenos de Circo* (2011). Antes de realizar dicho análisis, consideramos necesario hacer un breve recorrido por la historia de la formación del género y destacar las problemáticas principales en torno a él: la denominación y sus características. Es por esto que el trabajo se dividirá en dos apartados principales.

Por un lado tenemos la introducción histórica al género, que incluye autores y obras principales. Dentro de este apartado también se encuentra la delimitación del marco teórico y metodológico que utilizaremos para abordar el corpus. Hacia el final realizamos algunas consideraciones sobre las relaciones que se establecen entre la obra de Shua y el género, entroncándose con autores como Kafka o Borges.

Realizamos también, en un intento de contribuir a la historia del género, un aporte a lo que consideramos los nuevos espacios de producción y circulación del microrrelato en la actualidad. Por último, y no menos importante, a través de conceptos utilizados por los teóricos de la estética de la recepción, hacemos un breve análisis de la historia de la recepción del microrrelato a través de los peritextos de la obra analizada de Ana María Shua.

En segundo lugar, además del marco teórico e histórico, desarrollamos el análisis de la obra de microrrelatos de Ana María Shua. En él, tomando conceptos de Genette, Deleuze y de los teóricos de la estética de la recepción, realizamos un análisis transversal del corpus seleccionado. Establecemos relaciones entre los distintos libros que lo componen, a través de la hipótesis que guía nuestra lectura y funciona como unificadora de la obra.

Por último, en las conclusiones, retomamos los aspectos más fuertes que han sido trabajados a lo largo del texto, para esquematizarlos y resumirlos de manera que quede clara nuestra propuesta y aportes.

1.1 Obra de Ana María Shua

Ana María Shua (Schoua), escritora nacida en Buenos Aires en 1951, hoy es considerada una de las máximas representantes de la escritura de microrrelatos. Su vasta producción literaria incluye: novelas como *Soy Paciente* (1980), *Los amores de Laurita* (1984), *El libro de los recuerdos* (1994), *La muerte como efecto secundario* (1997), *El peso de la tentación* (2007). Libros de cuentos: *Los días de pesca* (1981), *Viajando se conoce gente* (1988), *Como una buena madre* (2002), *Historias verdaderas* (2004). Poesía: *El sol y yo* (1967). Libros de misceláneas como *Risas y emociones de la cocina judía* (2009), texto en el que se entrelazan recetas de comidas judías con reflexiones y anécdotas de la autora y de los lectores; o *El marido argentino promedio* (1991), que es una recopilación de textos publicados por la autora a lo largo de diez años en diferentes revistas y diarios, con una temática que los unifica. Libros de microrrelatos: *La Sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de Fantasmas* (2004), *Fenómenos de Circo* (2011).

A esto hay que sumar una larga lista de antologías de muy variada índole, que vienen cargadas con reflexiones de la autora. *El pueblo de los tontos* (1995), *Sabiduría popular Judía* (1997), *Como agua de manantial* (1998), son antologías que recopilan distintas tradiciones populares, como el cuento y/o los dichos populares, para resignificarlos, extrayéndolos de la oralidad y tratándolos con humor.

Cabras, mujeres y mulas (1998), *El libro de las mujeres* (2005), *Todo sobre las mujeres* (2012), y el arriba mencionado *El marido argentino promedio* (1991), incluyen relatos tradicionales sobre la construcción de la mujer y la misoginia en la historia de la humanidad, o, como en el caso del último libro mencionado, son textos humorísticos y satíricos en torno a la figura del marido argentino.

Libros prohibidos (2003), es un texto que hace un recorrido sobre algunas de las lecturas de Ana María Shua a lo largo de su vida. *Para decir te quiero, poesía de amor* (2002), *Antología del amor apasionado* (1999), son, como indica el título, antologías de poesía amorosa.

Los relatos de las más diversas tradiciones culturales son tratados en *El libro del ingenio y la sabiduría* (2003) y *El libro de los pecados, los vicios y las*

virtudes (2004). En ellos, se intercalan los relatos y reflexiones sobre ellos al final de cada uno, a veces orientadas al relato, otras al estilo.

Además, encontramos las antologías tituladas *Cazadores de letras y Que tengas una vida interesante*. En ellos se recopilan, respectivamente, una selección de sus microrrelatos y sus cuentos publicados hasta 2009. En el primero se incluyen, además, microrrelatos que luego formarán parte de *Fenómenos de Circo* (2011.)

Finalmente tenemos una vastísima producción de literatura infanto-juvenil. La mencionamos aquí porque incluye gran parte de su producción, pero dejamos constancia de que no hemos accedido a su lectura, por lo cual tampoco podemos describir su contenido: *La batalla de los elefantes y los cocodrilos* (1988), *Expedición al Amazonas* (1988), *La fábrica del terror* (1991), *La puerta para salir del mundo* (1992), *Cuentos judíos con fantasmas y demonios* (1994), *Miedo en el sur*, *El tigre-gente y otros cuentos* (1995), *Ani salva a la perra Laika* (1996), *Las cosas que odio* (1998), *La fábrica del terror II* (1998), *Cuentos con magia* (1999), *Caracol presta su casa* (2000), *La luz mala* (2001), *Animal rarísimo* (2001), *Vidas perpendiculares* (2001), *Planeta miedo* (2002), *Los devoradores* (2005), *Miedo de noche* (2005), *Colección Mañana de sol* (2007), *Este pícaro mundo* (2007), *Colección Yo soy* (2007), *Mascotas inventadas* (2008), *Una plaza muy rara* (2008), *Un circo muy raro* (2008), *Cuentos del mundo* (2008), *Colección de literatura fantástica* (2008-2011), *Pesadillas, Hechizos y Alimañas* (2008), *Los seres extraños* (2009), *Diario de un viaje imposible* (2010, junto con Lucía Laragione), *Cuentos de la Patagonia* (2010), *Colección Valores* (2010), *Colección Cuentos de los Andes* (2011), *Dioses y héroes de la mitología griega* (2011).

1.2 Corpus y fundamentación

El corpus utilizado en este trabajo está compuesto, como mencionábamos arriba de manera resumida, por sus cinco libros de microrrelatos. Su selección se debe tanto a la relevancia que tiene actualmente el estudio del microrrelato como

género¹ narrativo novedoso, como también a la ausencia de una investigación sistemática que abarque toda su producción dentro de él, uno de los objetivos que se propondrá este trabajo. Aquí el corpus:

- *La Sueñera* (1984)
- *Casa de Geishas* (1992)
- *Botánica del Caos* (2000)
- *Temporada de Fantasma* (2004)
- *Fenómenos de Circo* (2011).²

La selección de este corpus, como el descarte del resto de su producción, obedece a varios motivos. Por un lado y principalmente, la selección del microrrelato en detrimento de los otros géneros obedece al creciente interés que la crítica está poniendo en él, y a nuestro interés por contribuir con el conjunto de estudios sobre esta temática en general y sobre Ana María Shua en particular.

Por otro lado podemos decir que esta autora, a pesar de ser una de las escritoras más destacadas de las letras argentinas y latinoamericanas de la actualidad, es poco mencionada en el ámbito de la crítica y, por esto, hay escasez de estudios sobre su obra. Nuestra intención es incluirla, a través de este estudio, dentro del campo de visibilidad, para que futuros estudios profundicen en la comprensión de sus microrrelatos.

Por esto mismo debemos aclarar que la mención de una tradición en la escritura de los microrrelatos obedece precisamente al estado de la cuestión (detallado más abajo) en torno a los estudios sobre la obra de microrrelatos de Ana María Shua. El estado de estos estudios se caracteriza por una relativa sistematización del género y una precariedad en cuanto a la cantidad de material crítico para abordarlo. Es por la relativamente “escasa” presencia de textos que traten sobre el microrrelato y también por la aún más escasa crítica en torno a la obra de Ana María Shua, que este trabajo se propondrá hacer un análisis integral de su obra de microrrelatos.

Dentro del corpus seleccionado no se analizarán todos los microrrelatos sino sólo aquellos que sean pertinentes a la hipótesis que guiará el trabajo. Con

¹ Son muchos los que lo consideran simplemente un “subgénero” o una manifestación breve del cuento.

² En el presente trabajo se utilizan las primeras ediciones para el análisis.

esto pretendemos comprender más cabalmente la obra de Ana María Shua en un contexto histórico, social y cultural en el cual el mencionado género tiende extenderse más y más cada día.

Es de nuestro interés, además, ahondar en este análisis de la obra de A. M. Shua para contribuir a realizar el bosquejo de una brevísima parte de su producción. Esto nos puede ayudar no sólo a relacionarla con diversos escritores de la ficción breve en Argentina y en el mundo, sino a comprender más cabalmente el género, a partir de la lectura que hacemos sobre la particular poética que, creemos, elabora la autora.

1.3 Hipótesis

La hipótesis que guiará nuestro trabajo y que se intentará demostrar a lo largo de él, será la siguiente: Ana María Shua construye, a partir de una *serie fractal*³ de textos dispersos en su obra de microrrelatos, una teoría sobre el género como uno constituido por la reescritura y, por esto mismo, como un *intergénero rizomático*.

Para esto se sirve principalmente de peritextos y microrrelatos, que refuerzan la idea del género como algo que está en permanente cambio, aunque con sus elementos constantes, sus mesetas, en palabras de Deleuze. Reconocible y al mismo tiempo esquivo está *entre*, como el rizoma. Y la palabra, que en última instancia sólo sirve para verbalizar el caos de lo nombrado, establece relaciones lúdicas con ese *género fronterizo* (en tanto relativamente indefinido) que es el microrrelato, cruzando de un lado a otro, quedándose en ambos y en ninguno, en definitiva, en ese *intergénero rizomático*.

El microrrelato se puede comprender como un género inestable y cambiante a partir de su escasa definición o delimitación (incluso desde el nombre). Esto se encuentra, al menos desde nuestra postura, en estrecha relación con el concepto de *rizoma* de Deleuze. De esta unión de ideas que guían nuestra lectura a modo de hipótesis, surge el concepto de *intergénero rizomático* como un

³ El concepto es tomado del texto *Estrategias literarias, hibridación y metaficción en La sueñera de Ana María Shua*, de Lauro Zavala. Es explicado en el apartado del Marco Teórico de este trabajo.

elemento novedoso y quizá el mayor aporte de este trabajo. A partir de la lectura de la obra de microrrelatos analizada, se la establece como una categoría que podría ser útil para una mejor comprensión del género, en tanto le da una entidad inestable producto de la reescritura como procedimiento distintivo.

1.4 Estado de la cuestión

Entre los estudios que hay realizados sobre la obra de Ana María Shua, sólo hay uno exhaustivo: *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. (Rhonda Dahl Buchanan Editora, 2001)⁴. No hay, por el contrario, ninguno dedicado a la totalidad de su obra de microrrelatos. Encontramos estudios relativamente fragmentarios que abordan aspectos puntuales como los de Graciela Tomassini, pero no de manera integral.

Los artículos “Minihistoria del Microrrelato en Argentina” (2010), de Maruví Alonso Ceballos y “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua” (2006), de David Lagmanovich, junto con el libro *El microrrelato: teoría e historia* (2006), del mismo autor, nos orientarán y darán un punto de apoyo para la comprensión del estado actual del microrrelato en Argentina y el lugar en el que la crítica coloca a A. M. Shua.

También es de gran valor el estudio realizado por Guillermo Siles⁵: *El Microrrelato Hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* (2007). En sus páginas podemos hallar un amplio recorrido por el género, y es uno de los más actuales estudios que se encargan de sentar las bases y la temporalidad de un género de reciente formación como lo es el microrrelato.

Además tendremos en cuenta los importantísimos aportes de Rhonda Dahl Buchanan con artículos como “El género rebelde de la literatura: el cuento brevísimo en La casa de geishas de Ana María Shua” (2000); o “Las estrategias lúdicas en los micro-relatos de Ana María Shua” (2007), de Velebita Koricanic.

⁴ El libro en cuestión puede consultarse en el siguiente enlace: http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx. Está dividido en diferentes artículos que analizan varios aspectos de la heteróclita obra de A. M. Shua.

⁵ Guillermo Siles es Doctor en Letras de la Universidad de Tucumán, Profesor de Literatura Argentina en las Universidades Nacionales de Salta y Tucumán e investigador del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL).

Será de utilidad, por otro lado, utilizar clasificaciones como las de los recursos literarios postulados en *Estrategias literarias, hibridación y metaficción en La sueñera de Ana María Shua* (2001), de Lauro Zavala.

También utilizaremos la categoría de *paratexto* (más precisamente los *peritextos*) del libro *Umbrales* de G. Genette, que en su momento ha utilizado Graciela Tomassini en su artículo “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua” (2006).

Estas categorías analíticas de las que nos serviremos, nos permitirán hacer un análisis pormenorizado de los diferentes textos que forman parte de nuestro corpus. Nos diferenciamos del resto de análisis presentes debido a que nuestro trabajo, en cierta medida gracias a su extensión, contará con un mayor grado de detalle y desglose de los textos, además de contener como corpus toda su obra de microrrelatos hasta el momento.

Diremos entonces que uno de los objetivos de este trabajo pretende es realizar un análisis lo más exhaustivo posible sobre el corpus de libros mencionado. Con ello pretendemos establecernos como un antecedente en el estudio sobre la producción de microrrelatos de la autora, entroncados en una vasta tradición literaria.

Para llevar esto a cabo consideramos necesario explicitar la serie fractal postulada, destacando las relaciones transtextuales por medio de las cuales puede leerse el género como reescritura. Esto nos lleva, en última instancia, al desarrollo progresivo de la hipótesis arriba planteada.

Por esto consideramos útil establecer la mencionada categoría de *intergénero rizomático* como herramienta para la comprensión del microrrelato en cuanto género. Este punto, si bien desarrollado a lo largo del trabajo, aparece debidamente descripto en las conclusiones.

Por último debemos decir que también es un aporte para los estudios del género la última etapa a la que aludimos en el apartado histórico, relacionada con la *world wide web*. Intenta ser un primer acercamiento para el establecimiento de la web como espacio de producción y circulación del microrrelato en la actualidad.

2 MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO-METODOLÓGICO

2.1 Hacia una definición del género

Ya entrado el siglo XXI el microrrelato es un género que apenas está definido, historizado, incorporado al campo de la crítica literaria. Es un tema, sin embargo, candente en la crítica actual y hay diversos estudios sobre el género y los escritores que lo “practican”.

Por esto nos resulta necesario partir desde lo que la crítica entiende hasta el momento por microrrelato. Para ello utilizamos, entre otros textos, el artículo de Maruví Alonso, “El microrrelato: un género que recicla” (2009), en el que se mencionan las diferentes acepciones con las que se denomina a este género: “minicuento”, “textículo”, “semicuento”, “ultracuento”, “ficción súbita”, “cuento en miniatura”, “microficción”, “caso”, “crônica”⁶ (Brasil), “cuento brevísimo”, “artefacto”, “varia invención”, “short short story” y “four minute season”.

Tomamos, además, distintos apartados de *El microrrelato Hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* (Gillermo Siles, 2007), para establecer una relación de continuidad entre su estudio y el nuestro, en el que nos referiremos al género (según otros, subgénero) como microrrelato.

Dentro del amplio abanico que se nos ofrece en cuanto a la terminología utilizada, -debido en gran medida a la ausencia (aún hoy) de una clara y definitiva delimitación del género- optamos, como acabamos de mencionar, por el de microrrelato⁷, opción que se desarrollará en el siguiente apartado.

⁶ No podemos evitar mencionar la similitud entre este término en portugués y el término crónica en español, género que, a principios del siglo XX, abrió las posibilidades de utilizar diferentes elementos de diferentes géneros literarios, produciendo, con el tiempo, una nueva idea sobre el relato y su construcción.

⁷ En el Proyecto de Trabajo Final de Licenciatura se había optado por utilizar indistintamente los términos minificción y microficción, debido a que se encuentran entre los más utilizados y no existe una clara diferenciación entre ambos. Optábamos por esta opción dado el carácter ambiguo y, por eso mismo, amplio para la conceptualización de un género que, creemos, está fuertemente caracterizado por carecer de características estancas. A pesar de eso, en este trabajo, luego de profundizar en la investigación sobre el tema, se optó por el enfoque más acotado que nos proporciona el término “microrrelato”.

2.1.1 El problema nominal

Uno de los principales inconvenientes a la hora de realizar un trabajo sobre obras encuadradas dentro del género microrrelato es la ausencia de un criterio único entre la crítica especializada para denominar al género.

Esto implica, por un lado, que deberemos posicionarnos a favor de uno de sus términos en detrimento de los demás y, por otro, que esa decisión debe estar justificada. No significa esto que el resto de las denominaciones carezcan de valor u objetividad sino que, o bien son amparadas por un marco teórico diferente del elegido por nosotros, o se utilizan muchas veces de modo indistinto o incluso lúdico como el de “textículo”.

Es un denominador común dentro de los trabajos críticos dedicados a analizar y estudiar el microrrelato, utilizar los términos minificción/microficción de manera indistinta, dado el carácter ambiguo y relativamente indefinido con el que caracterizan al género, sin “encorsetarlo” en categorías demasiado rígidas. El problema de esta terminología radica en la amplitud que implica lo ficcional y que, contrario a lo que piensa Juan Armando Epple (1996), no sería el carácter constitutivo de los microrrelatos, sino, consideramos nosotros, una más de entre sus características posibles.

Lagmanovich (1996), por el contrario, opta por otra terminología, aunque tampoco establece una clara distinción entre microcuentos y microrrelatos. Creemos apropiado, a pesar de la gran extensión de la cita, rescatarla de manera completa porque en ella da una definición que ilustra de manera clara su perspectiva:

Brevísimas construcciones narrativas, muchas veces de sólo un párrafo; cuentos concentrados al máximo, bellos como teoremas; relatos esenciales, exigentes para con el lector pero también dadores de un placer análogo al que proporciona el poema o, en la música pianística del siglo pasado, el contenido trazo del “impromptu” o del “momento musical”. Suelen tener desde unas pocas palabras hasta un párrafo o dos, desde menos de una página hasta una página y media o dos de extensión. (...) A partir de ese despojamiento, el microrrelato tensa un arco desde donde dispara certeras flechas a nuestras maneras rutinarias de leer (...) el fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la “ornamentación” innecesaria, abolir los

desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad (1996).⁸

Mencionamos además que hay otras definiciones. Tenemos por un lado a Violeta Rojo que propone el término *minicuento*, que consta de las siguientes características: 1) brevedad extrema; 2) economía de lenguaje y juegos de palabras; 3) representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector; y 4) carácter proteico.

Si bien no descartamos esas características como constituyentes fundamentales del microrrelato, el término “minicuento”, así como el de “cuento breve o brevísimo”, siguen la línea de autores que consideran al microrrelato dentro del género cuento, como un subgénero y no como uno independiente.

Recordamos, asimismo, de los artículos de Koch (2000a y 200b), los siguientes rasgos que ella postula a la manera de **recursos** para construir un microrrelato y que son ilustrativos, por contraste y analogía, de algunas de sus características:

- 1) Utilizar personajes ya conocidos;
- 2) Incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato;
- 3) Proporcionar el título en otro idioma;
- 4) Tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez;
- 5) Hacer uso de la elipsis;
- 6) Utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico;
- 7) Utilización de un formato inesperado para elementos familiares;
- 8) Utilizar formatos extra-literarios;
- 9) Parodiar textos o contextos familiares;
- 10) Hacer uso de la intertextualidad literaria;
- 11) Transgresión de géneros;
- 12) Sorprender al lector con una lógica inesperada;
- 13) Realizar un cambio sorpresivo de contexto;
- 14) Contrastar presente y pasado;
- 15) Concretización de una metáfora o dicho popular;
- 16) Escamotear el significado de una frase hecha;
- 17) Utilizar un formato popular, no literario;
- 18) Utilizar una lógica desviada;
- 19) Hacer falsas atribuciones;
- 20) Hacer uso de la ironía;
- 21) Desacralización de personajes conocidos;
- 22) Crear una perspectiva infrecuente o única.

⁸ Y continúa: “Dos ejemplos altamente pertinentes son, por una parte, la música de los compositores vieneses surgidos en las dos primeras décadas del siglo (Schönberg, Berg, Webern), y por la otra, la experiencia constructiva de la Bauhaus alemana (Gropius, van der Rohe, Breuer), de trascendental influencia sobre la arquitectura y el diseño contemporáneos” (1996).

Además nos encontramos con diferentes tipologías de microrrelatos. Siguiendo el texto de Maruví Alonso Ceballos (2009) recordaremos dos clasificaciones de dos de los teóricos más importantes que han trabajado sobre el género: David Lagmanovich (1996) y Francisca Noguero Jimémez (1996). Para Lagmanovich el microrrelato se divide en 3 tipos:

- 1) Reescritura y parodia.
- 2) Discurso sustituido: lo fundamental en estos microrrelatos es la experimentación con el lenguaje.
- 3) Escritura emblemática: “textos que transmiten una visión trascendente de la existencia humana que podrían ser interpretadas desde un punto de vista mítico o religioso” (2009: 34).

Por el contrario, Francisca Noguero Jimémez lo clasifica de la siguiente manera:

- 1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción.
- 2) Textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano.
- 3) Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.
- 4) Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.
- 5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).

6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno.

Nosotros, por otro lado, consideramos al microrrelato un género intergénerico inestable. Muchas de las características que les atribuyen los críticos son frecuentes pero no distintivas. Una de ellas es el recurso al humor, a la sátira y a la parodia. Recursos recurrentes, no son, sin embargo, definitorios del género. Lo son la brevedad y su carácter de relato. Lo es, también, la presencia casi total de la reescritura discursiva, genérica, como recurso de producción.

A pesar de esto podemos encontrar microrrelatos que no reescriban otros géneros u otras obras. Pero siempre serán breves. Es seguro, además, que muchas veces suelen recurrir a la utilización de personajes conocidos, ya sean de la cultura popular o literaria, como el Quijote.

Es en función de la brevedad y la velocidad de lectura, que abunda esta apelación a lo conocido, que no sólo se da en cuanto a los personajes sino en cuanto a momentos o situaciones históricas de trascendencia (Segunda Guerra Mundial, conquista de América, caída del muro de Berlín, etc.). Al apelar al bagaje cultural –a veces de manera más exigente que otras-, el narrador elabora una estrategia de comunicación con el lector en la que este reconozca al personaje del cual se habla sin necesidad de un desarrollo. Esto posibilita el carácter breve, pero además la reescritura o final sorprendentes. Además establece la posibilidad de sorprender al lector con un giro inesperado en la acción o la transformación de un dicho popular, mediante un registro humorístico y a veces satírico.

Las manifestaciones del microrrelato, de este modo, se pueden entender como textualidades que interactúan con otros géneros y “apelan a procedimientos de reescritura, alusión, intertextualidad, estableciendo pactos y alianzas de lectura, según el momento histórico que atraviesan” (2007: 103).

La estructura del microrrelato, por su parte, puede adquirir modos de expresión de los cuentos, las fábulas, el género periodístico, el cuento policial, el ensayo, el tratado, etc. Muchas veces suelen retornar a fuentes antiguas o a géneros caídos en desuso, ya sea para revitalizarlos, satirizarlos o sencillamente

actualizarlo mediante la escritura. Mediante esa actualización y recurso al pasado podemos hallar, por ejemplo, a Prometeo o a Belerofonte y la Quimera como parte de un número de circo (*Fenómenos de Circo*, 2011)

A través de distintos recursos humorísticos y literarios, logran escamotear las convenciones genéricas, incluso nombrándolas, para establecer el género como uno de difícil o imposible clasificación. En este sentido, y ya definido o más bien delimitado el género, utilizaremos el término microrrelato por tres motivos fundamentales.

Por un lado la denominación abarca una gran variedad de formas discursivas, de la manera más neutral posible. Algo que no sucede con el término “microficción”, que acota el género y deja fuera todo texto “no ficcional”.

A diferencia de “microcuento”, que hace referencia a cierto tipo de textos literarios y ubica al microrrelato como un subgénero del cuento, el término “relato” nos da otro tipo de libertad. Al entender por éste la capacidad del hombre de relatar y comprender relatos, lo desmarca de algo exclusivamente literario y lo instaure en un ámbito no teórico que nos permite una manipulación más libre del término. Finalmente debemos decir que la opción por “micro” se debe simplemente a que el término “minirrelato” no es utilizado, al menos de manera extensiva. Esta opción no implica, por esto mismo, una decisión conceptual, sino de uso.

Como breve aporte sobre el problema nominal, en el próximo apartado realizamos un recorrido por los peritextos editoriales de los cinco libros analizados, con el fin de exponer cómo ha ido variando la denominación del género a lo largo de estas casi tres décadas.

2.1.1.1 Minihistoria de la recepción⁹

En este apartado desarrollaremos, en consonancia con la teoría de la recepción, un breve recorrido de la recepción del género, a través de los datos que

⁹ Se adjuntan en el anexo las contratapas y solapas pertinentes.

pueden registrarse en los peritextos del corpus seleccionado y de las ediciones que poseemos en particular¹⁰.

En la contratapa de *La sueñera* se define a los microrrelatos bajo la denominación general de “250 textos”. De 1984, primera edición de *La sueñera*, a 1992, primera edición de *Casa de Geishas*, se los nombra, también en la contratapa, como “brevísimos relatos”. Definición no tan alejada de lo que entendemos hoy por microrrelato, sin embargo está utilizada para caracterizar los textos de una manera imprecisa y no para delimitarlos como pertenecientes a un género.

El mismo uso puede leerse en la solapa que, de modo aclaratorio, reconoce al anterior libro de Ana María Shua como “un libro de relatos brevísimos”. Esto no hace sino acentuar la indeterminación con respecto a la denominación del género a través del cambio de lugar del adjetivo y el sustantivo. Además de eso, la utilización del artículo indefinido “un” para acentuar su singularidad con respecto a los otros libros publicados por la autora, dentro de los géneros ya establecidos, establece otra distancia con respecto a los demás géneros.

Por su lado, en la solapa de *Botánica del Caos*, su tercer libro de microrrelatos, publicado por la editorial Sudamericana en el año 2000, podemos observar un cambio cualitativo. Allí podemos leer: “Entre sus libros de cuentos hay dos que abordan el género de la microficción: *La sueñera* y *Casa de Geishas*”. La oración, un tanto ambigua, da lugar a la siguiente interpretación: se reconoce a la microficción como género y al mismo tiempo se lo subordina como subgénero del cuento. En esta distancia de categorización genérica podemos observar un cambio en torno a la concepción que empezaba a formarse sobre el género, al menos a nivel editorial¹¹.

Por el contrario, en la contratapa no se menciona al género pero sí se lo caracteriza: “la autora descompone y reconstruye las formas breves –el relato, el apólogo, la fábula- o insinúa sus prolongaciones”. En esta caracterización del género se establece lo que luego será una característica que se repetirá en diversos autores: la utilización de diversos registros genéricos en sus microrrelatos.

¹⁰ Es de notar que esto podría completarse recurriendo a segundas ediciones, en las que la descripción de la contratapa haya cambiado, como consecuencia de una mayor conciencia sobre el género.

¹¹ Con esto queremos decir que, si bien la denominación varía en estos peritextos, no pretendemos realizar aquí una interpretación extensiva sobre el género al resto de los lectores. Son datos que pueden aportar, llegado el caso, a una historización sobre la recepción del microrrelato.

Ya en *Temporada de fantasmas*, editado en el año 2004, encontramos la denominación “microrrelato” para referirse al género. En la contratapa, además de las palabras que representan la voz editorial -“espléndido volumen de microrrelatos”-, encontramos las voces de autores reconocidos. Entre ellos, Fernando Valls elogia a la autora diciendo: “Maestra del difícilísimo arte del microrrelato”.

Al contrario de lo que ocurría con *Botánica del Caos*, donde el género “cuento” y el género “microrrelato” no aparecían claramente diferenciados sino más bien uno subordinado al otro, en la solapa de *Temporada de fantasmas* encontramos la siguiente oración: “Tres de sus libros abordan el microrrelato” seguida de “También ha escrito libros de cuentos”.

Todo nos haría considerar que la distinción entre ambos géneros está asentada, si no fuera por la contrasolapa del volumen, donde aparece catalogado dentro del género cuento. Sea una errata de la editorial o una contradicción debido a la evidente resistencia del género a ser clasificado, lo cierto es que se avizoran cada vez más claras las diferencias entre uno y otro género y eso se ve plasmado en la clasificación editorial con que se presenta el libro.

Por último, *Fenómenos de circo*, editado siete años después (2011), contiene la misma distinción que el volumen anterior en la solapa con respecto al género, sólo que se añade este último libro, como no podía ser de otro modo.

A pesar de que podríamos suponer que en este libro la distinción entre el cuento y el microrrelato podría estar mejor establecida, en la contratapa se define el libro como uno de “cuentos brevísimos” e inmediatamente se nos dice: “Maestra indiscutida del género”. En esta aparente contradicción podemos detectar, por un lado, la conciencia con respecto a la individualidad de un género distinto; por otro, y en contradicción, que este género pertenece al cuento; y por último, también en contradicción, que la contratapa y la solapa establecen dos taxonomías distintas.

Problema que le concierne casi exclusivamente a los críticos, la definición y delimitación del género todavía está por verse. Por lo pronto, el lector no informado o desprevenido, al acercarse a uno de estos libros, puede tener en su horizonte de expectativas dos géneros con los que se puede encontrar: el cuento y el microrrelato. Sin estar claramente distinguidos en los peritextos, se invita, por descortesía o descuido, al lector mismo a descubrir este género y entrar en

contacto con un tipo de escritura que, si bien distanciada del cuento, aún hoy produce confusiones o distintas perspectivas para bordarlo como un género aparte o subordinado al cuento.

2.2 Breve historización del género

Consideramos por esto mismo que, al haberlo definido, debemos realizar ahora una breve pero fundamental historización del género, mencionando sus principales momentos de formación de modo paralelo a su constitución y posterior consolidación. Esta historización retoma de manera sintética los textos de David Lagmanovich, Guillermo Siles y Maruví Alonso Ceballos. La intención principal que perseguimos con el aporte de este panorama es comentar y recobrar esos tres recorridos para la cabal comprensión del desarrollo del género y la obra que se analizará.

Por otro lado, el texto referente a la world wide web, dentro del próximo apartado, implica un aporte a las etapas mencionadas por Guillermo Siles en torno a la formación del microrrelato. Esta es la única etapa que no retomamos de otros autores, sino que se constituye en uno de los aportes de este trabajo, como ya se ha mencionado arriba.

2.2.1 Desarrollo y consolidación

Seguimos aquí la clasificación realizada por Guillermo Siles (2007) que relaciona la emergencia del género con diferentes momentos de crisis en las letras latinoamericanas, postulados por Emir Rodríguez Monegal en “Tradición y Renovación” (1972). Este autor reconoce tres momentos de crisis definitorios en las letras latinoamericanas, a los cuales Guillermo Siles les agrega un cuarto.

Nosotros agregaríamos, con vistas a futuras investigaciones, un quinto momento crítico en las letras latinoamericanas, relacionado con el cambio en la producción y circulación del microrrelato. Este momento es paralelo a la

producción y circulación tradicional en papel y no la excluye, sino que, por el contrario, la diversifica y amplía:

- 1) Período de entreguerras (1920-1940).
- 2) La crisis cultural provocada por la Guerra civil española y la Segunda Guerra mundial (1940-1960).
- 3) La difusión de la Revolución Cubana (1960-1980).
- 4) El ingreso en la cultura globalizada (1980-2000). Transición del género entre las décadas 1970-1980, signadas por la dictadura militar (1976-1983) en Argentina.
- 5) El “nacimiento” de la web como espacio de producción textual (2000-actualidad). Implica una enorme producción de microrrelatos diseminados en blogs, facebook, twitter, etc. Y respondería, casi de un modo conversacional, al deseo de Italo Calvino (2010) por esa antología relatos de una línea.¹²

2.2.2 Autores y obras en el desarrollo del género

Dentro de este amplio marco temporal, nombraremos a los autores más representativos y algunas de sus obras. Todo ello contextualizado en el marco de producción literaria hispanoamericana. Optamos por esta selección, en detrimento de la producción en otros idiomas, por varios motivos.

En primer lugar, este trabajo no pretende realizar ni dar una idea acabada del desarrollo del microrrelato como género, sino simplemente introducirlo de modo que la obra de microrrelatos de Ana María Shua quede comprendida en su contexto genérico de la forma más acabada que pueda permitirse este trabajo.

Por otro lado hay otras obras que se ocupan de este aspecto, principalmente la obra de Lagmanovich, uno de los precursores en cuanto a la historización y delimitación del género. En ella el lector puede profundizar en el recorrido histórico que el autor realiza al “trazar” una genealogía del microrrelato.

¹² En el próximo apartado nos explayamos un poco más sobre este tema en concreto. Por el momento simplemente lo mencionamos.

Por último, los microrrelatos en idiomas como el inglés de Norteamérica, son concebidos de modo distinto a como lo podemos llegar a hacer dentro de un marco hispanoamericano. La concepción de sus “short short storys” suele identificarse, como nos recuerda Siles (2007), con la nuestra sobre los cuentos cortos y no precisamente con lo que entendemos por microrrelato.

Por todo esto, *Petits poèmes en prose* (1869), mencionado en el próximo apartado, si bien es anterior a la delimitación expuesta en el título, es incluido dado que es uno de los primeros exponentes de una escritura que conscientemente operó una hibridación genérica de la clase que su nombre expone y que contribuyó de manera determinante en la formación del género. A esto hay que sumarle la relación que la crítica (Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, etc.) ha establecido entre la producción de Baudelaire y la de López Velarde, uno de los más importantes autores dentro de la primera etapa de consolidación del género.

Por último debemos agregar que ninguna de estas etapas ni los autores que se encuentran en ellas, son estancas. Esto se debe, por un lado, a la precaria exactitud que nos brindan las fechas para una delimitación histórica: en la mayoría de los casos éstas son sólo aproximativas o están delimitadas por la publicación de una obra fundamental en la evolución del género, como es el caso de *Azul...* (1988). Esto no responde necesariamente a la idea de un proceso que comienza mucho antes de la publicación de esta obra, determinado más por el carácter mismo de proceso, que por la mera existencia del libro. Por otro lado se debe a que algunos de sus autores se ubican en más de una etapa (como en el caso de Borges) y han realizado distintos aportes en distintos momentos.

No son pocos los autores que ubican los comienzos del género en la narrativa oral, de la cual se habría tomado el carácter conciso y falto de rodeos que lo caracteriza, apelando a la competencia del lector/oyente. Podemos pensar, siguiendo esta línea, la delimitación que realiza Genette en relación al término *Parodia*, que mencionamos aquí brevemente para luego retomarlo en el apartado teórico.

En *Palimpsestos* (1989: 20-30), Genette nos dice sobre la parodia (uno de los rasgos del microrrelato) que hay una permanente confusión en cuanto a lo que significa. Por esto, para comenzar el desarrollo de su razonamiento y posterior categorización, nos hace recordar su etimología:

ôda, es el canto; para: “a lo largo de”, “al lado”; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía (1989: 20).

Es llamativa la relación entre *cantar de lado* de los rapsodas que implica el término “parodia” (con otro tono o con otro sentido, ya sean los mismos u otros) y la característica primordial de un género como el microrrelato, que “habla de costado”, en un dialogismo intertextual en el cual la parodia es una de sus características. Dado que no es la intención de este trabajo, se dejará este aspecto de lado, aunque no descartamos tratarlo en mayor profundidad en futuros estudios.

Por otro lado y regresando al corazón de este apartado, diremos que hay diversos autores a los que podríamos calificar como iniciadores del género. Así, como David Lagmanovich nos recuerda (2006a), es Rubén Darío quien tiende el puente entre *Petits poèmes en prose* (publicado en 1869) de Charles Baudelaire y la nueva escritura que intentaba afirmarse en América Latina.

Rubén Darío publica en 1887, en una revista de Valparaíso, doce “cuadros” con el título “En Chile”, que luego incluye en *Azul...* (1888). Aunque no podemos hablar de microrrelatos al referirnos a los poemas en prosa de este libro, sí le debemos el puente entre la concepción tradicional del cuento y la que luego se corresponderá con la de microrrelato. También es de vital importancia el relato breve “Nacimiento de la col”, que ya prefigura algunas de las características del género que luego observaremos en obras posteriores.

Treinta años después, y como iniciador del género en Argentina, debemos recordar a Leopoldo Lugones y a su *Filosofícula* (1924). En ese libro se puede leer la reescritura de motivos religiosos, que luego encontraremos como una constante en el género y también en textos como “Gólem y Rabino” (y sus diversas versiones) en *Botánica del Caos* (2004) de A. M. Shua. De este modo en *Filosofícula* ya nos encontramos con un principio característico de la modernidad, que luego adoptará el microrrelato como una de sus principales características: “la búsqueda de originalidad retornando a los orígenes” (2007: 65).

A Leopoldo Lugones se le unen, aunque igualmente tímidos en cuanto a su propuesta (principalmente por la ausencia de experimentación con el lenguaje),

autores modernistas como Ángel de Estrada y Ramón López Velarde. No había en ellos ni la experimentación lingüística característica que tiempo después habrá en el microrrelato, ni tampoco la “velocidad” de la que nos habla Italo Calvino (2010).

En cambio sí se puede encontrar, aunque tímidamente, en los escritores vanguardistas, algo más conscientes de la nueva forma de escritura que comenzaba a perfilarse. Esto se debe tanto a su actitud lúdica ante la literatura como a una nueva actitud hacia el lector, ya con plena conciencia de la participación y el rol de éste, que iría adquiriendo relevancia con el transcurso de los años.

A todo ello habría que añadirle también la ausencia –aunque nunca total- de los recursos literarios fundamentales en la construcción de los microrrelatos como los de *parodia*, *reescritura* y *metaficción*. Entre los autores pertenecientes a este último grupo podríamos mencionar a Vicente Huidobro, Alfonso Reyes, Julio Torri, Juan Ramón Jiménez y, en Argentina, a Macedonio Fernández con *Una novela que comienza*, *Tantalia* y *Cirugía psíquica de extirpación*, como intenta demostrar Henry González Martínez (2000: 7).

Este último caso, por demás complejo, es más “cierto” si se piensa desde la terminología utilizada por González Martínez (minicuento) y no desde la utilizada por nosotros (microrrelato). Además, antes que escritor de microrrelato, podría identificarse en esos relatos breves de Macedonio Fernández, los primeros esbozos de una teoría o una aproximación a ciertos caracteres (como los de suscitar emoción, la brevedad, etc.) que luego encontraremos en el microrrelato.

No podemos obviar tampoco la existencia de antecedentes en escritores como Ricardo Güiraldes con su libro *El cencerro de cristal* (1915) o en Roberto Arlt con sus *Aguafuertes*. Oliverio Girondo publica *Membretes* en la revista *Martín Fierro* entre 1924 y 1926, y son sumamente cercanos en estructura, humor y extensión, a los que luego encontramos en *La sueñera* de A. M. Shua o en los microrrelatos en general.

Para finalizar esta etapa, creemos imprescindible mencionar el rol fundamental de Julio Torri, autor incomprendido en su época y hoy poco conocido y mencionado por la crítica (quizá debido a su reticencia a publicar en libro y a tener su obra, durante muchos años, diseminada en periódicos), como el iniciador del género en Latinoamérica.

Su primer libro, *Ensayos y poemas*, de 1917, de escritura mínima, generó en los lectores de aquella época un cambio en el *horizonte de expectativas*. Encontramos textos de una difícil clasificación que no fueron reseñados en su época, quizá debido a la falta de comprensión de sus contemporáneos. Entre estos textos, si bien no encontramos el microrrelato tal como lo comprendemos hoy, sí hallamos “A Circe”, texto fundamental para el género, que realiza una sabia hibridación entre la poesía y la prosa, cuestionando los límites genéricos y demandando:

“un lector cómplice capaz de discernir los mecanismos intertextuales y las alusiones condensadas en dos brevísimos párrafos (...) “A Circe” fija el modelo de una operatoria en la que se funden dos géneros para dar lugar a la emergencia de una forma que no encaja en los parámetros establecidos y requiere nuevos pactos de lectura que contemplen, por ejemplo, el humor, la ambigüedad y el recurso de la ironía. Por otra parte, el libro confirma la existencia de una diversidad de formas mixtas o de hibridación genérica –la crónica, el ensayo, la estampa, el poema en prosa, la viñeta- con las que el microrrelato contemporáneo se funde y entrelaza. La importancia de “A Circe”, erigido en prototipo queda expuesta en múltiples variaciones que lo emplean como intertexto y confluyen en lo que es posible denominar la constelación de la sirena (Siles, 2007: 80-81).

La constelación a la que se refiere incluye (Zavala, 2003) textos como “Circe” de Agustín Bartra, “Aviso” de Salvador Elizondo, “Dicen” de Felipe Garrido, “La sirena” de Marcial Fernández, “Las sirenas” de José de las Colinas, “Fábula de Circe” de Hugo Hiriart, “La Sirena inconforme” de Monterroso y “El silencio de las sirenas” de Kafka.

Luego de la crisis de 1929 se produce de manera progresiva la instalación de lo fantástico en la renovación cuentística. Agrupados en la revista *Sur* podemos encontrar autores de la talla de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco y Silvina Ocampo. Estos autores manifiestan en su escritura el descontento con un mundo que ha perdido credibilidad.

En 1940 se inician dos décadas de predominio de lo fantástico con la publicación de *De fusilamientos*, de Torri. Según nuestra perspectiva y a diferencia de Siles, en este sentido es igualmente significativa la publicación de *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, a pesar de ser una novela. Esto se debe no sólo a la obra sino al fundamental prólogo de Borges en el que se definen determinadas características del género, que luego serán modélicas para autores como Rodolfo

Walsh (al menos durante una etapa de su producción) y sus *Variaciones en Rojo* (1953).¹³

Borges prefigura en esta etapa las configuraciones que realizará en la próxima, sin definir nunca de modo explícito una teoría sobre el cuento. En una charla que se supone es de finales de la década de 1970 -quizá luego titulada “Acerca de mis cuentos”-, nos habla de su concepción sobre el autor. Para eso utiliza relatos como “El Zahir”, “El libro de arena”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Utopía de un hombre que está cansado”.

En esos textos se prefigura una noción del autor como alguien que recibe algo y lo comunica. De este modo se elabora una noción del escritor según la cual interviene lo menos posible en su obra, dando primacía al acto de lectura:

Lo vemos en la primera línea -yo no sé griego- de la *Iliada* de Homero, que leemos en la versión tan censurada de Hermsilla: “Canta, Musa, la cólera de Aquiles”. Es decir, Homero, o los griegos que llamamos Homero, sabía, sabían, que el poeta no es el cantor, que el poeta (el prosista, da lo mismo) es simplemente el amanuense de algo que ignora y que en su mitología se llamaba la Musa. En cambio los hebreos prefirieron hablar del espíritu, y nuestra psicología contemporánea, que no adolece de excesiva belleza, de la subconsciencia, el inconsciente colectivo, o algo así. Pero en fin, lo importante es el hecho de que el escritor es un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo, lo que recibe no son exactamente ciertas palabras en un cierto orden, como querían los hebreos, que pensaban que cada sílaba del texto había sido prefijada. No, nosotros creemos en algo mucho más vago que eso, pero en cualquier caso en recibir algo.¹⁴

Para finalizar este apartado recordamos la incalculable importancia de la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, publicada por Borges y Bioy Casares en 1953. Son sintomáticas las palabras de la “Nota preliminar”, en la que se nos dice a los lectores que “lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas páginas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Borges, J. L. y Bioy Casares, A., 1955: 7)

¹³ Como libros representativos podemos encontrar los siguientes: *Las pruebas del Caos* (1946), de Enrique Anderson Imbert; *Nadie Encendía las lámparas* (1947), de Felisberto Hernández; *Autobiografía de Irene* (1948), de Silvina Ocampo; *Un sueño realizado* (1951), de Juan Carlos Onetti; *La trama celeste* (1948), de Adolfo Bioy Casares; *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), y *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes; *¿Águila o sol?* (1955) de Octavio Paz; *En la Masmédula* (1954), de Oliverio Girondo; *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959) de Julio Cortázar; *Obras Completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso, de 1959; *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges.

¹⁴ La cita fue extraída de <http://www.apocatastasis.com/jorge-luis-borges-acerca-de-mis-cuentos.php#axzz2gVgRQFZ4> Esta referencia y la caracterización que sigue sobre son extraídas del mencionado texto de Siles.

En esta idea de brevedad se irá formando el microrrelato, caracterizado por una fuerte concentración del significado y por no tener información accesorio, como la que puede aparecer más fácilmente en una novela. A todo esto se le agrega la expresión del deseo de los autores: “Esperemos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros”.

Como nos recuerda Siles (2007: 101-102), este prólogo es fundamental en la historia del microrrelato porque en sólo dos párrafos y sin nombrar el género - dado que estaba aún en formación- se condensan sus características principales. También hay otras características que pueden deducirse de la lectura de las obras que componen el texto:

1. Brevedad
2. Dimensión lúdica
3. Humor e Ironía
4. Naturaleza narrativa (que luego Borges transgrede)
5. Adelgazamiento de la anécdota
6. Significación autosuficiente.

Dentro del amplio espectro de autores que comienzan a producir un cambio en la forma de escritura entre las décadas de 1960 y 1980, nos encontramos con dos libros fundamentales: *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso en 1959 y el *Hacedor*, de Jorge Luis Borges, en 1960. Ambos libros perfilan una nueva dirección en cuanto a la producción literaria. Esto es posible, en parte, por la aceptación, cada vez más visible en aquellos años, de la escritura breve y fragmentaria.

De Monterroso también es importante el libro *La oveja negra y demás fábulas* (1969); y de Borges, *La cifra* (particularmente el microrrelato “Nota para un cuento fantástico” 1981) y *Los conjurados* (1985), que cronológicamente se ubican en la próxima etapa pero también pertenecen a esta.

David Lagmanovich (2005) encuentra otros tres autores importantes, que podrían ser considerados clásicos del microrrelato: Juan José Arreola (*Palíndroma*, 1971), Julio Cortázar y Marco Denevi.¹⁵ A ellos podríamos agregarle Macedonio

¹⁵ De Julio Cortázar podemos incluir como principales aportes los libros: *Historias de cronopios y famas* (1962), *Rayuela* (1963), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Un tal Lucas* (1979). Marco Denevi se inscribe en este grupo gracias a libros como *Falsificaciones* (1966), *Parque de diversiones* (1970), *El emperador de la China y otros cuentos* (1970) y *El jardín de*

Fernández con sus *Cuadernos de Todo y Nada* (editado por primera vez en 1972, varios años después de la muerte del autor) y *El Museo de la Novela de la Eterna*¹⁶ (editada en 1967).

Con Borges y Monterroso al frente, el microrrelato florece en esta época de forma paralela al *Boom* latinoamericano. Si bien ya no de forma marginal como había venido sucediendo con la producción de microrrelatos, la primacía de la novela durante esta etapa, hizo que el género tampoco cobrara demasiada relevancia. Decimos que estos escritores son modélicos porque realizan procesos de reescritura vinculados con la idea de escritura original, vinculándose con los escritores contemporáneos.

Como consecuencia de esta eclosión editorial novelística, fue ensombrecida la producción de cuento y poesía, a lo cual debemos agregarle una fuerte contaminación entre los géneros periodísticos y literarios. Esto deriva en formas de producción de literatura comprometida y un periodismo que utiliza recursos literarios para dar testimonio de los hechos. En esta etapa surgen dos géneros: la no ficción y la crónica.

Dentro de este heterogéneo contexto de producción, “la brevedad articula la formulación de poéticas individuales encargadas de legitimar un modo de hacer y de leer literatura a partir de 1960” (Siles, 2007: 115). En este sentido, los libros de Borges y Monterroso arriba mencionados, funcionan como pioneros en una etapa en la que la escritura breve y fragmentaria comienza a cobrar aceptación. Esta aceptación, que adelantábamos arriba, se debió en gran medida a las nuevas teorías sobre la escritura, la lectura y el rol del lector.

En estos años la crítica comienza a revisar el lugar del microrrelato dentro del sistema literario y la importancia que tiene dentro de la historia de la literatura

las delicias. Mitos eróticos (1992), que se ubicaría en la etapa siguiente. En México encontramos ejemplos de escritura fragmentaria en *La feria* (1962), de Juan José Arreola; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *La vida y la obra* de Eduardo Torres (1978) y *La letra e [fragmentos de un diario]*, de Augusto Monterroso. A estos autores habría que añadirles dos más como clásicos argentinos. Hablamos de Adolfo Bioy Casares y sus libros *Guirnalda con amores* (1959) y *Diccionario del argentino exquisito* (1971), que plantea problemáticas similares a A. M. Shua en torno al lenguaje, el significado literal o metafórico de las palabras, recurriendo al humor. Y por otro lado hablamos de Enrique Anderson Imbert con sus libros *El grimorio* (1961), *El gato de Cheshire* (1965), *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971) y *La botella de Klein* (1975).

¹⁶ Tanto *Rayuela* como *El Museo de la Novela de la Eterna* son incluidos dentro de la selección por un motivo: su fragmentariedad. Este carácter prefigura a estas obras como iniciadoras de una tradición de la construcción de la novela fragmentaria. Esto nos lleva a poder pensar cada “capítulo” o fragmento, sino como un microrrelato en sentido estricto, sí relatos brevísimos interconectados, de modo similar a la organización de los libros de microrrelatos.

latinoamericana. Esto posibilita, entonces, una mayor lectura de textos que modifiquen el horizonte de expectativas de los lectores y un mayor predominio dentro del espectro de lectura.

Es de destacar también, que por aquellos años la aparición de nuevos medios masivos de comunicación posibilitó la circulación de determinado tipo de literatura. Esto generó la necesidad de retomar ciertas prerrogativas de las vanguardias y hacerlas circular nuevamente en un contexto “asediado” por los medios masivos y el tipo de literatura consumista que comenzaba a generarse.

Todavía en una fase de emergencia del género, los microrrelatos tienden a mezclarse con cuentos de mayor extensión como sucede en *Obras Completas (y otros cuentos)*, de Monterroso. Por eso, algunos microrrelatos ubicados dentro de este libro cambian las expectativas de un lector que espera encontrarse con cuentos y no con estas brevísimas construcciones. De este modo gradualmente se comienzan a establecer nuevos pactos de lectura, que irán conformando un tipo de textualidad y de lector.

Esta segunda etapa, entonces, se caracteriza por la producción y relativa estabilización de características que luego serán constantes en el género: la brevedad, la exactitud del lenguaje, el humor, la reescritura como forma de escritura nueva. La producción de Borges y Monterroso contribuye a darle una base sólida a un modo de producción que luego se construirá teniendo como principales referentes a estos dos escritores y sus formas de producción.

Entre los años 1970-200 ocurre la mayor proliferación de escritos críticos en torno al género, principalmente durante la década de 1990. Su influencia es importante porque ayudó a “redefinir poéticas individuales”, incitó a “promover cambios de expectativas en el lector” y modificó “ciertas convenciones establecidas para los géneros en determinados momentos históricos (Siles, 2007: 211). En este sentido, Ana María Shua “se vale de estrategias orientadas a desbaratar los paradigmas de los géneros literarios” (2007: 174), estableciendo continuidades y diferencias con el corpus precedente, al igual que Luisa Valenzuela.

Continuando con la cuestión de lo refractario, la idea de libro entendido como totalidad empieza a desaparecer. En cambio cobra especial relevancia la fragmentariedad y la serialidad de la producción, aunadas en el concepto de constelación de series que engloba conjuntos de relatos dispersos en obras de

distintos autores, fuertemente entrelazados por recursos intertextuales que remiten los unos a los otros.

Esta etapa es la de mayor auge del género en el marco de la producción latinoamericana, y de mayor difusión y autonomía con respecto a otros géneros. Al ser una etapa signada por un alto grado de consciencia por parte de los receptores y los productores (que no había sucedido hasta ahora), puede pensarse en la definitiva estabilización del género. A esto debemos agregarle que el mercado editorial demanda producción de formas breves, así como en el *Boom* había una demanda novelística.

Juan Rodolfo Wilcock es uno de los autores más relevantes de esta etapa. Su producción, si bien fue realizada en el transcurso de la anterior etapa, comenzó a publicarse en Argentina recién en la década del '90, dado que dejó de publicar en español al trasladarse a Italia. Sus preocupaciones literarias se entroncan con las de escritores como Silvina Ocampo y Felisberto Hernández.

Encontramos también autores como Raúl Brasca o Luisa Valenzuela que comienzan a incursionar en nuevos espacios de circulación y difusión de escrituras breves: concursos literarios, radios, revistas, páginas de internet, etc. En este panorama, la publicación de antologías y complicaciones de microrrelatos, es una de las constantes en la difusión de un género que está cada día más extendido entre los lectores. A pesar de esto, diremos que Ana María Shua no se entronca con nuevos espacios de producción como las páginas web, sino que sus escritos son exclusivamente editados en libro de papel.

El hábito de una lectura continuada que propone la novela tradicional ha cambiado. Con el ingreso de la cultura argentina en el mundo globalizado y sus medios masivos de comunicación, el lector desarrolla nuevos hábitos de lectura, generalmente emparentados con la fragmentariedad y la velocidad. Así, el monitor de la PC, que encuadra un espacio breve de lectura, la inserta en el espacio de lo visible. Se lee tanto lo que ingresa en el primer pantallazo como lo que le sigue, pero siempre se privilegia esa primera información.

Ana María Shua se inserta en este contexto reflexionando (como en *Casa de Geishas*) sobre la arbitrariedad de un mercado editorial multinacional que no publica determinados géneros. Así, utiliza estrategias "orientadas a desbaratar los paradigmas de los géneros literarios y a cuestionar las representaciones de las

identidades sexuales a fin de establecer una continuidad, pero también una diferencia, con el corpus que le precede” (2007: 175).

A esto le añadimos el hecho de que su producción, como podremos observar en el análisis de sus obras, se inserta como continuadora de la poética de la reescritura instaurada por Borges y Monterroso en la etapa anterior. De este modo establece una línea de continuidad y se inserta en el Canon reescribiendo a Kafka (uno de los fundadores del microrrelato) y a Borges y Monterroso (autores hoy considerados clásicos dentro del género).

Finalmente diremos que no nos introduciremos aquí en el análisis de la obra de Valenzuela -que Siles toma como un ejemplo representativo- o la de Shua, que es nuestro objeto de estudio y se desarrollará en el cuerpo del trabajo.

Con el panorama creado hasta ahora creemos haber esbozado lo mejor que hemos podido la evolución del género, así como las distintas y principales características de cada uno de los momentos de emergencia y consolidación del microrrelato¹⁷. En nota al pie mencionamos algunos autores contemporáneos poco conocidos, que se encuentran produciendo el género actualmente.¹⁸

La última etapa que abordaremos puede considerarse entremezclada con la anterior aunque llevando a otro nivel los mecanismos producción y circulación del género. Esta etapa, que se extiende desde mediados de la década pasada hasta la actualidad está signada por la fuerte presencia de la web como espacio de producción y circulación del microrrelato y no debe entenderse como excluyente de la producción del microrrelato en papel. Por el contrario, la web se propone como un nuevo espacio de “intercambio” de literatura, que cobra día a día mayor relevancia.

Con esto no nos referimos precisamente a Internet, que es sólo un medio de transmisión, sino al conjunto de protocolos informáticos conocido como *World Wide Web*, con el cual es usualmente confundido. Por medio de estos protocolos el

¹⁷ Para una versión más extensa y completa son recomendables los artículos “Minihistoria del Microrrelato en Argentina”, de Maruví Alonso Ceballos y “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua”, de David Lagmanovich. Ambos artículos, de los que este trabajo es deudor, pueden ser consultados en *El cuento en Red, revista electrónica de teoría de la ficción breve*. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>

¹⁸ Eduardo Gudiño Kieffer, Pedro Orgambide, Nélida Cañas, Bonifacio Lastra, Juan Carlos García Reig, Saúl Yurkievich, Noni Banegas, Alejandro Bentivoglio, Rosalba Campra, Mario Goloboff, Sylvia Iparaguirre, David Lagmanovich, María Rosa Lojo, Eugenio Mandrini, Ana María Mopty de Kiorcheff, Ildiko Valeria Nassr, Alba Omil, Siego Paszkowski, Ángela Pradelli, Juan Romagnoli, Orlando Romano, Orlando Enrique Van Bredam, Fabián Vique, Olga Zamboni.

“internauta” puede acceder, de forma remota, a archivos de hipertexto, es decir, lo que uno encuentra de manera visible al navegar por la web.

Es dentro de este espacio virtual, la web, que durante la última década, y el tiempo que llevamos de esta (quizá más precisamente a partir de la segunda mitad de la década pasada) que ha habido una “explosión” en cuanto a lo que significó la producción literaria. Por primera vez la web, y dentro de ella el Blog, permitió algo que nunca antes había ocurrido en la historia de la humanidad: el contacto entre el escritor y el lector no necesitó de más intermediarios que la disponibilidad de una PC y el servicio de Internet.

Primero en Cybers y hoy, en general, ya difundido en los hogares, Internet ha brindado la posibilidad, a través de la web, de que los escritores redujeran la distancia que siempre existió entre ellos y la publicación, para el futuro contacto con los lectores. Y aún más: la comunicación entre el lector y el escritor nunca fue tan fuerte como lo es hoy. Esto es posible, principalmente, por la ausencia de una barrera temporal/espacial y económica (esto es relativo ya que el servicio de Internet en la mayoría de los países del mundo es pago) que medie entre ambos.

Hoy, cualquier persona que tenga un blog y publique un cuento, tiene al instante a alguien leyéndolo. Las categorías espacio-temporales se desdibujan en los mecanismos de producción, circulación y recepción de los textos que circulan por la web. Todos ellos son cambios muy significativos en cuanto a las variaciones en las condiciones de producción y en cuanto al dinamismo que hoy existe entre los distintos “eslabones” de la producción textual (escritor-texto-lector).

El escritor y el lector, siempre distintos y siempre los mismos, están a la distancia de “un clic” del espacio virtual en el cual quieren escribir-leer. No es necesario trasladarse a una biblioteca o librería para conseguir el libro deseado: basta con *navegar* para encontrarlo y, en caso de no poder hacerlo (está agotado o es muy antiguo) cada día son más las librerías que publican su catálogo para la venta o las Bibliotecas que tienen su catálogo para la consulta (en algunos casos incluso con material online) del material disponible. En el peor de los casos encontraremos la clasificatoria de la biblioteca correspondiente e iremos a conseguir un material que antes podríamos haber tardado mucho tiempo en obtener.

En este mismo sentido, el texto, al abandonar su soporte material y trasladarse al espacio virtual habilitado por la web, cambia también las formas de distribución y contacto con la textualidad. Ya no es el libro lo que tenemos en frente nuestro como lectores, sino la página o las páginas que puedan leerse dentro del recuadro del monitor de la PC, la Tablet, el Smartphone/TV, el e-book, etc.

La velocidad, como rasgo deseado en la producción literaria y de la que nos hablaba Italo Calvino (2010), ha sido trasladada no sólo a un modo de escritura, sino a un modo de lectura. Esto en parte exigido por el breve espacio de la pantalla del monitor y por la cantidad de información flotante¹⁹ que suele dispersar²⁰ la lectura hacia textos complementarios o hacia otros textos poco o nada relacionados con el que segundos antes el lector se encontraba leyendo.

Esta pequeña introducción está realizada en función del rol que está desempeñando hoy Twitter, o que, más correctamente, desempeña en algunos casos en particular. Esta *red social virtual*, que conecta a millones de usuarios de todo el mundo, tiene la característica particular de que puede escribirse lo que uno desee, pero dentro de un acotado espacio de 140 caracteres como límite. Puede ser menos, pero no más que eso.

Como hemos venido observando, uno de los rasgos principales, aunque no de manera distintiva, del microrrelato, es la brevedad. En este espacio virtual, Twitter, la característica fundamental también es la brevedad. Esto ha hecho posibles ciertas condiciones para que pueda establecerse como un lugar propicio (quizá aún más que los blogs) para desarrollar una escritura hiperbreve que no sobrepase la cantidad de caracteres (incluido el espacio en blanco) mencionados.

Es en este espacio virtual donde podemos encontrar, gracias al *hashtag*, núcleos de reunión de escritores de microrrelatos. El *hashtag* es una etiqueta de metadatos precedida por una almohadilla (#) con el fin de ubicar determinadas temáticas de una manera sencilla, también utilizado en mensajería basada en protocolos IRC o, dicho en otras palabras, mensajería instantánea como la utilizada por Skype. También puede servir para hacer hincapié sobre algún tema sobre el cual quiera desarrollarse o se esté desarrollando la comunicación. Esta sencilla

¹⁹ Como los diversos anuncios e hipervínculos que contienen las páginas web, que enlazan con otros textos, otras páginas, llevándonos a la idea de un gran texto continuo, fragmentario, que sería la world wide web.

²⁰ Según el diccionario de la RAE: Separar y diseminar lo que estaba o solía estar reunido.

herramienta nos proporciona en Twitter un gigantesco *corpus virtual*²¹ para analizar si utilizamos el *hashtag* “#microrrelato”.

En este sentido, y para finalizar este sector, debemos mencionar la antología *Te la hago corta* (2012)²². El libro, editado en el 2012 por Ediciones del Boulevard, recoge una selección de tweets realizada por tres autores-tweeteros cordobeses.

Con mucho humor, el libro recoge distintos tweets y se divide en cuatro capítulos o partes, cada uno con una breve introducción, a excepción del último. Las tres primeras llevan por título el pseudónimo de uno de los autores, y la última, titulada “Sexo”, contiene microrrelatos humorísticos relacionados a la temática que se nos anuncia. Los pseudónimos o alias utilizados en sus perfiles virtuales, son: @wwxxyyzz, @Alplax2mg, @Eddie_Hondo; los autores, respectivamente, son: Luis Poulet, Benjamín Carrario y José Playo.

Uno de ellos, Benjamín Carrario, alias @Alplax2mg, se encuentra estudiando la carrera de Licenciatura en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba y fue una fuente de información invaluable con respecto a la producción literaria en Twitter y su modo de funcionamiento. Es quizá este autor el que más recursos literarios utiliza en la construcción de sus microrrelatos, probablemente como consecuencia de su formación, sus lecturas y sus preocupaciones literarias en particular, aunque esto no implique que los otros dos autores, que analizaremos en un futuro trabajo, también los utilicen.

Es de destacar que este libro se constituye como un referente en cuanto a los libros de microrrelatos de la “era digital”, dado que es el segundo libro en Argentina y el primero en Córdoba construido de este modo, es decir, realizando una recopilación de los tweets escritos en Internet y editándolo luego en formato físico. El otro libro es el de Santiago Vallesi: *Los ingeniosos tweets de Mic_y_Mouse* (2011), editorial Vergara. Ambos se constituyen como un antecedente fundamental

²¹ Si bien el concepto aquí propuesto de *corpus virtual* no se desarrollará porque no es el objetivo de este sino de futuros trabajos, podemos mencionar lo que queremos decir con el concepto: implicaría, en principio, la casi inagotable cantidad de escritos sobre un tema en particular que pueden encontrarse por medio de la utilización del *hashtag* que, si bien por un lado facilita el hallazgo de material, por otro lo *transforma* en un corpus virtualmente infinito.

²² Puede consultarse la presentación del libro realizada en el programa televisivo Más vale tarde, de Max Delupi, a través del siguiente enlace: http://www.youtube.com/watch?v=K7h3qQA_bZs y consultarse la nota realizada para el diario la voz en el siguiente enlace: <http://vos.lavoz.com.ar/libros/pajaritos-papel>

para futuros libros que sean construidos de forma dialógica entre la producción literaria en formato virtual y la de soporte material.

Con estos espacios virtuales se instaura, decimos, una inabarcable e hipotéticamente infinita producción de microrrelatos, regulada y no regulada por los derechos de autor. Si bien este trabajo no se centrará en este hecho, es útil recordar este fenómeno literario y la importancia que tiene hoy en relación a una cultura del consumo de lo rápido y breve como, de alguna forma, ya prefiguraba Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, de modo profético.

Con este breve panorama postulamos como aporte la posibilidad de pensar una quinta etapa en la producción de microrrelatos, estrechamente unida a la denominada era digital, con la fuerte influencia de la world wide web y los cambios en los modos de producción y circulación de los textos. Estos temas, esperamos, serán analizados con mayor profundidad en futuros estudios.

2.3 Marco Teórico Metodológico

El análisis del corpus seleccionado será de carácter hermenéutico. Rastreadremos los recursos literarios presentes en los microrrelatos con el fin de comprender y puntualizar aquellas huellas de la escritura que nos permitan sostener nuestra hipótesis, según la cual Ana María Shua lee el género como un *intergénero*. Con esto queremos decir que lo entendería como un género que se define por estar atravesado por distintos tipos de discursos, pero, y al mismo tiempo, ser *rizomático*, esto es, ese *permanecer entre* que caracteriza al *rizoma*. Deleuze y Guattari definen así a rizoma:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (Deleuze y Guattari, 2002: 29).

Aclaremos, de todos modos, que el concepto (si es que se le puede llamar así, dado su carácter desestructurante) de *rizoma*, será utilizado para dar cuenta de lo que nosotros entendemos que la autora plantea con respecto tanto a los

personajes como al microrrelato. Por esto rizoma no estará utilizado en función analítica, sino, más precisamente, de manera circunscripta a nuestra hipótesis, para dar un marco de comprensión para futuros estudios sobre el género.

Retomaremos algunos de los recursos literarios utilizados en el estudio realizado por Lauro Zavala, en el artículo “Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua”. Serán utilizados para el análisis los siguientes recursos como la literalización de metáforas, la inversión del sentido común, el establecimiento de símiles, la alteración de escalas naturales, la duplicación del narrador, la disolución de oposiciones binarias, las sorpresas absurdas, las paradojas irresolubles y los juegos de palabras (Zavala, 2001).

Debemos recordar también de Zavala el concepto de *serie fractal* que será que establece que hay series de fragmentos o microrrelatos unidos entre sí, ya sea por diversos recursos literarios o temáticamente. Estos microrrelatos, a pesar de tener una autonomía en cuanto a la interpretación que el lector puede realizar sobre ellos, establecen un tipo de relaciones que los agrupa. Las relaciones principales entre estos textos son temático-formales, intertextuales y humorísticas²³.

De este modo postularemos una *serie fractal* principal que nucleará diferentes microrrelatos y peritextos, que llamaremos *intergénero rizomático*. Con ella se intentará dar cuenta de una serie fractal presente en el corpus seleccionado, que recurre principalmente a la metaliteratura, como modo de sustentar la hipótesis que exponemos abajo, según la cual en ese conjunto de textos se estaría postulando una teoría del microrrelato como reescritura.

Muy similar al concepto de *serie fractal*, pero que no utilizaremos, es el de *Constelación*. Su mención, sin embargo, merece un lugar en este trabajo. El concepto, utilizado por Tomassini y Siles, entre otros, es útil para incluir o excluir

²³ Zavala (2001) lo define del siguiente modo: “Una serie fractal, en términos de minificción, es aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisolublemente ligado a la serie a la que pertenece [...]. Al estudiar las series fractales se puede observar que existen al menos tres características compartidas por todas ellas: una propuesta temática y formal común a los textos de la serie (incluyendo una extensión específica); la presencia constante de humor e ironía, lo cual es una característica general de la minificción posmoderna y un alto gradiente de intertextualidad, generalmente explícito desde el título de cada texto, y que se expresa en diversas formas de parodia, hibridación genérica y metaficción”.

textos de un género o de un libro. Nos permite principalmente despojarnos de la idea tradicional de autor y obra como unidad: el enfoque se centra en la dispersión por medio de relaciones dadas por semejanzas y diferencias. En el caso que nosotros analizaremos, la *constelación* o *serie fractal* de la escritura en Ana María Shua, utilizaremos, además, repeticiones y/o variaciones en la construcción de los microrrelatos.²⁴

Otro de los críticos fundamentales que utilizaremos en el presente trabajo es Gerard Genette. Si bien son más los textos que hemos leído sobre sus diferentes conceptualizaciones en torno al humor y los diferentes recursos que pueden encontrarse en distintos tipos de textos, nuestros dos libros principales en torno al tema serán: *Palimpsestos* y *Umbrales*. El primero está enfocado principalmente en las relaciones (generalmente humorísticas, transtextuales) que pueden establecerse entre los textos. Por esto será el más útil a la hora del análisis que nos proponemos realizar entre los textos seleccionados, para fundamentar la hipótesis que sostenemos en el presente trabajo.

Utilizaremos para ello el concepto de *hipertextualidad*. Genette la define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1985: 14). La derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual (en la *Poética* se menciona a *Edipo rey*); o de otro orden: B no tiene que hablar necesariamente de A, pero tampoco podría existir sin él. A esta operación Genette la denomina “transformación”: evocación más o menos explícita de A por B. Transformación más directa: de *Odisea* a *Ulysses* de Joyce; transformación más indirecta (imitación): de *Odisea* a *Eneida*. Virgilio cuenta una historia distinta aunque basándose en el tipo genérico, a diferencia de *Ulysses* donde se produce una transformación más directa y, a pesar de lo que parece, menos compleja que en la *Eneida*. Hay (en términos claramente reduccionistas) un traslado de la acción a la actualidad. La imitación es más compleja ya que requiere de un “dominio al

²⁴ “La constelación de fragmentos y series es un instrumento útil para delimitar fronteras dentro del género y fuera de él. Sirve para incluir o excluir textos de la órbita genérica, para agregar o desagregarlos de un libro. Opera por semejanzas, variaciones, repeticiones y diferencias. La figura de constelación de series posibilita subvertir la idea tradicional de autor y de obra; nos permite atravesar límites geográficos y culturales, y nos ayuda a organizar una cantidad de relaciones (genealogías, tradiciones, parejas, ciclos, series y otros recortes fragmentarios)” (Siles, 2007: 226).

menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” (1985: 16).

Otro de los conceptos que propone Genette en el libro que venimos mencionando, y que a su vez toma de Julia Kristeva, es el de *intertextualidad*. Genette lo retoma y lo define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1985: 10).

Nos servirá para referirnos, de manera general a algunos procedimientos presentes en los textos -como la *cita* de Max Brod, con la que comienza *La sueñera* (1984)- y, más precisamente, a la relación que los une. Puede existir, por ejemplo, una relación de *transtextualidad* entre un *hipotexto* y un *hipertexto*²⁵.

Por el contrario, podemos encontrar distintos tipos de *intertextualidad*: 1) la *cita*, como la forma más explícita; 2) el *plagio*, menos explícito, pero literal y 3) la *alusión*, la menos explícita y literal de las tres, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1985: 10).

El segundo libro de Genette, *Umbrales*, desarrolla también conceptos muy útiles para el análisis de los textos “que rodean” al texto, es decir, los que si bien no lo constituyen, sí aportan significados muchas veces fundamentales para su comprensión. Este libro también es utilizado en un interesante estudio sobre la obra de Ana María Shua, realizado por Graciela Tomassini (2006): “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”.

Retomaremos, para ampliar, algunas de las observaciones de Tomassini, pero no nos enfocaremos en este tipo de análisis. Por el contrario, como adelantábamos arriba, intentaremos identificar la presencia de las relaciones transtextuales (hipo e hipertexto) que podemos leer entre los diversos microrrelatos seleccionados, recurriendo, en algunos casos, a los peritextos.

Con respecto a *Umbrales*, por *paratexto* entendemos que, además de ser lo que le permite al libro ser considerado tal, representa aquellos lugares que actúan

²⁵ En estrecha relación con este concepto, está el de dialogismo, de Bajtín, que este trabajo no tomará de manera directa, dado que nos hemos concentrado en utilizar los conceptos de otros autores, debido principalmente a la variedad de procedimientos de relación entre los textos que presentan los conceptos expuestos por Genette.

en el mismo límite, en un *entre*, con posibilidades de apertura pero principalmente de traspaso del texto. En este sentido –y siguiendo el artículo de Graciela Tomassini del año 2006- el *paratexto* está constituido por los *epitextos*: textos exteriores que circulan en torno al texto, como entrevistas, correspondencia, conferencias; y por los *peritextos*, es decir, aquel conjunto de discursos ubicado en los alrededores del texto, pero constituidos dentro de la materialidad del volumen –tapa, contratapa, solapa, intertítulos, prefacio y postfacio, dibujos, etc.

Estos *epitextos* y *peritextos* serán tenidos en cuenta durante el análisis de la obra de la autora, de manera a veces tangencial, a veces central. Entre los distintos tipos de paratextos, encontramos:

Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (1985: 11-12).

Por otro lado en el cuerpo del trabajo utilizaremos diversos conceptos de algunos artículos de dos libros llamados *Estética de la recepción*: uno, compilado por José Antonio Mayoral (1987), y el otro, dirigido por Rainer Warning (1989). Del primer libro tomaremos los siguientes artículos: “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura” (R. Warning); “Concreción y Reconstrucción” (R. Ingarden); “Historia de efectos y aplicación” (H. G. Gadamer); “La estructura apelativa de los textos” (R. Ingarden), y “La Ifigenia de Goethe y la de Racine” (H. R. Jauss). Del segundo utilizaremos estos otros: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (H. R. Jauss); “¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?” (K. Stierle), y “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” (W. Iser).

Entre los conceptos que creemos fundamentales definir en este apartado, se encuentra el de *lugares de indeterminación*. Opuesto en esencia a la *Teoría estética* de Adorno, enfocada en la producción textual, dentro del marco de la estética de la recepción, entendemos por *lugares de indeterminación* a aquellos en los que la textualidad –a falta de mejor palabra- no se encuentra determinada o precisada por el texto.

Como consecuencia de esto, es el lector quien se encarga de *llenar* estos espacios vacíos mediante el acto de lectura: nunca, ni en el naturalismo de Émile Zola –que no es poco decir-, encontramos una descripción tan minuciosa que el lector no pueda llenar algún espacio vacío: es técnicamente imposible. Incluso, aunque el autor desarrollara la sola descripción de un rostro en cincuenta páginas, siempre habría *lugares de indeterminación*. Esto ocurre porque el lector, en el proceso de lectura, borra características, o simplemente forma una imagen mental que puede no tener un gran parecido con la descripción que ofrece el libro. En otras palabras “nos encontramos con un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo” (Ingarden, 1989: 37-38).

Fuertemente entrelazado con este concepto, tenemos el de *concreción* que, aunque no utilizado explícitamente en el cuerpo del trabajo, consideramos necesario mencionarlo ya que funciona con este otro conjunto de conceptos de la estética de la recepción. Relacionado con la actividad del lector “al llenar” los espacios vacíos, diremos que la *concreción* no es otra cosa que el acto involuntario del lector de leer “entre líneas”, complementando “diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión “sobreexplícita”, por así decirlo, de frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto” (Ibíd.: 38). Pero lo que quizá sea más importante de este concepto es que en la *concreción* tiene lugar la actividad creativa del lector. De este modo, la función del lector consistiría en adecuarse a lo sugerido por la obra, actualizando y concretándolo en el acto de lectura.

Siguiendo una línea similar también tendremos en cuenta el artículo “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” de Wolfgang Iser (1989), en el cual se plantea a la *omisión*, elemento inevitable en la construcción de un texto, como elemento imprescindible para que un relato alcance su dinamismo. Esto quiere decir que, de no haber omisión, nos encontraríamos con un texto hiperbólico que se basta a sí mismo en su existencia, interminable, en cierta medida relacionado con el carácter de inabarcabilidad del relato representado en el discurso de “Funes el memorioso”; o, con otras palabras, “siempre que el curso se ve interrumpido se nos presenta la ocasión de realizar conexiones: llenar los huecos dejados por el texto” (Iser, 1989: 222).

Con respecto al arriba mencionado texto de Gadamer, nos es útil retomar el concepto de *horizonte de expectativas*. Ya lo utilizamos, tanto en la breve historia de la recepción como en nuestra aproximación a una breve historia de la conformación del microrrelato como género. Con ello quisimos dar cuenta del nuevo tipo de lector que construye y al que se dirige la escritura del microrrelato.

Este concepto incluye siempre una *situación* hermenéutica desde la cual se enuncia y que no es objetivable dado que nos encontramos *en* ella. A este concepto de *situación*, a su vez, “le pertenece esencialmente la noción de horizonte” (Gadamer, 1989: 82), lo que no quiere decir otra cosa que ese horizonte se instaure como lo visible desde un punto, una situación.

De este modo, no hay horizontes cerrados dado que la existencia humana consta de una movilidad histórica que le es inherente. Por eso mismo el *horizonte de expectativas* es un horizonte móvil: hoy no es el mismo que será mañana ni el que fue ayer. De algún modo, es la conciencia que se tiene sobre el efecto de recepción por parte del hombre; es en torno a ese horizonte que interpreta y vive en el mundo.

Jauss, con respecto a esto nos menciona que el acto que constituye el proceso de recepción “es la recepción de estructuras, esquemas o “señales”, que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto (...) y esperada la realización de su significado” (1987: 69). Pero Stierle, retomando a Jauss, nos menciona que el proceso de recepción, según aquel:

Comienza en el *horizonte de expectativas* de un público inicial, y después continúa con el movimiento de una “hermenéutica de preguntas y respuestas” que pone en relación la posición de los primeros con la de los sucesivos receptores y que, por lo tanto, en el desarrollo dialógico de la recepción, actualiza simultáneamente el potencial significativo de la obra. El sentido de la obra literaria no puede descubrirse ya con el análisis de la obra misma o de la relación de la obra con la realidad, sino sólo con el análisis del proceso de recepción en que la obra, por decirlo así, se exhibe en sus múltiples facetas (Stierle, 1987: 88).

Este concepto está –o puede estar- estrechamente relacionado con el de *paratexto* de Genette, dado que el *horizonte de expectativas* suele variar de acuerdo a diferentes elementos presentes en la textualidad periférica, antes de ingresar al libro. Si en la contratapa un libro aparece “encasillado” como microrrelato, género que desconozco, lo más probable es que, como lector, ingrese al texto de manera cautelosa. Por el contrario, si el libro en cuestión está catalogado por la editorial

dentro del género novela, haya leído poco o mucho, sabré aproximadamente con qué “tipo” de texto me he encontrado. Pero eso es hoy: hace cien años el microrrelato habría sido desconcertante para cualquier lector.

Todos estos conceptos, de forma unificada, nos ayudarán a establecer y fundamentar, gradualmente, la hipótesis de este trabajo. Así, el concepto de paratexto, expresado en su forma peritextual, nos ayudará a establecer los mecanismos de percepción existentes en torno al género en distintos momentos históricos, creando un nexo de unión con la propia poética de la autora.

Para ese mismo fin, contribuye el concepto de *horizonte de expectativa*, que nos da un marco teórico con el cual operar, destacando las variaciones de los distintos momentos de recepción. El género juega, como mencionábamos en el apartado anterior, con los conocimientos previos del lector. En esta construcción de la figura del lector por parte del autor, existe una conciencia sobre la lectoescritura de los espacios vacíos. El género se construye, esencialmente, de conocimientos presupuestos, para agilizar una lectura que no necesita detenerse en tediosas caracterizaciones de personajes.

La transtextualidad, por su lado, contiene los conceptos de hipertextualidad e hipotextualidad. A través de ellos podremos establecer las relaciones “de existencia” (es decir, de posibilidad, de dependencia) entre distintos textos. De este modo, estos se constituyen en los conceptos fundamentales a la hora de realizar un análisis de las obras, al postular su carácter de reescritura.

Fuertemente unido a este concepto, el de serie fractal establece la existencia en el género de series de relatos unificados temática y/o morfológicamente. Esta idea de serie, sumada a los tipos de relaciones que podemos establecer entre los diferentes microrrelatos, contribuyen a establecer y desarrollar, finalmente, la hipótesis que sostiene este trabajo: la poética del microrrelato entendido como un *intergénero* (entre géneros, inestable) *rizomático* (indefinido), en el que la reescritura actúa como procedimiento fundamental.

3 ANÁLISIS DEL CORPUS

3.1 Considere usted mi sueñera, respondió el Sr. Brod

*Componer sueños
es una disciplina literaria
de reciente inauguración*

J. L. Borges (2011: 138)

Desde el título mismo del primer libro de microrrelatos de Ana María Shua, *La Sueñera* (1984), podemos reconocer un procedimiento de intertextualidad que nos lleva a la obra de Jorge Luis Borges. La palabra tiene, al menos en principio, dos posibles interpretaciones. La primera implica la referencia al sueño, al carácter onírico que podría presentar la obra desde el título “hacia adentro”. La segunda se relaciona con uno de los significados de la palabra, ya caído en desuso. Como lo explica la propia Ana María Shua en una entrevista con Rhonda Dahl Buchanan, tener sueñera significa tener sueño, ganas de dormir.

“Fundación mitológica de Buenos Aires” (el poema del cual la autora “extrae” la palabra “sueñera”) fue publicado por primera vez como parte de *Cuadernos de San Martín* (1929), editado por Proa. Borges, en una edición posterior (*Poemas*, 1943), le cambia el nombre y lo titula “Fundación mítica de Buenos Aires”. Según el prólogo de 1969 de *Cuadernos de San Martín*, este cambio obedece a una cuestión fundamental, mencionada por el mismo narrador: a diferencia de mítica, mitológica “sugiere macizas divinidades de mármol” (Borges, 2009: 171). Por el contrario, “mítico” estaría sugiriendo un origen impreciso y difuso, no tan relacionado a lo grecolatino como la palabra “mitología”.

Por otro lado, podemos agregar, es destacable la cuarta acepción de “mito” del diccionario de la RAE: “Persona o cosa a las que se atribuyen cualidad o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen”. Así, al mencionar en ese prólogo la falsedad de la composición, quedaría el término enmarcado en una interpretación ambigua según la cual, la fundación es y no es: Buenos Aires *ha sido vista* surgir, a diferencia de otras ciudades. Por lo tanto, incluso lo mítico, con su carácter de indeterminación en el devenir histórico, aparece negado o disminuido por el propio narrador.

En este poema “lo real” se supone y lo mítico se acepta como una verdad:

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
 Era azulejo entonces como oriundo del cielo
 Con su estrellita roja para marcar el sitio
 En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
 Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
 Y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
 Y de piedras imanes que enloquecen la brújula (2009: 173)

Entre una y otra estrofa ocurre el proceso que mencionamos arriba. Encontramos en la primera (segunda del poema) suposiciones sobre lo real y en la segunda (tercera del poema) afirmaciones sobre elementos míticos, seres fabulosos. La fundación de Buenos Aires es oral, hecha de opiniones, como se evidencia en los dos últimos versos del poema, en los que el *yo* da su propia versión: la juzga tan eterna como el agua y el aire, a pesar de lo que digan, de lo que se suponga. Es en ese “río de sueñera y de barro” en el que se instaura el libro de Ana María Shua, en un territorio moldeable, blando, como de sueño, mítico. Es el sueño el gran tema que atravesará los 250 microrrelatos que componen el libro.

El libro comienza con un prefacio (un *peritexto*), que es a su vez un microrrelato, que nos permite leer una relación de *intertextualidad* directa en forma de *cita* con la biografía que escribe Max Brod sobre su amigo Kafka.

Titulada *Franz Kafka, eine Biographie* (1937), el hipotexto al que nos envía *La sueñera*, ya es una *variación*. Suponemos, porque no podemos hacer otra cosa en este caso, que la cita, en español, ya corresponde a una traducción del alemán, al mismo tiempo que el título está ligeramente cambiado: ahora es sólo *Kafka*. Sabemos que se trata de la biografía porque, efectivamente, Max Brod -íntimo amigo del autor praguense- escribió una biografía sobre él, pero el título y el idioma son otros: el hipotexto se transforma en una relación de traducción.

Esta anécdota -que *repite* el procedimiento de fragmentación practicado por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953)- tendrá a su vez, como ya han notado varios críticos, tres variaciones en los microrrelatos 66, 67 y 68. Lo común en ellos (es decir, en los tres *hipertextos* del *hipotexto* incluido en el libro que, además, funciona como *peritexto*) está en el nombre del “personaje”, K., utilizado por Kafka en sus libros.

En todas las variaciones que hay con respecto al hipotexto, nos encontramos con un cambio de narrador en tercera persona a un narrador en primera persona. En ese cambio, uno de los tres personajes -el yo del hipotexto que podríamos identificar con Max Brod o, mejor, con el narrador de la biografía de Kafka- desaparece por completo. Suponemos, luego, que uno de los personajes, por analogía, es K. (o Kafka) y el otro, también por analogía, el padre de Max Brod, convertido en personaje literario.

Todo esto lo inferimos por medio de la reconstrucción de este lugar de indeterminación, propuesto por el texto a través de la variación. Sea este el caso o no, lo cierto es que entre los dos personajes que interactúan se establece una relación en la que nunca está del todo claro el límite entre el sueño y la realidad: “El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es” (MR 66)²⁶; “¿es que acaso algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío?” (MR 67); “Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?” (MR 68) (1984: 38-39). Es en este ámbito confuso, de indefinición, donde se desarrollan todos los microrrelatos que componen *La sueñera*.

Por esto mismo, creemos útil recordar una filiación, ya no con un texto en particular sino con la obra de Kafka en general. Oscar Caeiro en *Leer a Kafka* (2013), nos recuerda, retomando al crítico Karl-Josef Kuschel, el análisis que este realiza en torno a la obra de Kafka: analiza procedimientos kafkianos que implican “personajes que están en una frontera, habitantes de dos mundos, fronterizos entre el sueño y la realidad, etc. Y no importa tanto quiénes son sino qué les pasa” (2013: 28).

Esto podemos observarlo, quizá con más claridad que en el resto de su obra, en *Consideraciones acerca del pecado. El dolor, la esperanza y el camino verdadero* incluido en *Cuadernos en Octava* (1917). Las *Consideraciones...* son un conjunto numerado de sentencias, microrrelatos y aforismos que generalmente tratan sobre temas relacionados con la religión, la relación del hombre con el mundo y con otros hombres.

Es en este punto donde debemos mencionar un procedimiento de hipertextualidad que se puede leer entre *La sueñera* y esta obra de Kafka. Hasta

²⁶ MR: microrrelatos. Sostendremos esta grafía a lo largo del trabajo siempre que nos refiramos a los microrrelatos y debamos mencionar el término en repetidas ocasiones.

este momento la crítica casi no menciona la numeración en la obra de Shua. Sólo lo hace de manera anecdótica, o relacionándola con la particular organización que tiene con respecto a sus otros libros de microrrelatos.

Teniendo en cuenta las relaciones que venimos estableciendo entre la obra de Kafka y la de Shua, no pudimos evitar observar que la numeración está presente en ambos textos. Esto no quiere decir que la numeración implique necesariamente un procedimiento de hipertextualidad practicado por Shua, aunque este pueda leerse²⁷. No nos arriesgamos a esta primera interpretación dado que esta obra de Kafka fue numerada luego de su muerte y, en todo caso, la interpretación siguiente es la que se encuentra fundamentada.

Habría, entonces, otra interpretación que podemos hacer sobre el fenómeno y que está relacionada con la temática que atraviesa la obra. El acto de soñar, íntimamente relacionado con el MR 1, nos emplaza en el acto de contar ovejas. Se invierte, entonces, el sentido común y el relato se transforma en un sueño del cual el personaje debe escapar contando hacia atrás, hacia la realidad.

El conteo propuesto por el libro, de 250 microrrelatos, es otro conteo, el del lector: en la lectura salteada que propone una estructura sin títulos, sólo con una “guía numérica”, a veces avanzamos en el sueño, a veces retrocedemos. La pregunta que parece sugerirnos el texto, con respecto a eso, puede ser: ¿contamos para dormir o para despertar?

Los personajes en toda la obra de microrrelatos de Ana María Shua, arriesgamos, son contruidos de manera similar: no importa tanto quiénes son, sino qué les pasa; claro ejemplo de esto lo podemos encontrar en las variaciones que acabamos de mencionar. De modo similar, los personajes que construye esta autora, son personajes fronterizos, siempre ubicados en una zona indeterminada, entre “la realidad y algo más”.

Esto puede leerse en el MR 156, quizá paradigmático: “Hay un lado éste, hay un lado otro, hay una permeable membrana que los une o separa y yo aquí, en ósmosis constante del lado éste al lado otro, tras-pasada de lado a lado en el pasaje, en el pasar, en el definitivo, ¿despertar?” (1984: 70-71). Asimismo podemos encontrar este estado indeterminado en el MR 3. Cuando leemos “Estoy bien

²⁷ El sentido que puede leerse en el texto sobre la numeración de los relatos queda aquí esbozada, más como una sugerencia a posibles relaciones entre la obra kafkiana y la de Shua, que como una interpretación.

despierta ahora, acostada al borde de un sueño hondo” (1984: 12), se establece la dualidad de la que venimos hablando, en tanto construcción de personajes indefinibles, que se encuentran en un estado fronterizo.

Lo mismo sucede con el bosque del MR 143, que tiene límites precisos pero un centro variable, que a veces está en la mitad justa y otra fuera de los límites, inalcanzable. Esta utilización del sueño como lugar indeterminado, es una práctica que, como hemos observado, la autora toma de una doble vertiente: de Kafka y de Borges.

Borges, por su lado, no sólo está “presente” en el título de la obra, sino también a través de un artículo en el que habla sobre Kafka. Me interesa al respecto rescatar la cita con la que se comienza este apartado, extraída de un artículo publicado en el diario *La Prensa*, allá por 1935. Dicho artículo²⁸ comienza así: “Aventuro esta paradoja: componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración” (2011: 138).

En ese texto Borges realiza un breve recorrido a través de distintos autores, como Quevedo, de los que descrea el acto de soñar por ser demasiado lúcidos o no ser otra cosa que “ejercicios de sátira” destinados a “congregar personas incoherentes”. Descarta también a “soñadores” proféticos como Isaías, Ezequiel, San Juan el Teólogo, Dante, John Bunyan o a las –auténticas– visiones de Blake y Swedenborg. Luego llega a Wordsworth y su poema “The Prelude” (1805), que define como “el primer sueño literario con ambiente de sueño” (2011: 184). De todos modos, tanto a ese poema como luego a *Alice in Wonderland* (1865) les atribuye una falta: la continuidad de la fábula. Es decir, todos los hechos producidos en el sueño adolecen de tener relaciones de causa y efecto menos caóticas que las que existen en los sueños verdaderos.

Llega luego a Kafka, autor que, como Baudelaire, carece de ese rasgo de continuidad, mencionando que “tienen clima y traiciones de pesadilla” (2011: 140). Más adelante Borges se pregunta: “Lo atroz de las figuras de la pesadilla, ¿no está en su falsedad? Su horror incomparable, ¿no es el horror de sabernos bajo el poder de un proceso alucinatorio? Ese clima es precisamente el de los relatos de Kafka” (2011: 141). Otro tanto puede decirse de muchos de los microrrelatos que

²⁸ Se trata del artículo titulado “Las pesadillas y Franz Kafka”. Hemos reparado en él gracias a la mención que de él hace Caeiro en la introducción a su libro *Leer a Kafka* (2013).

encontramos en *La sueñera* y en el resto de obras del género en Ana María Shua: suele haber un clima de inquietud, de indescifrable que los atraviesa.

Pero lo que quizá más nos interesa de este ensayo de Borges es la mención a la *brevedad* que reconoce en Kafka. Nos dice que la menciona por dos motivos: para entusiasmar al lector y para “evidenciar que cada relato puede limitarse a una idea, apenas «aprovechada» por el narrador” (2011: 142). Luego menciona que Kafka, en cada uno de los cuentos de *Un médico rural*, (*Ein Landarzt*, 1919) -en ese momento aún no traducido- ha escrito el proyecto de un libro, “sin mayor adición de pormenores circunstanciales o psicológicos” (2011: 142). Es en esta unión de lo pesadillesco y lo breve donde encontramos, a través de Borges, un antecedente y quizá el primordial hipotexto de la obra de Ana María Shua: Kafka.

Todo este entramado hipertextual presente en *La sueñera* va conformando la serie fractal que en este trabajo hemos denominado *intergénero rizomático*. En el MR 51 se desacredita a personajes que han visitado el mundo de los muertos: no existe tal mundo, no todos viven en el mismo lugar. Con esta operación el MR nos “envía” a *La Divina Comedia*, con Dante como personaje que transita infierno, purgatorio y cielo con distintos guías; o a los mitos clásicos, como el de Orfeo que desciende al Hades en busca de Eurídice. Lo cierto es que, por medio de este procedimiento de deslegitimación construye otro de legitimación según el cual postula un mundo intermedio, el de los sueños, a donde los muertos nos visitan.

Siguiendo un procedimiento similar, en el MR 85 el narrador invierte la función de los cuentos relatados por Sherezada al sultán y transforma el motivo por el cual ella salva su vida: no era el atractivo del relato sino su monotonía. Luego el narrador nos menciona *Las mil y una noches* para apuntarnos que los cuentos que componen este libro fueron creados por su hermana Dunyasad²⁹, años después, para entretenimiento de sus sobrinos.

Son varios los procedimientos que intervienen en este microrrelato. Por un lado, deslegitima a una obra canónica como *Las mil y una noches* para decir que sus cuentos, por monótonos, son aburridos. Acto seguido lo legitima al referirnos que entretienen a los hijos.

Habría entonces un primer narrador, Sherezada, que construiría cuentos para cuyo lector-oyente (el sultán, un adulto) tienen un significado opuesto al que

²⁹ Recordemos que siempre estaba presente con su hermana.

tiene para los hijos de éste (niños contruidos por otro narrador, Dunyasad). Leemos entre líneas varias cuestiones que vienen a contribuir a la formación de nuestra hipótesis. Por un lado, tenemos la monotonía, es decir, el tono sin variación como un elemento negativo; por otro, la idea del cuento que entretiene como algo positivo. De este modo se sugiere al microrrelato como una construcción, por oposición al cuento, sin espacio para la monotonía y entretenido (factor humorístico).

Encontramos otros dos relatos significativos que establecen algunas relaciones con parte de la serie que se encuentra en *Botánica del Caos* (2000). En el MR 153, el narrador se cuestiona sobre el orden del universo al observar a un barrilete que cuestiona la ley de gravedad. Se pregunta si todo orden puede subvertirse, a partir del ejemplo corruptor de ese barrilete que incluso ha cambiado su nombre original (barril) por ese otro “ridículo diminutivo”.

En el MR 160, se retoma el tema aunque ahora representado en los agentes del Caos: “circunstanciales, acusativos, modificadores, en fin, de nuestra sustantividad”. El lenguaje actúa, en este caso, no como ordenador sino como elemento caotizador de la singularidad del “yo y yo”, de ese “nosotros dudoso” y, por eso, el lenguaje en su intento clasificatorio termina logrando lo contrario de su propósito: separa en lugar de unir. En *Botánica del Caos*, como observamos más adelante, hay una construcción sumamente frecuente de los personajes como duales, entre el reino humano y el animal o el vegetal.

Por último, y para ir finalizando este apartado correspondiente a *La sueñera*, mencionaremos los microrrelatos, 117, 182, 193, 196 y 221. En estos (al igual que en el resto, pero aquí especialmente), los respectivos narradores de cada uno establecen ciertas nociones acerca de la literatura. Esto, en funcionamiento conjunto con otros grupos de microrrelatos en los restantes libros, nos lleva a pensar que la autora postula el microrrelato como un *intergénero rizomático*.

En el MR 117, ya retomado por otros autores que analizan la obra, queda clara la crítica al lenguaje hermético de algunos tipos discursivos. En este caso el hipotexto al que nos envía no es un texto sino un género, el de relatos de viaje. El narrador, en primera persona y con notable astucia, uno más de los desconcertados marineros confundidos por el lenguaje, piensa que necesitan

encontrar de forma urgente un diccionario porque si no se van a pique con el barco, en medio de la tormenta.

En el MR 182, refiriéndose a los cazadores de nombres, leemos: “Suelen despojar de sus nombres a los objetos más frecuentados por los hombres para convertirlos en trampas” (1984: 81). Esto implica, metafóricamente, la utilización de la ambigüedad de las palabras y el vaciamiento de significado que se produce a lo largo del tiempo en el lenguaje. De este modo, aquellos cazadores de nombres, es decir, aquellos que conozcan el lenguaje de manera suficiente, sabrán tender trampas a los lectores, emboscadas del sentido. Este es un procedimiento practicado frecuentemente por la autora que nos encontramos analizando, quizá más explícito en *Fenómenos de Circo*.

En el MR 193 la narradora femenina nos menciona que no le teme a las redundancias, las convierte en aliteraciones con ayuda de zapatillas de goma. A este acto de juego con el lenguaje lo ubica entre sus recursos literarios. En clara oposición a la redundancia, por contraste, y teniendo en cuenta que una característica del microrrelato es la brevedad y justeza de sus términos, podemos deducir que se está planteando una característica de la escritura a la que no se le tiene miedo y que es fácilmente evitable mediante recursos literarios.

Finalmente, en el MR 221, de manera humorística, la narradora se convierte en personaje y, a través de ese acto, realiza una crítica a los narradores omniscientes, en quienes desconfía. En el libro en cuestión, son pocos los MR que utilizan el narrador omnisciente y muchos los que utilizan la primera persona del singular. En este acto de distanciamiento de una forma narrativa más característica de la novela realista, la autora nos ofrece una posición clara con respecto a la poética que está construyendo. Es decir, el microrrelato se construye en la mayoría de los casos en primera persona. Esto posibilita el efecto sorpresa con el que suelen terminar muchos de ellos, constituyéndose en una característica del género en este y otros autores.

Como hemos podido observar, a lo largo de *La sueñera* se construyen personajes que oscilan en la frontera entre dos mundos: el de los que duermen y el de los que están despiertos. Son esos personajes, junto con los MR que hemos analizado, los que se erigen como explicitación de una poética que, a través de la reescritura, “define” las borrosas características de un género que no se deja

aprehender. Esta definición es posible a partir de la articulación de estos MR como producciones híbridas atravesadas por distintos géneros y consideraciones acerca de ellos. La existencia de este metadiscurso que habla sobre lo que se escribe, ha posibilitado que en este apartado hayamos desarrollado cómo el microrrelato es construido como un inter-género, mediante la reutilización de otros textos y otros géneros, mediante los procesos de transtextualidad expuestos.

3.2 *Casa de Geishas* o el Universo

El segundo libro de microrrelatos de Ana María Shua se publica por editorial Sudamericana en el año 1992. Se divide en tres partes. Usualmente la crítica tiende a homologar la primera parte –que carece de intertítulo– con el título del libro. Nosotros optamos por no realizar esta homologación de continuidad entre título y primera parte, dado que no lo tiene y no pretendemos forzar un sentido que no esté presente en el texto. La segunda parte se denomina “Versiones” y la tercera “Otras posibilidades”.

El título que lleva este libro nos remite a la cultura oriental. *Geisha* (芸者) es una artista tradicional de Japón, que tiene como principal actividad entretener fiestas y reuniones con diferentes artes con las que es educada desde joven. Usualmente se confunde a las *geishas* con las *oiran* (花魁), que son cortesanas de lujo que brindan servicios sexuales. Si bien su concepto puede sonar lo más parecido a lo que en occidente entendemos por prostituta, también se diferencian de ellas por la vestimenta y porque, al igual que las *geishas*, las *oiran* estaban (y están) entrenadas en las artes de la danza, la música, la conversación y la caligrafía.

Realizada esta distinción, empezaremos diciendo que *Casa de geishas* (casas conocidas como *Okiya*), debido a esta confusión de términos puede generar en el lector un *horizonte de expectativas* equivocado: en ese horizonte la *geisha* se encuentra en sinonimia con prostituta. La comprensión del lector puede variar –y probablemente con eso nos tienta la autora– según sea uno u otro el significado presente a la hora de abordar esta obra. Quizá por eso mismo se equivoca María Alejandra Olivares en “Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica

contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid” (2007) al comprar la casa de geishas con prostíbulos y, por eso, a las geishas con las “oiran” o cortesanías.

A diferencia de su libro anterior, que comenzaba con la *cita* de Max Brod, a este lo acompaña de un *peritexto* a modo de *prefacio*, sin título. En él la autora nos recuerda su anterior libro -que tuvo pocos pero calificados lectores- decidida a intentar nuevamente el género. Vemos en esto dos cuestiones fundamentales: por un lado, no nombra el género (aunque lo reconoce); por otro, los lectores de ese género son pocos.

En este sentido debemos recordar que el género, no establecido del todo, es mencionado en la solapa y en la contratapa de una forma relativamente general. Con el calificativo de “relatos brevísimos”, en estos dos peritextos del libro, se nos “introduce” al libro, reiterándose entonces esta vaguedad en cuanto a la designación.

Al finalizar ese primer párrafo, la narradora interpela al lector, diciendo que presenta el libro, pero con una salvedad: “*Segundas partes nunca fueron buenas. Se abalanzaban cruelmente sobre las primeras, desgarrándolas en girones, hasta obligarme a publicarlas también a ellas*” (1992: 9). Este texto, que a su vez es un microrrelato, como ya han notado otros autores, tiene al menos dos significados principales. Por un lado, con “segundas partes” se refiere a este libro en concreto, que es su segundo libro de microrrelatos; por otra, se refiere a la segunda edición de *La sueñera*, que será publicada en 1996 por Alfaguara y se postula como proyecto.

Luego de esta breve introducción, menos significativa que la del primer libro en cuanto a complejidad hermenéutica, pero más explícita con respecto a la situación de recepción de este “nuevo” género, nos encontramos con el primer microrrelato “El reclutamiento” (1992: 9). El final del MR, “Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela”, resignifica el texto que habíamos leído hasta ese momento.

Esto nos permite establecer analogías -que pueden extenderse al libro en su conjunto- entre los diferentes elementos mencionados. De este modo las mujeres pueden ser entendidas como microrrelatos, a través de la clara referencia al libro-casa de geishas: “Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto”.

Esto implica que, a pesar de lo azaroso de la reunión, el conjunto tiene una configuración. En este mismo sentido, su organización “que, enfatizada, podría convertirse en un estilo”, puede interpretarse como la disposición del texto, su estructura. Las mujeres-microrrelatos se encuentran, entonces, no sólo en la primera parte sino en todo el libro, aunque en la segunda y tercera parte de manera menos explícita.

Podemos leer que en lugar de la correspondiente *okasan* (cabeza de las *Okiya*) la que “busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan”, es una madama. Esto implica una subversión del orden de la casa de geishas, en tanto la figura que la dirige es occidental. Pero también se puede observar un criterio de organización: tanto palabras como microrrelatos van en su justo lugar.

Todo esto en conjunto establece, a través de la analogía, una forma más consciente de considerar al género y sus características: lentamente empieza a perfilarse la utilización del metadiscurso dentro de un género que para definirse, habla de sí mismo por medio de analogías más o menos explícitas.

Luego de lo mencionado arriba agrega: “y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer”. Con todo esto el narrador nos está interpelando a nosotros, los lectores, en tanto clientela³⁰, mencionando que ya se puede observar qué tipo de burdel (libro) se está gestando: un libro de microrrelatos en el cual, a partir del primero que lo compone o, en los términos del microrrelato, de la primera geisha o mujer que se nos presenta, se homologa burdel con *Okiya* (置屋). Esta homologación entre distintos términos produce un entrelazamiento de significados que borra, por eso mismo, la distinción y los límites de un significado referido a la casa de geishas, que se irá diluyendo cada vez más a lo largo del texto.

A diferencia de Siles, consideramos que el siguiente microrrelato denominado “Simulacro” no es un contra-prólogo, sino una continuación y expansión explícita de lo que ya empieza a prefigurarse, de modo mucho más sutil, en el primer microrrelato. En “Simulacro” se tambalean las bases aparentemente inmóviles propuestas por el título: “no es una verdadera Casa y las geishas no son

³⁰ Ver con respecto a esto en relación al consumo masivo de la literatura, el análisis que realiza Guillermo Siles en su libro ya mencionado en este trabajo.

exactamente japonesas” (1992: 10). A continuación leemos que no se llaman como presupondríamos (nombres extranjeros) y que tampoco son mujeres o “ni siquiera travestis” y que, para finalizar, tampoco tienen ombligo.

El final del microrrelato, “esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos”, nos retrotrae en cierta medida al clima pesadillesco que encontramos en *La sueñera*. Lo inhumano se erige, de este modo, como lo normal. Simulacro implica un proceso de representación: en última instancia, este libro y quizá la literatura, son el simulacro; sus actores, el narrador, los microrrelatos y los lectores³¹.

Ejemplos de esta representación simulada los encontramos a lo largo de todo el libro, pero podemos distinguir a algunos de entre ellos. “Las mujeres se pintan” trata sobre mujeres que se pintan antes de la noche y se van borrando a lo largo de ella y de los hombres, deshaciendo el simulacro para el cual se preparan a medida que este deja de ser necesario. En “Los disfraces y las fantasías” las mujeres se disfrazan para cumplir las fantasías, a tal punto que el plano de lo simulado se ve atravesado por el de lo fantástico: una vez que se deciden por una transformación, no hay retorno, mal que le pese a algunos clientes.

En el microrrelato “Discurso doble” podemos leer una distinción entre el lenguaje escrito y el lenguaje oral, comienza así: “Dame, te doy, soy hembra tuya, soy tu hombre” (1992: 53). El narrador nos menciona que “por escrito” podría confundirse con un truco literario que consiste en cambiar de personajes sin dejar una huella en el texto que dé cuenta de eso. Luego desestabiliza la lectura que veníamos teniendo: el narrador puede oír, de manera inconfundible, dos voces. Cada una de ellas tiene ese discurso doble que “distingue entre todos al Cuarto de los caracoles del de los Hermafroditas” (1992: 53). En este sentido, es algo a considerar que entre los animales invertebrados los caracoles se encuentren entre los que tienen medios de reproducción hermafrodita. La división entre uno y otro cuarto apenas es una división de especies, que puede diferenciarse por las voces.

Por todo lo mencionado, consideramos que este MR es fundamental en la construcción de una poética del microrrelato entendido como género híbrido: en la figura del hermafrodita se representa tanto la hibridez del personaje como la del género (literario o sexual). El hermafrodita, al poseer órganos reproductivos

³¹ Con respecto a esto consultar el análisis de *Fenómenos de Circo*.

femeninos y masculinos, en sí mismo es un discurso doble, híbrido, atravesado por voces que se anulan y se complementan. Este discurso doble representa la hibridez de un género que no se deja moldear, y que mantiene la ambigüedad como uno de los rasgos recurrentes que podemos observar en la construcción de sus microrrelatos.

En el siguiente sector de la obra, delimitado por el intertítulo “Versiones”, en la mayoría de los casos encontramos versiones sobre distintos relatos (tradicionales o no), con leves variaciones. El procedimiento, que ya hemos analizado en *La sueñera*, con las distintas versiones del relato sobre Kafka, se repite aquí de manera más explícita, aunque esto también ocurre en *Botánica del Caos* y en *Temporada de Fantasma*s.

Encontramos versiones como “Doncella y Unicornio”, “Cenicienta”, “Sapo y princesa”³² y “Los Enanos mineros”. También encontramos “versiones” de relatos pertenecientes a la tradición clásica: “Como Ulises”, “Cisnes en el lago” y “El héroe a tiempo”; y, finalmente, los relacionados a la cultura judía como “Golem y Rabino” y “Ermitaño”. Nuestro propósito no será analizar ni estas variaciones, ni las que se relacionan exclusivamente con cuentos tradicionales o relatos míticos, dado que ya hay otros estudios que se encargan de esto.³³

Hay sin embargo, uno de esos microrrelatos que sí analizaremos, y que no tiene una relación transparente y directa con el resto de las versiones. Nos referimos a “Máquina del tiempo”, que actualiza un relato (“Pierre Menard, autor del Quijote”) que podría denominarse como “clásico” -aunque no del mismo modo que los demás- con el que establece una relación de hipertextualidad.

Este microrrelato retoma su título en el cuerpo del texto, refiriéndose al aparato sin volver a incluirlo explícitamente dentro de él. Con esto se presupone que el lector está al tanto de que conoce tanto la máquina como su “creador”: el MR lleva el mismo título que la obra de ciencia ficción de Herbert George Wells (*The Time Machine*, 1895), autor muy admirado por Borges.

Calificado como un aparato rudimentario y demasiado simple, descubierto por azar, el narrador supone que no hemos sido los primeros en descubrirlo y

³² En este MR podemos ver, además de la evidente remisión al cuento tradicional que lleva ese título, la relación transtextual que lo une con el mito griego que trata sobre Narciso.

³³ Excepción de esto es *Fenómenos de Circo*, libro del cual sí se analizaran estos procedimientos de reescritura.

conjetura: “Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard” (1992: 78).

La riqueza de este final implica que, por un lado, se actualiza el personaje ficcional Pierre Menard a un personaje histórico existente al ponerlo en relación con Cervantes y el acto del plagio. Por otro lado se establece que la estrategia borgenana de verosimilización (Pierre Menard intentando reproducir el *Quijote*) se actualiza. Por esto mismo -en un nivel metadieгético- se nos sugiere que Menard, creación de Borges, es el verdadero autor del *Quijote*, plagiado luego por Cervantes por medio de la máquina del tiempo.

Todo esto nos envía a leer, de algún modo, “Borges, autor del Quijote” y, por eso mismo, a poner en igual lugar o incluso por encima a Borges con respecto a Cervantes, legitimado como clásico al haber sido plagiado por él. A Borges, autor clásico de nuestras letras argentinas (y de las universales), se lo erige como modelo a imitar por otro clásico como Cervantes.

Pierre Menard, por su lado, fue no sólo un personaje de Borges, sino un escritor francés que vivió en el Siglo XVIII. José Ermides Cantillo Prada en un diálogo sobre Borges con Juan Gustavo Cobo Borda, nos dice lo siguiente:

Yo leía la biografía de Rodríguez Monegal y realmente existió Menard como un poeta simbolista menor, pero que había hecho un libro, que había una tesis sobre el tiempo y Borges había encontrado ese libro. Entonces la gente se iba a buscar a Pierre Menard y se encontraba con un Pierre Menard, pero un Pierre Menard doble, que era el que había inventado Borges.³⁴

Esto nos llevaría a pensar que Pierre Menard es dos: el real y el inventado por Borges. También son dos los Cervantes (el escritor del *Quijote* y el plagiador de Menard) y dos los Borges (no podemos olvidar su más conocido microrrelato “Borges y yo”).

Esta figura del doble no haría sino tensionar todavía más los límites entre lo ficcional y lo real, dentro del ámbito de la construcción de una poética de hibridación como la que venimos postulando. El plano metaficcional se introduce en el relato al revertir la construcción de un hipotexto primero identificado con el *Quijote*, estableciéndolo como producto de un hipotexto segundo, el cuento de Borges, que a su vez es hipertexto del *Quijote*. Un tercer texto, el relato construido

³⁴ *Herlado* de Barranquilla (14/11/199),

por Pierre Menard, sirve a su vez como hipotexto de “Máquina del tiempo” e hipertexto del *Quijote*. Finalmente, el microrrelato de Ana María Shua es el que posibilita, por medio de un artilugio “verosímil”, la complejidad de un relato que establece relaciones entre cuatro textos distintos, generando de este modo una red de relaciones transtextuales. Si a todas esas relaciones, le agregamos el libro arriba mencionado de Wells, este MR podría interpretarse, en clave humorística, como un homenaje de Borges, a través de la voz narrativa de Shua.

Un procedimiento similar, aunque no tan complejo, ocurre en “Cenicienta III”. En este MR las hermanastras de la Cenicienta están advertidas por sus lecturas (el lector tendería a llenar este espacio vacío con el relato del que trata) y deciden hacer coincidir el tamaño de sus pies con el del famoso zapato. Como el príncipe, desmitificado, debe elegir entre tres mujeres, opta por la que tiene más dote. El MR termina con la “nueva” princesa designando escribas para que consignent la historia de acuerdo a su dictado.

Tenemos tres relatos distintos que se entrecruzan. Por un lado el hipotexto “La cenicienta”, el cuento original; por otro, el MR de A. M. Shua; y por último, el relato de la nueva historia que se consigna. Es en esta nueva historia donde ocurre la ambigüedad: podemos suponer que esta es en realidad la que hoy conocemos a través de los relatos de los hermanos Grimm o la versión de Perrault (los escribas), que han llegado hasta nosotros.

Hay, además, tanto en relación con la Cenicienta como con otros relatos extraídos de la tradición oral, varias versiones sobre el cuento. Es por eso que este MR (y los otros numerados) de Shua se podría inscribir entre las otras variaciones existentes sobre el mismo hipotexto común. Lo llamativo de esta versión es que el procedimiento metaficcional nos lleva a cuestionar la legitimidad de la historia que conocemos: ¿es una historia falsa, construida a partir de una historia verdadera?, ¿es la verdadera historia, recuperada vaya uno a saber por qué avatares?

También podemos conjeturar que no hay una historia verdadera, o que las lecturas de las que eran conscientes las hermanastras tienen que ver con una versión de la historia, 200 años anterior a la consignada por los hermanos Grimm, escrita por Charles Perrault en Francia, (1812 y 1697 respectivamente). Eso, asumiendo que la versión que nos ofrece sea la alemana y no la francesa, la más difundida de las dos.

A pesar de todo, son meras conjeturas las que podemos realizar: el relato –y también el libro y la poética de la autora- se construye en torno a sus versiones. Relativamente identificables, siempre se desplazan en el plano de lo posible, reenviándonos al MR “El simulacro”, donde todo es aparente y las máscaras que ocultan a los actores no necesariamente descubren uno, sino varios rostros.

En “Otras posibilidades”, quizá el apartado más heterogéneo del libro, encontramos el MR “Pista falsa”. En él aparece esbozado el proyecto de lo que podría ser una novela policial, pero resuelto en pocas palabras. Un narrador en primera persona se pregunta si seguir un reguero de manchas o no, dado que puede llevar al asesino y no a la víctima. Acto seguido, entre paréntesis, podemos leer que “las manchas son de tinta y llevan hasta la palabra *fin*” (1992: 101).

Por analogía, podemos comprender que el investigador es el narrador, o materialmente el escritor, quien con el acto de escritura-narración llega a la palabra que pone fin al relato. El/los asesino/s somos los lectores que finalizamos el relato. Vale decir, lo destruimos en el acto de lectura al seguir el mismo reguero de manchas de tinta que propone el narrador. Es un recorrido hacia el retorno, en el cual el escritor-narrador, al realizar el mismo camino que el lector e involucrarlo de tal manera, termina confundándose con él, en otro de los procesos de hibridación que podemos observar a lo largo del libro.

Como este MR, encontramos también otros de un carácter similar que juegan con las posibilidades que ofrece la materialidad del texto y establece una relación con la lectura. Tal es el caso de “Los cazadores de letras”, donde una voz en primera persona advierte que ya “est’n aqu’”, con esas últimas letras omitidas. O también lo podemos ver en “Espíritu” donde la narradora, con el título de autora, pide a gritos que la saquemos de ahí, o sea, de la materialidad del libro. En “Cuatro paredes” lo hallamos de forma todavía más explícita: “siempre encerrada entre estas cuatro paredes, inventándome mundos para no pensar en la rutina, en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja” (1992: 152).

Estos MR implican más que otros una concepción del acto de lectura como algo más práctico y palpable: nos emplazan en la misma materialidad del libro, en la actualización de los significados. Se construye, de este modo, la categoría de autor-narrador junto a la de lector, como categorías en contacto permanente a través de la textualidad. El autor intenta, efectivamente, un diálogo con el lector a

través del objeto libro: cuando leemos ese “fatal rectángulo de la hoja”, “sáquenme de aquí” (1992: 116) o “est’n aquí”, los actos de lectura de estas frases nos envían directamente al libro que tenemos entre las manos.

“El respeto por los géneros” (1992: 159) es paradigmático en lo que se refiere al microrrelato. Comienza así: “Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce”. Inmediatamente el narrador expone los motivos por los cuales se ha llegado a esa situación. Para realizarlo recurre a las convenciones de distintos géneros literarios: policial, ciencia ficción, novela existencialista y texto experimental.

En el policial, la situación podría ser producto “del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza”. En un cuento de ciencia ficción, eventualmente el hombre entendería estar en un universo paralelo. En una novela existencialista podría deberse a una situación absurda o de extrañamiento. En un texto experimental el misterio no se desentrañaría, resolviéndose la situación mediante un uso lúdico y creativo del lenguaje.

Luego de todas estas reutilizaciones de las convenciones que cada género establece, el narrador advierte que los editores son cada vez más exigentes y que el hombre, el personaje del microrrelato, debe ubicarse rápidamente en un género para no quedar inédito. El hecho mismo de leerlo como parte de un libro que efectivamente existe, implica que se ha optado por una opción: el microrrelato. Género construido, en la poética de la autora, como uno que incluye y reescribe a los demás, en este caso reutiliza las figuras convencionales que los definen. De esto deducimos que el microrrelato, en la concepción de la autora, se construye en una relación dialógica de reescritura con los demás géneros.

De ese modo, este MR se erige tanto en una crítica al mercado editorial como a las reconocibles estrategias genéricas, que se terminan diezmado y reutilizando en este “nuevo” género. Este es, diremos, el texto que sustenta de manera más fuerte la hipótesis que se desarrolla en el presente trabajo.

Todo esto produce una noción del microrrelato entendido como un *intergénero rizomático* donde intervienen distintos géneros y se despoja de las convenciones estancas que los caracterizan, haciéndolos delimitables, genéricos. Con bases rizomáticas e intergenéricas, el microrrelato se construye como un tipo

textual atravesado por la reutilización de géneros, con una caracterización inestable sobre la cual la crítica no se pone de acuerdo.

En “Poesía eres tú”, clara parodia al poema “XV” de Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y, por inversión, homenaje al poema XXI de G. Adolfo Bécquer en *Rimas* (1871), podemos leer una utilización paródica del silencio del poema de Neruda, para justificarlo: la amada hacía ruidos tan insoportables que al yo poético le gusta cuando calla.

El narrador establece una parodia satírica hacia el yo poético de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* por medio del exceso de sonidos insoportables que ocupan gran parte del MR. A eso debemos sumarle el “oxímoron” que se produce entre el contenido y el título del MR, “Poesía eres tú”. Este título, “cita” del último verso de la rima XXI de Bécquer nos remite a una situación opuesta a la del poema XV de Neruda. Si en el de Bécquer existe una comunicación a través de la mirada, en el de Neruda sólo existe el silencio en un acto de división que muchos pueden considerar no tan poético. Es en este procedimiento de doble hipotextualidad donde el texto de Ana María Shua actualiza un nuevo significado al “reescribir” ambos poemas en un microrrelato.

Para finalizar tomaremos el MR “Zafarrancho de naufragio”. En él se habla sobre el género de una manera poco convencional. En medio del texto nos dice qué es lo que debería pasar de acuerdo a las convenciones de la ficción breve. En un determinado momento, el barco en medio del simulacro debería naufragar (podemos observar la consciencia sobre el género y su construcción), pero de todos modos el microrrelato continúa. El simulacro se apodera de todo hasta el punto tal de que la narradora finge escribir.

Por consiguiente, este fingimiento establece que nosotros, aún sin saberlo segundos antes, estábamos fingiendo leer una escritura que no era tal. En ese punto de unión entre el acto de lectura y el acto de escritura como simulacro, se puede observar la construcción de un género con bases inestables, cambiante, que puede acudir o no a sus propias convenciones o que las puede modificar en su centro mismo, incluso narrativizando el cambio, como en este caso.

3.3 *Botánica del Caos*, un tratado del desorden

Estructuralmente el libro más complejo de los cinco que analizamos, *Botánica del Caos* es editado por primera vez en el año 2000 por Editorial Sudamericana, en la misma colección que *Casa de geishas: "Narrativas Argentinas"*.

En cuanto a la terminología del título y sus significados, deslindaremos en términos relativamente generales el significado de "Botánica" y el de "Caos", para comprender una relación de opuestos que se producirá a lo largo de todo el libro y que determinará el funcionamiento de una gran cantidad de sus microrrelatos.

En primer lugar *Botánica* implica el estudio de los vegetales en todo sentido, entre ellos, el de clasificación. *Caos*, por su lado, se refiere a algo impredecible y/o desordenado. Esta ordenación del desorden o de lo impredecible, esta clasificación de "ejemplares raros" desde el título del libro postula un oxímoron que nos introduce a un libro de microrrelatos que consta de más divisiones que los cinco analizados anteriormente.

Agregamos también, que además de la introducción tenemos las siguientes divisiones: "Ejemplares raros", "Acerca del tiempo", "De dioses y demonios", "Diagnósticos", "Variaciones", "Noches árabes", "Sueños", "Literarias", "Monstruos", "Artesanía de la magia" y "Caos".

Con este simple recuento de las divisiones internas que presenta el libro, es notoria la complejización que se ha producido en la estructuración de la obra. Si bien esto no será determinante a la hora de analizar los microrrelatos, sí establece un *horizonte de expectativa* distinto del que encontramos en los otros dos libros de microrrelatos de la autora.

3.3.1 Hermes Linnæus, el desclasificador³⁵.

Ya desde el título mismo, "Introducción al Caos", microrrelato con el que comienza el libro, se establece un doble significado: es tanto una forma de ingresar al texto como al caos que se homologaría, entonces, con la textualidad que le sigue.

³⁵ Las citas de este apartado, correspondientes a *Botánica del Caos*, son todas de la página 7 del libro.

Utilizando un recurso muy frecuentado por Borges, se establece como narrador a un tal “Hermes Linneus”. En cuanto a Hermes lo podemos relacionar con “dos” dioses de la antigüedad clásica. Por un lado tenemos al Hermes de los griegos, aquel dios que cumplía las veces de mensajero, uniendo el reino de los hombres y el de los dioses. Por otro lado tenemos a Hermes Trimegisto, una suerte de sincretismo griego posterior entre Hermes y el dios griego Tot. Por lo tanto, podemos aventurar de momento que el narrador adopta las características de estos dos dioses: como Tot (para los egipcios Dyehuthy), es el creador del lenguaje, de las palabras; como Hermes, es el mensajero que une dos reinos diferentes.

Por otro lado tenemos lo que podemos suponer el apellido, *Linneus*. Carl Nilsson Linæus fue un naturalista, científico y botánico que contribuyó a establecer el sistema de *clasificación binomial*, que consiste en designar a las distintas especies de organismos por medio de un “nombre y un apellido” científicos, con el fin de identificar y clasificarlas en su totalidad. Este sistema de clasificación hizo pensar a Linneus que estaba clasificando la creación de Dios. No en vano, a modo de exhortación a Dios, se pueden leer estas palabras que abren el libro: “*quam ampla sunt tua opera!/quam sapienter ea fecisti!/quam plena est Terra possessione tua!*”³⁶.

Linneus publicó en 1735 su famoso libro *Systema naturae*³⁷ -en 1758 salió la décima edición- donde se establecen, de manera definitiva, las bases de lo que luego será la nomenclatura zoológica que hoy conocemos. Además propuso un sistema de clasificación jerárquico donde las especies similares morfológicamente se agrupaban en una jerarquía superior: el género. Cada género era descrito por las características comunes que se encontraban en cada especie.

De este modo el narrador de la Introducción se configura como un mensajero que funciona como nexo de contacto entre dos reinos, como el creador de las palabras y el lenguaje y, al mismo tiempo, como su clasificador. Este ser polimórfico, construido como deidad, a través de un texto que presenta las mismas características que los tratados de botánica, se dirige al lector.

³⁶ Nuestra traducción: “¡Cuán amplia es tu obra!/ ¡Cuán sabiamente la hiciste!/ ¡Cuán llena se encuentra la tierra de tu presencia!”.

³⁷ El nombre completo es, con la extensión que en aquella época se estilaba: *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per secundum classes, ordines, genera, & species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis.*

A través de rasgos estilísticos de otro género (el tratado), construye un microrrelato que habla sobre los microrrelatos y su relación con la poesía: “La poesía utiliza la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de las palabras, abriendo heridas que permiten entrever el Caos como un magma rojizo” (Shua, 2000: 7).

Es Hermes, entonces, el creador del lenguaje y su clasificador, el que atraviesa esos dos mundos y por eso mismo los conoce, los nombra. Hay, a partir de esta separación de pérdida y de caída que homologa al Caos con el Paraíso, un intento de restitución del orden, de clasificación de lo inclasificable, de comunión entre las cosas y las palabras que han perdido su unidad ya de manera indisoluble: “Las cosas llegan hasta las riberas del discurso porque aparecen en el hueco de la representación” (Foucault, 1969: 130). Es de este hueco de incomunicación dado a partir del Siglo XVIII desde donde surgen los híbridos monstruosos de estos microrrelatos.

Este conocimiento de los dos mundos lo vemos representado en el niño que dibuja una casa “que nunca vio pero que significa todas las casas, ha conseguido escapar a la verdad”. Este escapar a la verdad es también taparse “los ojos con las convenciones de la cultura” y salir del Caos, “que es también el Paraíso”, para ingresar al mundo creado. En este sentido Foucault nos dice, en *Las palabras y las cosas*:

La Historia Natural no es otra cosa que la denominación de lo visible. De allí su aparente simplicidad y este modo que de lejos parece ingenuo, ya que la Historia Natural resulta simple e impuesta por la evidencia de las cosas. Se tiene la impresión de que con Tornefort, Linneo o Buffon se ha empezado a decir al fin lo que siempre había sido visible, pero que había permanecido mudo ante una especie de invencible distracción de la mirada. De hecho, no es una milenaria desatención lo que se disipa de pronto, sino que se constituye en todo su espesor un nuevo campo de visibilidad (1969: 133).

Es la poesía la que cruza el cerco: al clavarse en la corteza de las palabras podemos entrever el Caos. Los microrrelatos de este libro, a partir de esta introducción desclasificatoria, se construyen como “ejemplares raros”, híbridos en la mayoría de los casos. Es en ese magma movedizo donde “hunden sus raíces”: una parte en la realidad que pertenece al Caos y la otra en la del Orden. En este sentido la introducción, entonces, sostiene la hipótesis que guía el trabajo: el

microrrelato, como *intergénero rizomático*, siempre entre los extremos, hundiendo sus raíces en el magma de la creación literaria, siempre movedizo.

Estas “brevísimas narraciones” se hunden en ese magma caótico que podría interpretarse como la sangre, la vitalidad de las palabras, su significado y su unión con la vida. Restablece, de este modo, la relación perdida entre las palabras y las cosas que fue consecuencia de la clasificatoria de Linneus a través de un lenguaje vacío, que eliminó los colores y se dedicó a comparaciones geométricas³⁸.

El microrrelato-introducción postula que “La tierra es informe y está desnuda pero no vacía”. Esto nos lleva a las palabras iniciales del tratado de botánica de Linneus que citábamos arriba y establece una relación de hipotextualidad para con el texto del botánico. Esto no solo logra aseverar la relación con el personaje histórico ficcionalizado sino también, y principalmente, interpretar la relación con el hipotexto a la manera de una continuación: ese vacío que no existe en la tierra y que es llenado por Dios es lo que clasificará Linneus, “vistiendo” la tierra en ese acto de nombramiento.

3.3.2 Ejemplares

Dentro del intertítulo que delimita “Ejemplares raros”, nos encontramos con un primer microrrelato llamado “Amores entre guardián y casuarina” (2000: 11). En este MR se nos narran los amores entre un guardián de una plaza pública y una casuarina, miembros de dos especies claramente diferenciadas.

La casuarina, al ser un género de arbusto o árbol, es indeterminada en su especificidad, pero sólo hasta que al guardián lo trasladan a tareas de oficina. En ese momento “ambos languidecen”. De este modo establecen una relación que los transforma: hay “patéticos encuentros nocturnos” seguidos de otra transformación de la casuarina. Ésta se convierte en un palo borracho (alusión humorística al alcohol como medio de consuelo). Luego ocurre un parto prematuro: se entierra al vástago.

³⁸ A través de la geometría se podían describir las formas de distintas plantas y compararlas entre ellas. Eso permitió la capacidad de codificar y decodificar un lenguaje de la clasificación, sin necesidad de recurrir al objeto.

Después de este entierro, nace el ser híbrido que implica también la construcción de un MR híbrido. Se utiliza para ello el cambio de los tiempos. En la primera parte del MR podemos observar la utilización del presente histórico mediante un lenguaje que enumera diversos hechos, a la manera de una crónica policial: “Plaza pública. Guardián enamorado de casuarina (secretamente, incluso para sí mismo). Recorte del presupuesto municipal”.

Luego se opta por la utilización de un lenguaje descriptivo con uso de conjunciones. Esto sólo sucede cuando se hace referencia al crecimiento de una planta “desclasada y rebelde que se niega a permanecer atada a sus raíces pero tampoco quiere estudiar y bebe desordenadamente cerveza sentada en el cordón de la vereda”. El cambio de un tiempo a otro estaría poniendo de relieve, entonces, el cambio de un estilo periodístico a uno literario. La reutilización de los tiempos para la reescritura e hibridización genérica, a través de la hibridización del personaje, es más que patente en este caso.

Este personaje híbrido (desclasado, ya que no pertenece ni al reino animal ni al vegetal) y rebelde (como su padre, presuntamente humano, no quiere permanecer en un lugar) bebe en el cordón, sentado (ya que no puede caminar, de lo contrario, suponemos, moriría) y desordenadamente. Vemos cómo en este relato se mezclan características de dos especies en una nueva (inclasificable, ejemplar raro), comenzando a perfilar el resto de los personajes que constituyen el libro.

El próximo MR, “Cuidado con las mujeres” (2000: 12) plantea algo similar. En este caso se nos narra a un cierto tipo de “supuestas mujeres”, que son seres de los que hay que desconfiar porque “pivotan entre dos reinos”, el animal y el vegetal.

“Aptitud y Vocación” (2000: 14) es un MR donde se establece una relación de transtextualidad hacia adentro de la obra de Ana María Shua. En *Casa de Geishas* (1992: 122) encontramos un microrrelato llamado “Un caso de vocación frustrada”, en el que se nos narra a un joven que tenía “vocación de árbol, pero su familia no le permitió desarrollar sus visibles aptitudes para ramificar”. Luego leemos que una vida frustrada lo envejeció hasta convertirlo en antena de televisión. Este personaje, a medio camino entre el reino animal y el vegetal, termina transformándose en un producto industrial como consecuencia de la falta de ánimo de sus padres que “aun lo casaron contra su voluntad”.

El hipertexto de “Aptitud y Vocación” comienza entrelazándose en la continuidad de un discurso sobre la temática de la vocación: “Sufrimos también aquellos que por falta de vocación contrariamos una aptitud natural”. En él se da el caso inverso al del MR que funciona como hipotexto: aquí, el ser híbrido no puede permanecer quieto porque los dedos de sus pies tienen una tendencia, una aptitud a enraizar. Como su vocación no es la de ser árbol, se mantiene en movimiento: debe tratar de caminar siempre por el asfalto, evitar la tierra húmeda, dormir boca arriba no más de un par de horas.

Como podemos observar, lo contrario -no aceptar las aptitudes por falta de vocación y no por imposición- también hace sufrir al personaje. Conjeturamos que estos personajes son difíciles de clasificar porque, siendo híbridos, no aceptan del todo esa hibridez que los termina transformando en algo más.

En “Raíces profundas” hay un árbol que es producto tanto de la familia de las cucurbitáceas como de la familia de la tía Federica, que tiene raíces tan profundas que “se hunden más allá de la corteza terrestre, hasta el magma mismo”. En “Consejos para plantas desconcertadas”, encontramos a una “bungavilla sonámbula” –característica humana- aconsejada mediante un discurso cuasi paternal. En “Un curso muy útil” el narrador se planta a sí mismo con el conocimiento adquirido en un curso de jardinería. En “Semillas de buena calidad” llama la atención del narrador el hecho de que hay unas semillas que crecen en todos lados en cualquier condición, pero que en cambio no salgan de ellas ejércitos como de los dientes sembrados por Jasón o que no crezcan de forma descomunal como las habas mágicas, sino que sean simple maíz, un maíz que heredará la tierra (y que en cierta medida nos puede hacer recordar a “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández).

Por último mencionaremos a la “Flor azteca I”. Esta atracción, creada para el espectáculo teatral y utilizada muchas veces para el entretenimiento circense, consta de una combinación de espejos puestos de tal modo que el espectador percibe que se encuentra en frente de un jarrón con una cabeza que sale de dentro. La narradora de este relato utiliza sutilmente un tiempo pasado lejano -la infancia de su madre, en la que no cree- para relatar que ésta de niña vio salir a una mujer finita del jarrón. El procedimiento consta en trasladar lo fantástico al plano de lo real y viceversa, para construir un personaje híbrido y verosímil.

En cuanto a una intertextualidad con la filosofía, en el sector “Acerca del tiempo” encontramos, intercalados con otros microrrelatos, una serie de siete numerados que se denomina “Puntualidad de los filósofos”. En ellos, en diferentes versiones y con distintos matices, se critica el discurso de la razón presente en la filosofía de Kant a través de la puntualidad con la que pasa siempre por distintos lugares del pueblo, el cual se rige gracias a esa característica del filósofo. Por eso, aparece el caos cuando se va de viaje y con su muerte “toda certeza es precaria, a cada instante todas las horas son posibles” (2000: 38).

“Avances de cirugía moderna” es otro MR interesante en torno a la concepción de una poética sobre el género. Se recurre en él a un recurso visto en otros MR presentes en *Casa de Geishas*, como los que enviaban al lector hacia la materialidad del texto. Así, mediante un proceso de metamorfosis similar al operado en los MR que venimos analizando, nos encontramos especulando sobre la original naturaleza de esto que tenemos entre las manos “creyendo que es un libro” (2000: 70).

La metamorfosis supera el plano ficcional para introducirse en el plano de lo real a través de la sugerencia dirigida por el narrador hacia el lector en segunda persona, una persona usualmente utilizada para interpelar de manera casi dialógica. La hibridez llega al plano de lo textual y, por eso mismo, al plano del microrrelato que nos encontramos leyendo. Esto puede encontrarse en un MR como “Una gallina con alas azules”, en el cual una alucinación colectiva termina matando a los pacientes, comprobado esto en las autopsias que muestran el cerebro agujereado a picotazos.

“La Búsqueda” y “Entrar en un cuerpo ajeno” (este último también lo encontramos en *Temporada de Fantasma*s) tratan del otro ingresando en el cuerpo del yo o del yo no pudiendo ingresar en el propio cuerpo. Esto establece una relación de transtextualidad con *Temporada de Fantasma*s, dado que ese ingresar en el otro implica, en todos los casos, una constitución incorpórea, un ser que se encuentra entre dos planos y pretende formar parte de uno solo, como los personajes que venimos analizando.

“Conquista de la Nueva España I” es un MR que guarda una íntima relación con “Introducción al Caos”. Los soldados españoles nombraban las cosas y los seres partiendo de su lenguaje, desconociendo en ese acto el otro lenguaje, el de los

indígenas, anterior a este acto de nombramiento. Esos nombres no se corresponden con las cosas que nombran, aunque los salvan de la locura y el caos de lo innominado.

Del mismo modo, los otros tres MR sobre la conquista de Nueva España, desarrollan la problemática de la traducción del lenguaje, haciendo hincapié en el cambio que se produce en él a través del traspaso entre dos mundos. Así, en “Conquista de la Nueva España II” Mutezuma muere como consecuencia de una traducción perniciosa y en “Conquista de la Nueva España IV” los indígenas preparan las armas por una traducción favorable. Los sacerdotes niegan y luego transforman una leyenda transmitida durante generaciones en “Conquista de la Nueva España III”, según la cual los salvadores se homologaban con los conquistadores.

3.3.2.1 Literarias

Otro sector de MR importante que analizaremos es el de los correspondientes al intertítulo “Literarias”. En él se desarrollan distintas consideraciones en torno a la Literatura. Tomaremos los casos más representativos y luego iremos directamente al intertítulo “Caos” para establecer relaciones con los restantes MR.

El primero de ellos, “La más absoluta certeza”, tiene una fuerte invocación al lector por parte del narrador que asegura que hay una certeza indudable: “ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo” (2000: 147). En ese momento el lector, mero simulacro de la narración, efectivamente está realizando el acto performativo que “predice” el narrador en su construcción del lector.

En “De Boccaccio”, el narrador establece una relación paródica con su hipotexto que pertenece a la “Quinta jornada”, “Novela sexta” del *Decamerón* (1353), que narra la historia de la desventura de dos personajes y la fuerza del amor. El procedimiento paródico en el MR se encuentra en el contraste entre el título del “cuento” de Boccaccio: “Cómo Juan de Prócida, en peligro de morir por su amor, salvóse gracias a Roger de Lauria” (Boccaccio, 2000: 296-300) y la resolución

final del conflicto (salvan la vida debido a su linaje), reproducida en el MR de Shua con las siguientes palabras:

De donde se deduce que la pasión sincera y las respuestas conmovedoras son imprescindibles para ser transformado en personaje y vivir eternamente. Pero para poder prolongar el modesto lapso de una vida humana, es mucho mejor tener parientes ricos" (2000: 148).

Además se puede interpretar como una crítica a la obra: los narradores de la obra de Bocaccio no pertenecen precisamente a la clase baja.

Tenemos en cuenta este MR dado que no nos parece gratuito que se esté estableciendo una relación de transtextualidad con un texto de Bocaccio, considerado uno de los que sentaron las bases de lo que avanzado el tiempo se consideraría el género "cuento". Este procedimiento de parodización en cierta manera deslegitima el relato de Bocaccio y traza una posible relación intergenérica: el MR resume el cuento y en ese resumen expone lo esencial del relato. Es, entonces, mediante una estrategia de explicación del cuento, a través del resumen, que Ana María Shua se legitima como hacedora calificada dentro del género que está construyendo, el Microrrelato.

Por el contrario en el MR "El quiromántico" (2000: 152), el proceso de legitimación se da por continuidad: la narradora tiene un destino literario, deducido del hecho de que el quiromántico lee en su mano las *Obras Completas* de Oscar Wilde y se admira diciendo: "Qué capacidad de síntesis". Dicha capacidad aún más sintética que las obras de Oscar Wilde -reconocido como uno de los mayores cuentistas de todas las épocas- es llevada al absurdo a través de la lectura de la mano. En esta lectura-escritura mínima se establece, entonces, una característica propia del microrrelato: su brevedad.

Otra particularidad del microrrelato postulada por el narrador es la *narratividad*. "De quien espera" (2000: 162) se relaciona, por un lado, con el MR "El que no espera" (Shua, 1992: 176) que, en un registro humorístico (a un muerto le golpean la tapa del cajón con impaciencia) puede a su vez recordarnos al cuento "La espera"³⁹.

³⁹ Publicado por primera vez en *La Nación*, en 1950, fue incluido en la segunda edición de *El Aleph* (1952).

La relación, más simple entre los dos últimos, es compleja entre el primer MR mencionado y el cuento de Borges: en ambos se encuentra una *alusión* a la traición. Cuando el narrador de Borges menciona que los “Dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri”⁴⁰ (Borges, 2009: 1056), se nos sugiere que el personaje principal de este cuento puede haber sido un traidor (y por eso escapa, por eso espera el castigo, aunque no el de Dante, no el del Infierno con el que piensa que el autor de *La Divina Comedia* no lo hubiera castigado).

En el MR de A. M. Shua el personaje también espera y también traiciona, pero a sí mismo: a tal punto se olvida del resto del universo que se traiciona como personaje de microrrelato y se transforma, entonces, “en el centro doloroso de un poema”. Pero la narradora nos recuerda que esa transformación “lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro”.

Agregamos que existen otros MR que establecen relaciones de intertextualidad y/o transtextualidad. Entre ellos podemos mencionar la *alusión* que puede establecerse entre “El jardín de los senderos” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” (en *El Jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941), de Jorge Luis Borges. En él se retoma el título para resignificarlo, humorísticamente, mediante el uso de un proverbio.

También recordamos la inversión satírica (observable en la literalización de la alegoría) presente en “El Pájaro Azul”, que retoma la obra de teatro de Maurice Maeterlinck titulada con el mismo nombre, *L'Oiseau bleu* (1909). Mientras que en Maeterlinck el pájaro azul representa alegóricamente la búsqueda de la felicidad (no por fuera sino por dentro), en Shua es un pájaro que se come y da un breve instante de felicidad. Todo lo cual podría interpretarse como una velada crítica al Simbolismo, estética con la que se relacionaba este autor.

Por último mencionaremos dentro de este intertítulo a “La obra literaria” (Shua, 2000: 154). El hipotexto de este MR es “El milagro secreto”⁴¹ (Borges, 2009: 900-904). En este cuento a su vez se establece una relación de intertextualidad con *Alcorán* mediante un peritexto-cita a modo de epígrafe, que expresa la idea del tiempo detenido y su percepción subjetiva. En él leemos que, si bien “Dios lo hizo morir durante cien años” para el personaje apenas si transcurrió “un día o parte de

⁴⁰ Condenado al círculo de los traidores.

⁴¹ Publicado en *Sur*, 1943.

un día”. Esto se repite luego en el cuerpo del texto: transcurre un año en el cuento, pero en la cabeza de Jaromir Hladík (dramaturgo judío, personaje de Borges), sólo pasan dos minutos. En el de Shua, al personaje no le basta la eternidad, porque ésta no sirve de nada sin talento.

Por otro lado, como recuerda Rolando Costa Picazo al referirse al personaje de Borges, “el drama que estaba escribiendo es un drama dentro del drama, como sucede en *Hamlet*” (2009: 973). Nos menciona, además, la idea del tiempo estático representado en el retorno de un conspirador muerto a manos de Roemerstadt: el drama no sucede, las siete de la tarde se repiten. El texto *Hamlet*, por lo tanto, se constituye en una relación de intertextualidad alusiva con el de Borges.

Al igual que con *Hamlet*, Costa Picazo nos menciona también a Jakob Boheme, místico alemán, que tuvo una visión epifánica trascendental en 1600 “cuando un rayo de sol en un plato de peltre lo catapultó a una visión extática de la presencia de Dios” (2009: 974). Esto se podría poner en relación, entonces, con las palabras: “una vehemencia del último sol que exalta los cristales”⁴², de *Hamlet*.

Todo este *rizoma textual*, que tiene múltiples puntos centrales, se entronca con el texto que mencionábamos arriba, “La obra literaria”, pero en éste MR se produce una inversión en el personaje. Distinto de Hladík, que terminó su obra en un año -mientras vivía-, este otro personaje (que recuerda a aquel escritor y lo nombra) es poco talentoso y está muerto. Con esa ausencia de talento intenta inútilmente perfeccionar una obra literaria que termina transformándose en el infierno de los lectores y el paraíso absurdo del escritor. Por eso el narrador nos dice: “Su paraíso es nuestro infierno, Señor, devuélvelo a la vida” (2000: 154).

Esta serie literaria termina proponiendo, entonces, a través de la reescritura de diversos textos y la condensación de géneros como la obra de teatro, el cuento y el poema, una fundamental característica del microrrelato: la brevedad lograda a partir del resumen y la parodia de textos relativamente conocidos.

⁴² Dadas las recurrentes imágenes de distintas piedras y el misticismo del relato (eso sin mencionar al propio Shakespeare), no sería extraño realizar una lectura alquímica sobre este relato.

3.3.2.2 Caóticas

La última serie que analizaremos dentro de este apartado es la que nos brinda la autora a través del intertítulo “Caos”. En ella encontramos MR caracterizados por la hiperbolización de procesos o sucesos de distinta índole, que superan todas las barreras impuestas por el orden. Encontramos una explosión nuclear provocada por celos, dos cuerpos que se funden en uno por el exceso de pasión, un joven que se automutila al punto de la muerte para no ir a la guerra, una pareja asediada por la muerte de sus conocidos, que termina ofreciendo sacrificios al Hado a cambio de paz, etc.

En “Excesos de pasión”, por ejemplo, nos encontramos con dos personajes que han fundido sus cuerpos en uno. “El coleccionista ambicioso”, por su lado, podría interpretarse como la inabarcable clasificación del caos que representa el mundo y su diversidad. Continúa, de esto modo y explícitamente, los postulados observados en la “Introducción al Caos”: es el fracaso clasificatorio de Linneo.

En “El mundo invisible”, ese otro mundo que también aparece prefigurado en la introducción, se recurre al libro central de la cabalística, *El Zohar* (1558), para establecer otra relación con la Introducción. El narrador enuncia que ese libro “postula que lo invisible es reflejo de lo visible”, con lo cual está parcialmente de acuerdo: el mundo visible refleja una pequeña porción del abarrotado mundo invisible. Con esto se repite el concepto de dos mundos incomunicados, a través de la resignificación de la palabra “torpe”: “llamamos torpes a quienes se destacan en la involuntaria percepción de lo invisible” (Shua, 2000: 222).

Mediante un procedimiento de vaciamiento de significado de la palabra y un posterior llenamiento con su antónimo (hábil en ver lo invisible), se establece un nexo de unión entre los dos mundos y, por esto, relaciona el acto de visibilidad de un torpe con el de alguien habilidoso en ver esta comunicación entre dos mundos.

El apartado culmina con el MR “Y después qué”. De oración en oración el lenguaje se va “agramaticalizando”, se va degradando, hasta culminar del siguiente modo, cerrando el libro: “Hay lugares en los que no es posible delimitar las palabras, lugares que desbordan. Estabas ahí y estaba yo. Después no sé” (2000: 236).

Es esta imposibilidad del lenguaje la que se erige en crítica al intento clasificatorio de Linneo ante la evidencia de un mundo atravesado constantemente, de lado a lado, por lazos que se entrecruzan en todas las direcciones. Hay grupos clasificables, pero entre ellos siempre surge algo extraño que los vuelve nuevamente inclasificables, los caotiza, los vuelve otros. Dicho con otras palabras: “En la realidad multiforme y heteróclita, sólo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes” (2000: 7). Ni “Funes el memorioso” es capaz de establecer un orden en el Caos, su babélica memoria se constituye en una ocurrencia más, otro caos dentro del Caos.

3.4 Microfantasmas

Editado por primera vez en junio de 2004 por la editorial Páginas de espuma, *Temporada de Fantasmas* se constituye en el cuarto libro de microrrelatos de Ana María Shua. La complejidad y la extensión de este libro es quizá la menor de todos los que son objeto de nuestro análisis, aunque continúa y amplía aún más la red de relaciones transtextuales que fundamentan la hipótesis que trabajamos.

La introducción se titula igual que el libro (Shua, 2004: 7). Haremos, como ya hemos realizado en este trabajo, una distinción de los términos y una posible aproximación a un primer significado. “Temporada” implica un conjunto de tiempo, relativamente determinado, en el cual sucede o hay algo. Al incluir en ese conjunto temporal a los fantasmas debemos preguntarnos, entonces, qué entendemos por ellos. De las 8 acepciones que ofrece el diccionario de la RAE para la palabra “Fantasma”, optamos por las siguientes:

1. m. Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía.
2. m. Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación.
3. m. Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos.

A su vez, de las tres, nos interesa principalmente la segunda, no sólo por su evidente ambigüedad sino por lo que implica esa concepción. Mientras que la primera puede aludir (si interpretamos “correctamente”) a la imagen impresa como consecuencia, por ejemplo, de fijar la vista en un objeto y la tercera implica lo

que la mayoría establecemos como el *horizonte de expectativas* de referencia cuando leemos/escuchamos la palabra “fantasma”; la segunda, por el contrario, establece como primera característica al acto de ver, de captar por los sentidos, pero de manera quimérica, asemejándola a los sueños y a la imaginación.

Complementando las tres definiciones e inventariando una propia, podríamos aproximarnos a lo que luego se podrá leer a lo largo del libro de microrrelatos. Aquí los fantasmas son seres muertos que regresan, pero también son retazos fugaces de visiones o imaginaciones más sugerentes que contundentes. Nunca se ubican al frente nuestro porque no quieren ser observados en su desnudez de fantasmas.

En la breve introducción por medio de la cual “ingresamos” al texto (ya lo hicimos con la portada, el nombre de la autora, y quizá con la solapa y la contratapa también) se definen estos seres evanescentes, “textos traslúcidos, medusas del sentido”, que son los microrrelatos en su esencia de rizoma que escapa al sentido impuesto por el intento falocéntrico de Linneo. Escapan al significado por una tangente ya que “no tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica, los atraviesan las balas de la razón”. A pesar de esa advertencia que parece estar dirigida a la crítica y a los lectores escrupulosos, intentaremos darle alguna forma a este texto evanescente.

De la introducción podemos extraer las siguientes características con respecto al microrrelato. Son “breves, esenciales, despojados de su carne” y también son ambiguos: “no tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica”. También se establece un paralelismo de contradicción entre las características de los fantasmas-microrrelatos enunciadas en el prólogo y las que constituyen el los microrrelatos del texto. Así, invirtiendo las palabras de la autora, podemos decir que estos fantasmas sí vienen a buscar pareja (“Filtro de amor”, “Encuentro clandestino”, “Mujer y tigre”, “Su viuda y su voz”) y a para desovar (“Huevos de sirena”). También necesitan reproducirse (“Elefantes marinos”, “Concatenación”) y tienen entidad suficiente como para caer en las redes de la lógica (“Triángulo amoroso”, “La ardilla verosímil”, “El Dios Viejo del Fuego”). Son breves, esenciales, y no despojados de su carne (“De carne somos”, “Las carnes permitidas”, “El pájaro azul”). No vienen a mostrarse y a agitar sus sudarios (“No tengas pudor”, “El niño terco”) y es posible cazarlos (“Hombre que huye”), etc.

El microrrelato es construido, de este modo, como *intergénero rizomático*, en tanto inestable y multiforme. La contradicción entre el prólogo y las características de los relatos desaparece por momentos, estableciendo al género como reescritura a través de MR como “Tarzán I” y “Tarzán II”, “El caballero vengativo” o “El mapa del tesoro”, que reescriben la “esencia” de novelas, obras de teatro, relatos de viaje, a través de personajes arquetípicos como el caballero, los pícaros o un Tarzán convertido en Hamlet.

Advertimos, además, la existencia de observadores (es decir, los lectores) ante quienes los fantasmas vienen a mostrarse y a agitar sus “húmedos sudarios”. Sudario para des-cubrir el muerto, para re-sucitarlo. En definitiva, a través del acto de lectura, para re-crearlos, re-narrarlos, re-leerlos y justificar con estos actos esa vida evanescente que los constituye.

A pesar de todo esto, el narrador nos hace una advertencia: los expertos observadores saben que los fantasmas se pueden observar de costado, con una mirada de soslayo que recuerda llamativamente al microrrelato “Visión de reajo”⁴³ de Luisa Valenzuela. Esa actitud, parecida a la actitud ante lo sagrado que implica no ver directamente sino a través de (un sueño, una visión, un mensaje simbólico, una alegoría), es la que deberemos tener como lectores para lograr asomar nuestra mirada al magma caótico del mundo de los fantasmas que siempre, siempre y como el rizoma, permanecen *entre* este mundo y el otro, de paso, indescifrables.

3.4.1 Se abre la Temporada

La primera vez que leímos *Temporada de Fantasmas* tuvimos una sensación extraña, de dejavú, como una sospecha de haber ya leído antes alguno de los relatos de ese libro. Ante un hecho relativamente intrascendente y sin interés en comprender el motivo, continuamos con la lectura. Pero la sensación de repetición se hizo presente de nuevo: esta vez no era una simple sensación, sino la certeza de ya haber leído uno de esos microrrelatos. Fue entonces cuando pudimos establecer la primera unión con *Botánica del Caos*.

⁴³ El microrrelato forma parte del libro *Aquí pasan cosas raras* (1975). El libro, aunque de ese año, comienza a circular recién en 1976, por cuestiones de edición (tomamos este dato del libro trabajado de Guillermo Siles)

Al recurrir al índice fue tangible la abundancia de *repetición* de los textos. Para nuestra sorpresa eran varios los textos que tenían en el índice de *Temporada de Fantasmas* el signo “(B)” al lado suyo: todos eran microrrelatos (un total de veintitrés) que “migraron” desde *Botánica del Caos*, idénticos y diferentes (y algunos más diferentes que iguales).

Eran y son idénticos porque, efectivamente, son los mismos textos. Pero son diferentes porque se repiten y el sólo hecho de su re-petición los insta en un nuevo espacio y un nuevo tiempo de enunciación. Forman parte de un nuevo libro que, a su vez, está estructurado con un criterio distinto que el de su predecesor. En esta diferencia y traslado temporoespacial nacen los fantasmas, seres indeterminados, entre mundos, entre libros.

Entre los textos repetidos, encontramos 23 MR con el signo “(B)” a su lado en el índice. Sin embargo son sólo 22 MR los que encontramos en su libro *Botánica del Caos*. De entre todos ellos, hay tres que varían en su título y otro que utiliza el título de un MR de *Botánica del Caos*, pero con un MR que no es repetición de ningún otro⁴⁴.

“El día del juicio final”, “Pecados de juventud”, “Los cadáveres” y “El hermano serpiente”, pasan del intertítulo “De dioses y demonios” en BC a “Capricho divino” en *Temporada de Fantasmas*. Dentro del mismo intertítulo, “El Dios Viejo del Fuego” se traslada al intertítulo “Misterios de la ficción” de TF junto con “La ardilla verosímil” y “El pájaro azul” que provienen, a su vez, del intertítulo “Literarias”.

De estos últimos tres, el único que varía significativamente en su contexto de enunciación (más allá del libro y el hecho de ser otro momento histórico, claro está) es “El Dios Viejo del Fuego”. Este MR se traslada del ámbito divino al de la ficción (y sus misterios). A este “segundo texto” se lo puede vincular con el intertítulo de una manera menos religiosa que literaria: la actitud que el narrador presupone del lector acentúa la intención metaliteraria. En este traspaso a la versión de *Temporada de Fantasmas*, se produce una adición: una dedicatoria dirigida a Juan Armando Epple, que refuerza el acento literario⁴⁵.

⁴⁴ Para la siguiente enumeración (y ocasionalmente en otros sectores de este trabajo) de cambios y traspasos de microrrelatos, utilizaremos, para referirnos a los libros, las siguientes abreviaturas: *Temporada de Fantasmas* (TF), *Botánica del Caos* (BC) y *Casa de Geishas* (CG).

⁴⁵ Epple es uno de los más importantes –sino el más importante– difusores del microrrelato en el mundo a través de una gran diversidad de antologías. Entre ellas podemos mencionar: *Microquijotes* (2005), *Cien microcuentos chilenos* (2002), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento*

Hay seis MR que en BC forman parte del intertítulo “Diagnósticos”: “La peste de los recuerdos”, “Mirando enfermedades”, “Así es la vida”, “La desmemoria” y “Grave esguince de tobillo”. En TF pasan a formar parte del intertítulo “Enfermedades”. En este pasaje se produce un cambio categorial mínimo pero significativo. Mientras que el diagnóstico implica la observación de un especialista sobre un paciente (en el plano de lo hipotético), la enfermedad implica un diagnóstico ya confirmado sobre una suposición previa.

Si a eso le añadimos el sexto microrrelato (“En la silla de ruedas”, que proviene del intertítulo “Monstruos” de BC), agregamos el componente de lo monstruoso a las enfermedades “compendiadas” en *Temporada de Fantasmas*. Este pasaje del diagnóstico a la enfermedad, junto con la inclusión del monstruo, nos lleva a pensar en un proceso de acentuación del caos en la figura del fantasma. Como sujeto de “entre mundos”, el fantasma instauro el caos en la realidad.

Pocos cambios se producen en los siguientes microrrelatos: “Una prueba de fe” y “En el mar de Al-Kerker” se trasladan del intertítulo “Noches árabes” al intertítulo “Capricho divino”, dejando en segundo plano su relación con *Las mil y una noches* y, en cambio, fortaleciendo su significado religioso. “El iluso y los incrédulos” y “El arte de la cabullería” -ambos de “Artesanía de la magia”- son trasladados a “De la galera”, con lo cual su significado no cambia exponencialmente.

Por su lado “Filtro de amor” (de “Artesanía de la magia”) junto con “Encuentro clandestino” (de “Sueños”) se trasladan al intertítulo “En pareja”. Si recordamos que en la introducción el narrador le aclara al lector que los microrrelatos-fantasmas “no vienen a buscar pareja ni a desovar” (2004: 7) podemos interpretar esto como una contradicción con el intertítulo de *Temporada de Fantasmas* llamado “En pareja”. Esto nos llevaría nuevamente al carácter fantasmático de los microrrelatos que evaden una interpretación binómica y sistemática, como se mencionó en un principio.

“Creación II” de BC se transforma en “Creación II: el concurso” en TF; a “Pecados de juventud” se le antepone “Creación IV”. El MR “Pecados de juventud”,

hispanoamericano (1999), *Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos* (1990). Además fue editor invitado del número especial sobre el microcuento latinoamericano de la Revista Interamericana de Bibliografía Vol. XLVI, N.1-4 (1996), texto de suma importancia en la elaboración de este trabajo.

de BC, asimismo tiene la particularidad de que “hace su aparición” en TF como “Creación VI: El cumpleaños” y no como su casi homónimo “Creación IV: pecados de juventud”. Este último, en lugar de relatar “lo mismo” nuevamente, nos narra la homologación entre el fin del universo y el acto de soplar las velas=estrellas del cumpleaños de un niño, lo cual implica, a su vez, una diferencia de percepción sobre el ciclo del universo.

Este MR se constituye en el único que, a través de una repetición del título, cambia su contenido. Vale decir, en los términos propuestos por la introducción: es el único fantasma que ha perdido su contenido, su significado evanescente, en el viaje de un libro al otro, creando un nuevo contenido y legándole su título=significante o “corporeidad” a otro MR. Asimismo, el MR “Creación IV: pecados de juventud” tomaría su contenido, hipotéticamente, de “Creación VI: El cumpleaños”: sería esperable encontrar este último título junto con contenido del MR “Creación IV: pecados de juventud” de *Temporada de Fantasmas* y no con el contenido que tiene, que “pertenece” a “Pecados de juventud”, de *Botánica del Caos*⁴⁶.

“El que acecha” y “El cuerpo del delito”, por último, se trasladan del intertítulo “Monstruos” en BC, al intertítulo “El desorden sobrenatural de las cosas” en TF. Tanto el uno como el otro se construyen a partir de la monstruosidad en *Botánica del Caos*: en el primero encontramos algo o alguien que acecha del otro lado de la realidad; en el segundo, la monstruosidad se nos presenta, humorísticamente, como una cabeza que busca su cuerpo “del delito”, dado que es una víctima.

Sin olvidar que ambos implican un *estar entre* (entre vivos, entre realidades), nos interesa el primer microrrelato en tanto nos narra sobre una presencia que acecha desde el otro lado de la realidad. En el instante del golpe de la espada, el narrador se pregunta si habrá golpeado de muerte al que acecha o, por el contrario, el que agoniza es el viento (fantasma) partido en dos.

El ser que espera del otro lado, la espada y la duda que surge de la espada, se “unen” en el traspaso entre mundos prefigurado en la Introducción de *Botánica del Caos*. Luego se materializan en *Temporada de Fantasmas* a través de la herida al

⁴⁶ Conscientes de que esta explicación parece más un trabalenguas que otra cosa, adjuntamos en el *Anexo* los microrrelatos correspondientes para su más adecuada contrastación.

que antes era monstruo y ahora es parte de ese desorden “sobrenatural” de las cosas.

Finalmente encontramos textos dispersos en los dos libros que anteriormente analizamos que, más o menos explícitamente, posibilitan que podamos establecer líneas de relación con el texto que estamos analizando. De *Casa de Geishas* podríamos recordar “Cliente Fantasma I”, “Cliente Fantasma II”, “Espectros”, “Espíritu” y “La temporada de fantasmas”. De estos, el más notorio de todos es el que lleva el mismo título que el libro y que, doce años antes de que Ana María Shua publicara *Temporada de Fantasmas*, ya prefiguraba lo que terminaría convirtiéndose en un libro.

En *Botánica del Caos* encontramos relaciones de intertextualidad con los siguientes microrrelatos: “Fantasmas vegetales”, “Fantasmas de eritrocitos”, “Espíritus errantes”, “Entrar en un cuerpo ajeno” y “Error irreparable”, entre otros. Y, a ellos le podríamos sumar los microrrelatos “El circo fantasma” y “Desnudo” de *Fenómenos de Circo* teniendo como hipotexto a *Temporada de Fantasmas*.

Por todo lo que venimos desarrollando en el presente apartado, podemos conjeturar que es en este carácter de precariedad, de transformación, de no permanecer en una identidad definida y de sustitución; es en este entrecruzamiento rizomático de seres evanescentes donde se constituyen los microrrelatos de *Temporada de Fantasmas*. No son otra cosa que un rizoma que muta, que se transforma constantemente y despista al lector en un laberinto de senderos que se bifurcan.

3.5 Fenómenos de Circo

3.5.1 Los freaks

Fenómenos de Circo es el último libro de microrrelatos producido por Ana María Shua al momento en que se realiza este trabajo. Fue publicado en el año 2011 al mismo tiempo por dos editoriales: por Páginas de Espuma en España y por Emecé en Argentina. La estructura del libro está compuesta por una Introducción titulada “El deseo secreto” y por los siguientes intertítulos: “Todo es circo”, “Los

oficios”, “Los freaks”, “Los animales”, “Historia del Circo” y “Datos fehacientes y comprobables acerca de algunas personas reales y/o famosas mencionadas en este libro”.

De las seis acepciones que nos brinda el diccionario de la RAE, la utilización que se le da a la palabra “fenómeno” incluye las cinco primeras. El fenómeno del circo es tanto algo extraordinario y sorprendente, como una persona o animal caracterizado por algún tipo de monstruosidad o rasgo sobresaliente.

En cuanto a la primera y quinta acepción podemos decir que, inevitablemente ambiguo, el lenguaje nos da la posibilidad de interpretar el título de “manera fenomenológica”: el circo es, ante todo, algo que se experimenta. Una historia del circo o, como en este caso, un libro de microrrelatos que nos hable sobre sus fenómenos, no suplanta ni ocupa el lugar de la experiencia. En todo caso la traslada al texto, haciéndola presente a través de los registros existentes a lo largo de la historia. Tal es el caso de los microrrelatos que mencionamos abajo como ejemplos “dudosos”, de personajes que tienen una existencia no del todo comprobable.

Es en ese traslado de la experiencia “real” a la ficción del libro que se producen “nuevos fenómenos”: son extraídos mayormente de la historia, como puede observarse en el intertítulo final del libro, pero atravesados por la construcción ficcional del narrador que practica el recorte de los personajes. En este sentido, en el MR “Barnum y Cía.” encontramos unas esclarecedoras palabras del narrador: “sólo una deformación de aquello que nos es familiar puede provocar ese efecto de horror y fascinación” (Shua, 2011: 90).

Además, el primer MR del apartado “Freaks” (que toma su nombre, presuponemos, de la película homónima⁴⁷ dirigida por Tod Browning) nos envía al título del libro, realizando una descripción de lo que se entiende por “freak”, es decir, fenómeno. En este microrrelato la narradora destaca que el fenómeno, además de su deformidad, tiene la necesidad, para mantener la atención del público, de una actuación particular donde aquella se destaque y se convierta en el centro de la atención. No basta con ser un personaje que se desplaza en los bordes

⁴⁷ *Freaks* (1932), traducida en España como *La parada de los monstruos* y en Latinoamérica como *Fenómenos*.

de la sociedad, por su diferencia, hay que hacer de ella lo particular mediante la actuación.

De todos modos, lo que más nos interesa es el final: la narradora ironiza (y aquí adelantamos lo que trabajamos en el próximo apartado) sobre el esquematismo de la crítica, que establece un límite de veinticinco líneas para el género. No sólo ironiza al destacar que, gracias a su habilidad como narradora puede lograr ese cometido –por lo demás, fútil-, generando tensión en el lector, sino que en la edición trabajada este microrrelato tiene, efectivamente, veinticinco líneas⁴⁸. De este modo, la narradora se constituye a su vez como freak, dado que su habilidad consiste en hamacarse “con violencia en las palabras” y escuchar al lector suspirar cuando “evito por milímetros, en cada envío, ser arrojada fuera del límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género” (2011: 87).

De todos estos intertítulos, el último introduce una notable diferencia con respecto a los libros de microrrelatos publicados con anterioridad. Los microrrelatos enmarcados dentro de este intertítulo establecen una relación con los demás microrrelatos presentes en el libro en tanto que aportan datos históricos sobre personajes históricos “reales y/o famosos” que de algún modo aparecen entre los primeros cinco intertítulos. Esta descripción, “reales y/o famosos” nos invita a indagar sobre cuáles de esos personajes pueden no ser ficcionales.

Entre los personajes de existencia dudosa encontramos a Elizabeth Allen, mencionada en el libro *Monstruos como nosotros* de Omar López Mato; a Yamaoto Kobata (del cual la narradora no duda), que sólo aparece mencionado en *Historia del circo* de Dominique Maclair.

Son tres los personajes de los que se tienen datos poco fehacientes, principalmente el nombre, aunque consta la existencia de ellos de uno u otro modo. Ellos son: Richardson, el tragafuegos, Signor Benedetti y Maud Churchill. Finalmente, tenemos a otros tres personajes que se distinguen por una particularidad: el emperador amarillo, que pertenece a la mitología china; los Sioux, que es un personaje colectivo; y Kujten-Uul, que es una montaña.

Este intertítulo, como mencionábamos arriba, mantiene una relación con el resto del libro a modo de continuación dentro de él. Son microrrelatos, más

⁴⁸ Como rol de crítico de esta obra, en esta ocasión puede apreciarse una de esas “trampas, bromas y tramoyas” que la narradora enuncia en un microrrelato posterior, que trabajamos en el próximo apartado.

históricos que ficcionales, que le ahorran al lector la búsqueda histórica. Es por eso mismo que, en lo que se refiere a la construcción del microrrelato, esta “serie histórica” reduce la exigencia de competencia del lector. Creemos que eso está íntimamente relacionado con el hecho de que este libro, a pesar de que a su modo lo haga, no contiene la misma diversidad y cantidad de microrrelatos metaliterarios que sí contienen los otros libros del corpus analizado.

Por esto mismo, al recurrir a una tradición circense y, por consiguiente, al no apelar a un bagaje cultural del lector relacionado con el folklore, la literatura o los cuentos tradicionales (al menos no con la exigencia de los libros anteriores), se elabora un apartado específico para construir esa competencia, ese lector.

Podemos observar la similitud en cuanto a la construcción de estos microrrelatos, con la producción de Eduardo Galeano. En ellos hay un fuerte trasfondo histórico en la elaboración de los personajes. En ese sentido, destacamos peritextos como los dibujos que separan, al menos en la edición argentina, unos de otros, muy similar a lo que ocurre en los libros de Eduardo Galeano⁴⁹.

3.5.2 El circo lo es todo: incluso un microrrelato

Ya dentro del cuerpo del texto, la Introducción titulada “El deseo secreto” (2011: 7) elabora una expectativa sobre la que el espectador, a su vez, tiene sobre el circo: el deseo secreto es que el relativo orden y la relativa precisión impuestos por los diferentes números que se representan en el circo, fallen. Es el deseo de la introducción del caos en un orden que se mantiene de manera delicada. Pero como “sólo se desea lo que no se tiene”, cuando el espectador comienza a observar que su deseo oculto se cumple y es demasiado horroroso para soportarlo, comienza a desear lo contrario, que los trucos salgan bien, que retorne el orden, e ironiza el narrador: “y así se van de nuestro espectáculo felices consigo mismos, orgullosos de su calidad humana, sintiéndose mejores, gente decente, personas sensibles y bienintencionadas, público generoso del más perfecto de los circos”.

⁴⁹ Este dato quizá pueda ser útil para futuras subdivisiones dentro del género o para un estudio comparativo entre ambos autores.

Este microrrelato que a su vez funciona como Introducción, nos presenta la dualidad del deseo del espectador. Cuando las expectativas más siniestras se cumplen, siente el horror de su deseo y se vuelve infantilmente hacia una inocencia que recuerda al Paraíso, la ausencia de culpa y de muerte.

En el microrrelato “Introducción al circo” (2011: 22) el narrador en primera persona nos relata cómo hace malabares y juegos con las palabras: “agarro en el aire un sustantivo redondo”, “hago malabarismos con los verbos, camino por la cuerda floja de una sintaxis riesgosa”. Esta caracterización remite a la habilidad del narrador para expresarse, transitando por el filo de la sintaxis, haciendo malabares con el lenguaje. Al otorgarle a las palabras “un sentido inesperado”, establece una homologación con dos de las características distintivas del microrrelato. Por un lado, el juego con el lenguaje; por otro, la sorpresa que el narrador intenta provocar en el lector a través de giros inesperados.

El circo surge del lenguaje mismo y concluye: “El público es usted, el espectáculo unipersonal, por favor, elogie a las fieras y no les cuente nada a los que están esperando afuera”. Es esta homologación entre lector y espectáculo, microrrelato y fieras, espectáculo unipersonal y acto de lectura, lo que finalmente nos lleva a leer todo el libro como un circo compuesto de microrrelatos destinado a unos espectadores que somos los lectores o, más precisamente, el lector particular e individual.

De este modo, entre este microrrelato e “Introducción al circo” (2011: 22) podemos establecer una relación de continuidad. Esto nos llevaría a interpretar lo narrado en el “El deseo secreto” como la explicitación de las expectativas que el narrador, “presentador del evento”, tiene sobre los lectores. El lector de su *horizonte de expectativas* es un lector que espera un sentido único, horroroso, de sus microrrelatos. Ante la paradoja y lo monstruoso de un lenguaje que juega con el filo del sentido, retrocede temeroso y vuelve a desear una lectura “cómoda”, esperada.

Crítica y elogio al lector, entre estos dos microrrelatos se construye, una vez más, una poética del microrrelato como metaliteratura: la oscilación entre el deseo oculto y la tranquilidad expresada en las expectativas de la normalidad son el símbolo de un acto de lectura y de la construcción del microrrelato como un

género que traspasa los límites del sentido, para adentrarse en el caos que nace de la imprevisibilidad.

Índice de esta poética son los microrrelatos “Dudoso circo” y “Quizá”, ubicados en el intertítulo “Todo es circo”. En ellos el espectador se enfrenta a una posición indefinida frente a su percepción: todo y nada indica que es un circo. El espectador-lector se despierta (de lo que puede suponerse una pesadilla), pero aún así no puede establecer una certeza sobre su entorno: el circo lo es todo, aparece y desaparece a su antojo; los personajes no desempeñan su acostumbrado rol y parecen más producto de una pesadilla que de un espectáculo.

Así también sucede en “El circo fantasma”, donde se interpela al lector en segunda persona diciéndole “hasta usted es transparente”. Este pasaje convoca, con esas palabras, la condición de levedad presente en un tipo de circo –y en el lector– que transita, al modo de los MR de *Temporada de Fantasmas*, entre dos mundos.

“Este circo” (2011: 19), “Otra fantasía circense” (2011: 26) y “Soy yo” establecen, a modo de *alusión*, una relación de intertextualidad con *As You Like It* (1599) de W. Shakespeare. A pesar de que somos conscientes de que la noción del mundo como teatro es un concepto desarrollado en más de una obra de Shakespeare (y en tantos otros autores), optamos por establecer esta relación dado el carácter explícito que presenta aquí, aunque bien podríamos haber elegido *Hamlet* (1599-1601)⁵⁰.

En este caso, consideramos que cualquiera puede ser un hipotexto válido, posible, de la obra de Ana María Shua: “Jaq.-El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles” (Shakespeare, 2007: 312).

A estas palabras contrastemos estas otras, del arriba mencionado MR “Este circo”: “Cada uno de nosotros tiene sus habilidades o aptitudes propias. Nos aplauden o nos castigan, por lo general en forma arbitraria y cruel”. Y luego: “Y sin embargo, vaya a saber por qué (...) todos creemos ser espectadores, nada sabemos del público que nos mira divertido”. O las de “Otra fantasía circense”: “somos los artistas y también el público, actuamos y nos aplaudimos simultáneamente”.

⁵⁰ Otra referencia a Shakespeare se encuentra en “Payaso shakespeariano”, en la página 74 de la edición que utilizamos.

También en “Yo soy”: “soy la oscuridad sobre el abismo, soy el caos, soy la palabra que separó la oscuridad de la luz, soy el que dijo hágase el circo, y el circo surgió de las aguas y vi que era bueno” (2011.: 129). El circo como creación intemporal, que todo lo inunda y absorbe, recuperando el Génesis de la creación. El teatro, el circo, la literatura, la casa de geishas, los sueños: todos con sus actores, sus espectadores, todos como idea de totalidad, como idea de un mundo en el que se desempeñan roles sobre los que no siempre el espectador-lector/participante-escritor se cuestiona: ¿apelación al escritor-lector o al sujeto que lee-escibe? ¿A su rol en la obra o a su vida?

En “Evolución del circo” (2011: 16) una osa con habilidades literarias -la narradora de ese microrrelato- se lamenta de los cambios que ha habido a lo largo del tiempo en el circo: de los leones que destrozaban a los hombres para entretenimiento de los romanos, a un circo en el que no se valora el talento de la narradora ya que “pocos leen”. Crítica velada a una sociedad que lee cada día menos literatura.

“Enanismo” es otro MR metaliterario donde se expresan ciertas consideraciones en torno al género. Establece, ejemplificando con un hombre y luego explícitamente con un microrrelato, que el ser enano es una elección y que, para lograrlo, hay que seguir determinadas instrucciones que requieren una alta concentración. El microrrelato, antes una novela de seiscientos veintiocho páginas, se transformó en este otro género por el anteriormente enunciado ejercicio de reducción.

El microrrelato, como “enano” que es, nos hace preguntarnos por el género si lo relacionamos con el MR anterior, “Crítica y elogio de la medianía”. Allí el narrador expresa que ni en un mundo poblado por enanos y gigantes serían dignas de mención las personas medianas. Concluye cuestionándose acerca de la existencia de una supuesta maravilla o proeza en el hecho de ser exhibido. También podríamos interpretar el MR “Identidad”, en el que se cuestionan y se ponen en duda los límites del circo, como una metáfora de los límites del microrrelato.

Establecemos con este MR una relación, en el mismo sentido, con “¿Quién fue?”(2011: 31). En este MR encontramos un detective muy incómodo por tener que trabajar en un cuento fantástico y no en su género, el policial. El motivo al que

se alude es que este último tiene reglas más precisas. Es por esa ausencia de reglas definidas que el detective le anuncia al dueño del circo y al lector que es inútil buscar al asesino. Los límites imprecisos del cuento fantástico -desarrollado en germen en este microrrelato- utiliza figuras de otro género: detective, víctimas, escena del crimen, posible asesino. De este modo observamos una hibridación genérica, *intergénero rizomático* por medio del cual intenta definirse lo indefinible, los límites cambiantes del microrrelato, género inestable, pero identificable.

“Ágiles y portores” es otro MR en el que hay una consideración sobre el rol del lector y del narrador dentro del microrrelato, indicada por la referencia en segunda persona al lector. En todo número de acrobacia (vale decir, en todo microrrelato) hay ágiles, que son quienes realizan las figuras y portores, que son los que reciben, los que sujetan. En la recepción (la lectura) el ágil es capturado y el portor captura: el lector, ágil, interpreta el sentido; el narrador, fuerte, trata de plasmarlo en el texto. Al ser el único circo (el del texto) en el que se pueden intercambiar los roles, se deduce una relación de reciprocidad entre el lector y el narrador: el acto de lectura es también un acto de escritura y viceversa.

En estrecha vinculación con este MR, podemos recordar “¿Quién es la víctima?”, microrrelato en el cual se establece una relación de pareja entre diferentes personajes que actúan de a dos. Al mencionar sobre el final al lector y al autor, resignifica el texto precedente, ubicando a ambos en una relación en la que “uno de ellos es víctima de las bromas, trucos y tramoyas del otro” (2011: 78). Si tenemos en cuenta, además, el intercambio de roles que sugiere el MR anterior, podríamos extraer distintas consideraciones:

- 1) El acto de escritura y el de lectura se implican mutuamente.
- 2) Este libro mismo se podría interpretar como un circo, un espectáculo.
- 3) En este libro en particular hay “bromas, trucos y tramoyas” para victimizar al lector, pero, y al mismo tiempo, lo mismo podría hacer el lector, por ejemplo, en un análisis de la obra.

En clave humorística el narrador formula consideraciones en torno al lenguaje y la dificultad para domarlo en el MR “La poeta écuyère”, que trata de una écuyère que monta el signo y hace piruetas sobre la línea que separa el significado

y el significante. Como el signo es menos dócil de lo que la gente cree, a veces se encabrita y la arroja de un corcovo, por lo cual la poeta se arrepiente de haber dejado la gramática por el circo.

3.5.3 De monstruos y mitologías

Tenemos además una serie de microrrelatos que remiten a la reescritura y actualización de personajes o mitos de la Grecia clásica, así como de personajes caracterizados por un estado de transición que no los define en ningún “reino” delimitado. Ejemplos de este tipo de personajes los encontramos en los MR: “El hombre-árbol de Java”, “La Mujer cara de Mula”, “Tú y Yo, hermanos siameses”, “Un fenómeno de circo” (producto azaroso de la limpieza en un laboratorio) y “Desnudo”.

También tenemos animales y personajes míticos: tal es el caso de “Perseo y la cabeza de Medusa”, MR que desarrolla un diálogo entre Perseo –voz que no es transcripta- y el cirquero que sugiere llamarlo “El gran Perseo” y ponerle lentes de contacto a la cabeza de la Medusa para atenuar la mirada ya que, en el fondo, concluye de manera irónica, “el público es de piedra”.

En “Prometeo de Circo” se *transforma* el mito según el cual un buitre le devora el hígado año tras año, al establecerse la posibilidad de que todo sea una mera escenificación teatral, mera representación. Establece una diferencia, a su vez, entre el arte asociado a lo verdadero y el entretenimiento vinculado a lo falso, “aunque hay quien piensa lo contrario” (2011: 30).

En “Belerofonte y Quimera” se re-presenta la mítica batalla entre Belerofonte y Quimera, solicitada en “aquel entonces” por Yóbates y ahora, por el cirquero. La batalla, mera representación de la otra, la mítica, transforma a los personajes en actores, no ya del mito, sino del entretenimiento. En esta misma línea “Como un hércules” representa a Atlas, tentado por tareas más fáciles que sostener la bóveda celeste, imitando las hazañas de Hércules en el circo.

“Las dos mitades”, por su lado, retoma y reescribe el mito descrito en *El banquete* de Platón, según el cual los hombres fueron divididos por tener la osadía de escalar el Olimpo y querer atacar a los dioses. Para ello recurre a la

comparación con una actuación conjunta de Charles Tripp (el hombre sin brazos) y Eli Bowen (el acróbata sin piernas).

“El dragón” recoge seres mitológicos y/o fantásticos: un viejo dragón que no puede volar ni exhalar fuego, “un grifo de mirada cansina, una familia de vampiros vegetarianos, un ex ángel que exhibe torpemente los muñones de sus alas mutiladas” (2011: 115). “El ligre”, por el contrario, a partir de la ausencia del gen que inhibe el crecimiento en esta especie, es resignificado, “transformado” en un mito de la creación. También hay un “mipfs”, en otro MR, animal ficticio descrito con un lenguaje críptico y sugestivo que de algún modo recuerda al famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde se sugiere, a través del lenguaje, una escena erótica.

En “Perro de tres cabezas” podemos leer una recreación del viaje al Hades por parte de los espectadores que lo recuerdan confusamente: olvidaron el nombre del río (Aqueronte) y el del barquero (Caronte) a quien se le paga con dos monedas para cruzarlo. Sólo cuando salen del circo y se encuentran con el can Cerbero comprenden en qué clase de circo se encuentran.

Agregaremos, para ir finalizando, y con respecto a las relaciones que pueden establecerse entre la obra de Ana María Shua y la de Kafka, el microrrelato “Icarios y antipodistas”. En él podemos establecer una relación de hipertextualidad con el cuento de Kafka, “Un artista del trapecio”, que forma parte de *Un artista del hambre*, en alemán, *Ein Hungerkünstler* (1924). A su vez puede vincularse con otro hipotexto, la novela de Italo Calvino el *Barón Rampante* (1957), estableciendo una relación de analogía entre icarios, antipodistas, el artista del hambre y Cosimo como sujetos que permanecen en el umbral, entre los bordes de la sociedad.

Como tales, creemos, son representantes literarios de los fenómenos del circo: estos sujetos, particulares por su diferencia y por sus habilidades, se ubican en el margen de una sociedad que los ve como atracción, espectáculo, constituidos precisamente en esa diferencia, habitando un espacio como el del circo que también es marginal, móvil e inestable. Estos microrrelatos son fenómenos, un género textual del cual se duda: ¿Es arte o entretenimiento? ¿Espectáculo o vida? El rol del lector, ¿se identifica con el del narrador y viceversa? Preguntas estas a las que hemos tratado de dar alguna respuesta, siempre provisoria, como el significado esquivo de la serie de microrrelatos que constituyen el corpus trabajado.

4 CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo hemos realizado un recorrido por las distintas obras de microrrelatos de Ana María Shua, con el objetivo de postular una serie fractal que la atraviesa a toda. Hemos bautizado a esta serie fractal con el nombre de *intergénero rizomático*, para dar una idea aproximada de las características de los microrrelatos que la constituyen.

Esa serie, a su vez entendida como un concepto, nos posibilita comprender la producción de microrrelatos de Ana María Shua, como una poética de la reescritura. Esta poética de la reescritura se fundamenta en la actualización de diversas tradiciones literarias y la desacralización de la idea de género, a través de microrrelatos que ponen en jaque las convenciones que le permiten a la crítica encuadrarlos bajo categorías.

Decimos entonces que el *intergénero rizomático* implica la idea de un género atravesado por distintos géneros a través de la utilización de los recursos que los caracterizan o reversionando argumentos completos de obras extensas (*El Pájaro azul* de Maeterlink) en un MR. Esto se produce mediante procedimientos reescriturales en donde intervienen menciones de las características de otros géneros, utilización de sus recursos, de sus figuras típicas, de sus expresiones, etc.

Como ejemplo representativo de esto podemos recordar el analizado MR “El respeto por los géneros”:

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito (1992: 159).

En el observamos la referencia a las reglas de otros géneros para realizar una crítica al mercado editorial pero, y principalmente, para enunciar unas convencionalidades de las que el microrrelato está relativamente exento. En su carácter rizomático, este género absorbe las características de los demás y las convierte en un relato que las menciona: por contraposición, el género en el cual está inserto el hombre, es el buscado por la editorial.

Esta idea de la reescritura implica, además, la ausencia de originalidad –en tanto origen- de la producción. Esto es lo que, en última instancia, nos llevó a relacionarla con el concepto de *rizoma* como uno que implica la ausencia de un centro estable: como el microrrelato, el *rizoma* no es, sino que está *entre*. Así, la reescritura, con su carácter desestabilizante y dispersivo, se erige en paradigma del microrrelato entendido como *intergénero rizomático*. Esto, en última instancia, le posibilita a Ana María Shua instalarse en una tradición que, si bien no comienza con Kafka y Borges, sí es asentada por ellos. Un microrrelato en el que puede ejemplificarse claramente esta idea es “Máquina del Tiempo”:

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard (1992: 78).

El *intergénero rizomático*, por esto mismo, puede ser considerado como un concepto útil para la elaboración de una clasificatoria y delimitación de corpus de trabajo de microrrelatos que utilicen la reescritura como procedimiento principal. Lo cual podría establecer, como ya se sugirió en el apartado teórico, subclasificadoras nuevas de microrrelatos.

De los análisis de la obra de Ana María Shua realizados en este trabajo, podemos concluir con que el *peritexto* se constituye como un “espacio” privilegiado en la producción de un metadiscurso referido al microrrelato. Deudor de una larga tradición relacionada al dialogismo textual (que debe no poco a Borges o Marcel Schwob) el *peritexto* se transforma en un tipo de construcción fundamental a la hora de reproducir relaciones transtextuales que permitan entrever, en la obra de microrrelatos de Ana María Shua, una poética del *intergénero rizomático*.

Así los prólogos, en la obra analizada, se construyen siempre en relación con otros géneros o subgéneros literarios. En *La sueñera* no tenemos un prólogo propiamente dicho, pero en su lugar tenemos una *cita* de una biografía que, a su manera, también funciona como una introducción. En *Casa de Geishas* tenemos un testimonio cuasi biográfico de la autora, expresado en la voz de la narradora, a partir del cual se expresa sobre el género y su presente y pasado libro. En *Botánica del Caos* se nos introduce al libro como si se postulara un tratado sobre el

microrrelato. En *Temporada de Fantasma*s se nos presenta una descripción conceptual, casi enciclopédica, pero de imprecisa definición, de los microrrelatos y su carácter evanescente. Por último, en *Fenómenos de Circo*, es el microrrelato mismo que dialoga con el lector y las convenciones del género, a través de ese texto en particular que, como hemos intentado demostrar, se vincula con otros que lo completan.

La construcción de personajes híbridos que transitan espacios de marginalidad a lo largo de toda la obra de microrrelatos de Ana María Shua, ejemplifica y sostiene, dentro del cuerpo textual, la hipótesis expuesta en este trabajo. El MR “Discurso Doble” es quizá el ejemplo más claro de esta poética de las híbridas de un género que está entre, constituido por múltiples discursos:

Dame, te doy, soy hembra tuya, soy tu hombre. Por escrito podría confundirse con ese viejo truco literario que consiste en trasladarse, sin previo aviso al lector, de uno a otro punto de vista, cambiando de personaje sin abrir guión ni cerrar comillas, sin dejar jamás la primera persona. Pegando el oído a la puerta es imposible confundirse: es cierto que las voces son dos, pero en las dos, en cada una de ellas, discurre ese discurso doble que distingue entre todos el Cuarto de los Caracoles del de los Hermafroditas” (1992: 53).

Es en las relaciones entre los microrrelatos trabajados y las diversas introducciones donde cobra relevancia una poética de la reescritura, basada en el dialogismo con distintas tradiciones literarias y la construcción del microrrelato como un género que se encuentra entre géneros, esquivo y definido en su indefinición.

Sería interesante por estos motivos, realizar una historia de las intertextualidades entre los distintos prólogos e introducciones pertenecientes a los libros de microrrelatos publicados históricamente. Utilizando como base las diversas historias que se han practicado hasta el momento sobre el género, se podría hacer una reconstrucción de las diversas constelaciones que unen a unos y otros autores.

Sumado a esto también sería interesante, a partir de esos mismos datos históricos, de revistas, diarios, entrevistas, notas periodísticas y libros de crítica, rastrear las diferentes *reacciones* que han tenido frente a estos libros, tanto los lectores como la crítica especializada. Esto, en primera instancia, nos llevaría a elaborar una *historia de la recepción del microrrelato* y su constitución como

género, no ya a partir de la producción literaria o las características del género (como ha hecho la crítica hasta el momento), sino a partir de las diferentes respuestas e interpretaciones que han generado los lectores. Habría que delimitar, para eso, cuál es el corpus y qué período histórico pretende abarcarse.

Conscientes de los pocos estudios que hay en torno a una autora como Ana María Shua, creemos que el presente trabajo puede constituirse en un valioso aporte para el campo de los estudios críticos sobre el microrrelato en general y sobre la obra de esta autora argentina en particular. En cuanto al microrrelato en general, la categoría de *intergénero rizomático* pretende constituirse en característica delimitadora y definidora del género como distintiva. Con la comprensión de ella puede abordarse el género como algo móvil, que establece relaciones de dispersión con la misma obra y con otras obras de modo reescritural.

En cuanto a la obra de Ana María Shua en particular, este es el primer estudio que abarca toda su obra de microrrelatos de manera orgánica y por eso uno de los objetivos del presente trabajo es convertirse en un pilar en lo referente a la interpretación de la obra de la autora y del microrrelato como género.

El género, cada día más trabajado e identificado, todavía tiene mucha literatura que dar de sí, y muchos cambios que experimentar. La conformación de un canon, establecido a través de autores ya consagrados dentro de la literatura (como Borges, Arreola, Monterroso, etc.), posibilita enmarcar la producción de distintos autores, entre ellas la de Ana María Shua, en torno a un género que hasta estos días ha sido poco estudiado, aunque muy producido.

Los aportes de este trabajo realizados en el apartado histórico en torno al género, no pretenden establecer una historia del microrrelato paralela que sucede en la web, a través de espacios de producción como Twitter. Al contrario, conscientes de que no es el fin principal al cual está destinada una red social, consideramos que nuestro aporte para una historia del microrrelato radica principalmente en el otorgamiento de visibilidad a un lugar de producción que, incluso hoy, es marginal y en cierta medida desprestigiado. Esto se debe en cierta medida al hecho de no relacionarse con lo que usualmente se entiende por Literatura con mayúsculas, producida y editada en papel, bajo sellos editoriales que imponen un orden hegemónico de recepción de la producción y establecen una

distancia entre el lector y el autor que se reduce, en gran medida, en los espacios de circulación virtuales.

Para futuros estudios nos proponemos, por esto mismo, ahondar en las características de estos espacios de producción y circulación de literatura, para poder trazar una línea histórica (breve, lo reconocemos) constituida por los autores más relevantes dentro del medio, aunque sin dejar de lado aquellos que quizá no lo sean tanto.

También nos proponemos para el futuro realizar trabajos en torno a la obra de Ana María Shua, en los que sea posible establecer relaciones de intertextualidad entre sus obras de microrrelatos y las pertenecientes a otros géneros como la novela, el cuento, los ensayos, y las antologías. En ellas la autora también expone una poética y sus diferentes concepciones sobre la literatura. La comprensión cabal de la totalidad de su obra podría ayudar a delimitar de manera más acabada lo que aquí se ha hecho con respecto uno de los géneros que produce, al microrrelato.

Con estas breves consideraciones, finalizamos este trabajo, no sin antes agradecer a los aportes valiosísimos de los críticos sobre el género, que nos han permitido tener un basamento sobre el cual apoyarnos a la hora de hacer una interpretación sobre la obra de Ana María Shua. Y a nuestros dos directores, Javier Mercado y Andrea Bocco, que han sido de una ayuda invaluable en la elaboración del presente trabajo, para abordar un género por lo demás esquivo.

5 BIBLIOGRAFÍA

Corpus

- SHUA, Ana María (1984): *La Sueñera*. Buenos Aires. Ed. Minotauro.
- (1992): *Casa de Geishas*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- (2000): *Botánica del Caos*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- (2004): *Temporada de fantasmas*. Madrid. Ed. Páginas de Espuma.
- (2011): *Fenómenos de circo*. Buenos Aires. Ed. Emecé.

Bibliografía Consultada

- ALONSO CEBALLOS, Maruví (2010): "Minihistoria del microrrelato en Argentina" en *El Cuento en Red*, No. 22, otoño 2010. Consultado el 17/02/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- (2009): "El microrrelato: Un género que recicla" en *El cuento en Red*, No. 20, otoño 2009. Consultado el 25/04/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- AVALOS CHAVEZ, Omar David (2008): "De sirenas transculturadas..." en *El Cuento en Red*, No. 17, Primavera 2008. Consultado el 18/02/2013, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- BAJTIN, M. M. (1998): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- BAR JOYAI, Slimeon (s.f.) Zohar. Versión Online .pdf: <http://academiasapereaude.com.ar/Libros/Teosofia/Qabala/Zoharen1tomo.pdf>
- BAUDELAIRE, Charles (1948): *Pequeños poemas en prosa*. Argentina. Ed. Espasa Calpe.
- BECQUER, Gustavo Adolfo (2005): *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*. España. Editorial Altaya.
- BILBIJA, Ksenija (2001): "In Whose Own Image?: Ana María Shua's Gendered Poetics of Fairy Tales" en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la*

obra de Ana María Shua. Rhonda Dahl Buchanan, ed. Versión digital consultada el 16/02/2013
http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx?culture=en

BIOY CASARES, Adolfo y BORGES, Jorge Luis (s.f.): *Cuentos breves y extraordinarios*. Losada. Versión .pdf

BLANCHOT, Maurice (2007): *La parte del fuego*. Madrid. Ed. Arena Libros.

BOCACCIO, Giovanni (2000): *Decamerón*. España. Editorial Planeta.

BORGES, J. L. (2009): *Obras Completas* (Edición Crítica) Tomo I. Argentina. Editorial Emecé.

----- (2011): *Obras Completas*. Tomo XVIII. Argentina. Editorial Sudamericana.

----- (1979) *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires. Ed. Emecé.

BRASCA, Raúl (2001): "Este mundo, que es también el otro: Acerca de *Botánica del Caos* de Ana María Shua" en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan, ed. Versión digital consultada el 16/02/2013
http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx?culture=en

BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2011): *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011)*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura y literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. España.

CAEIRO, Oscar (2013): *Leer a Kafka*. Buenos Aires. Ed. Quadrata.

CALVINO, Italo (2010): *Seis propuestas para el próximo milenio*. España. Ed. Siruela.

DAHL BUCHANAN, Rhonda (2001): *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. (Versión digital)

----- (2000): "El género rebelde de la literatura: El cuento brevísimo en la *Casa de geishas* de Ana María Shua" en *El Cuento en Red*, No. 2, otoño 2000. Consultado el 17/02/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

----- (1996): "Literature's rebellious genre: the short short story in Ana María Shua's *Casa de Geishas*". *Revista Interamericana de Bibliografía*.

Número: 1-4.

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo12/index.aspx

DE HAUWERE, Katrien (2007-2008): *El microrrelato en América Latina: el canon argentino*. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte Taal- en Letterkunde: Iberoromaanse Talen. Versión Online. Consultado el 20/09/2013 en http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/375/RUG01-001414375_2010_0001_AC.pdf

DELAFOSSÉ, Emilie (2010): "Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros" en *El Cuento en Red*, No. 22, Primavera 2010. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002): *Mil mesetas*. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia, España. . Ed. Pre-textos.

----- (1990): *Kafka. Por una literatura menor*. México. Ediciones Era S. A.

EPPLE, Juan Armando (1996): "Brevísima relación sobre el cuento brevísimo". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx

FERNANDEZ, Macedonio (1996): *Museo de la Novela de la Eterna* (Edición Crítica). París-Madrid, ALLCA XX-Ediciones UNESCO, Colección Archivos.

FOUCAULT, Michelle (1968): *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. México. Siglo XXI Editores.

GARCIA MARCOS, Gema (2012): "El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispánico" en *El cuento en Red*, No. 25, Primavera 2012. Consultado el 09/04/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*. Argentina. Siglo XXI editores.

----- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España. Ed. Taurus.

GIRONDO, Oliverio (1968): *Obra*. Buenos Aires. Ed. Losada.

GOLOBOFF, Mario (2001): "Soñar en casa de geishas (Sobre obras de Ana María Shua)", en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan, ed. (2001). Versión digital consultada el

16/05/2013 en
http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_7_0/index.aspx?culture=en

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry (2000): "El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández" en *El cuento en Red*, No. 2, Otoño 2000. Consultado el 12/06/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

GRAVES, Robert (2006): *Los mitos griegos*. (Tomo 1). España. Alianza Editorial.

----- (1994) *Los mitos griegos*. (Tomo 2). Argentina. Alianza Editorial.

GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm (2006): *Todos los Cuentos de los Hermanos Grimm*. Buenos Aires. Ed. Antroposófica.

GÜIRALDES, Ricardo (2003): *El cencerro de cristal*. Edición Virtual.

HERNANDEZ MIRON, Juan Luis (s.f.): "Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato". Versión digital consultada el 14/07/2013 en <http://dspace.ceu.es/handle/10637/4207>

HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York- London. Ed. Methuen.

----- (1991): "The politics of Postmodern Parody", en *Intertextuality*. Berlín-New-York. Ed. Walter de Gruyter.

JITRIK, Noé (2000): *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. XI. *La narración gana la partida*. Buenos Aires. Emecé.

KAFKA, Franz (1999): *Obras Completas*. Tomo IV. Barcelona. Edicomunicación S. A.

KOCH, Dolores M. (2000a): "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones" en *El Cuento en Red*, No. 1, Primavera 2000. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

----- (2000b): "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato" en *Cuento en Red*, No. 2, Otoño 2000. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

----- (2006): "Microrrelatos: doce recursos más para hacernos reír" en *El Cuento en Red*, No. 14, Otoño 2006. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

----- (2004): "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?" en *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*.

KORICANCIC, Velebita (2007): "Las estrategias lúdicas en los micro-relatos de Ana María Shua" en *El Cuento en Red*, No. 16, Otoño 2007. Consultado el 17/06/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

- LAGMANOVICH, David (2006): "La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua" en *El Cuento en Red*, No. 13, Primavera 2006. Consultado el 18/02/2013, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- (2005): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. España. Ed. Menoscuarto.
- (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. España. Ed. Menoscuarto.
- (1996): "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. Consultado el 11/05/2013 en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx
- (2004): "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua." (Francisca Noguerol Jiménez Ed.) En *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca. Editorial Universidad
- (2003) *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán. Ed. Cuadernos de Norte y Sur.
- LEON, Denise (2008): "Ana María Shua: las felicidades de la repetición". Consultado el 18/02/2013 en <http://bulletinhispanique.revues.org/677>
- LINNAEUS, Carl Nilsson (1758): *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per secundum classes, ordines, genera, & species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*. Belin. Junk. Versión digital obtenida en <http://archive.org/details/speciesplantar01linn>
- LOPEZ VELARDE, Ramón (1923): *El minuterero*. Edición digital basada en la de México, Imprenta de Murguía, 1923, (Obras Completas).
- LUGONES, Leopoldo (1948): *Filosofícula*. Argentina. Ed. Centurión.
- MIGNOLO, Walter (1985): "Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual". *Filología XX*
- NOGUEROL JIMENEZ, Francisca (1996). "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final del milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4, http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx

- (2001): "Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus "Versiones" de los cuentos de hadas" en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. (Rhonda Dahl Buchanan, Ed.) Versión digital consultada el 16/02/2013 http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx?culture=en
- MAETERLINK, Maurice (s.f.): "El pájaro azul". Versión digital: <http://descontexto.blogspot.com.ar/2011/10/el-pajaro-azul-de-maurice-maeterlinck.html>
- MAHOMA (2003): *El Sagrado Corán*. España. Islam International Publications Limited.
- MAYORAL, José Antonio (Comp., 1987): *Estética de la recepción*. Madrid. Ed. ARCO/LIBROS S.A.
- OLIVARES, María Alejandra (2007): "Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid" *El Cuento en Red*. No. 15, Primavera de 2007. Consultado el 17/08/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- PLATON (1997): *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*. España. Editorial Planeta
- POLLASTRI, Laura (Ed.) (2007): *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. España. Ed. Menoscuarto.
- (1996): "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/index.aspx
- WARNING, Rainer (Ed., 1989): *Estética de la Recepción*. Madrid. Ed. La Balsa de la Medusa.
- ROJO, Violeta (1996): "El minicuento, ese (des)generado". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx
- Shakespeare, William (2007): *Obras Completas (2 Tomos)*. España. Ed. Aguilar.
- SILES, Guillermo (2007): *El Microrrelato Hispanoamericano*. Argentina. Corregidor.

- TOMASSINI, Graciela (2006): "De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua" en *El Cuento en Red*, No. 13, primavera 2006. Consultado el 17/02/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- (2009): "Naturalezas vivas: Retórica de la descripción en la ficción brevísima" en *El Cuento en Red*, No. 19, primavera de 2009. Consultado el 17/02/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- (2010): "Escrituras privadas: Un hilo secreto en la trama de la minificción" en *El Cuento en Red*. No. 21, primavera de 2010. Consultado el 17/02/2013 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris (1996): "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. consultado el 23/03/2013 en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx
- YEPES, Enrique (1996): "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx
- ZAVALA, Lauro (2001): "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua", en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. (Rhonda Dahl Buchanan, Ed). Versión digital consultada el 17/02/2013 http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx?culture=en
- (1996): "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx
- (2003): *Minificción mexicana*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

1	<u>INTRODUCCIÓN:</u>	3
	<u>EN TORNO A ANA MARÍA SHUA. UNA FORMA DE APROXIMACIÓN A SUS RELATOS.</u>	3
1.1	OBRA DE ANA MARÍA SHUA	5
1.2	CORPUS Y FUNDAMENTACIÓN	6
1.3	HIPÓTESIS	8
1.4	ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
2	<u>MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO-METODOLÓGICO</u>	11
2.1	HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO	12
2.1.1	EL PROBLEMA NOMINAL	13
2.1.1.1	Minihistoria de la recepción	17
2.2	BREVE HISTORIZACIÓN DEL GÉNERO	20
2.2.1	DESARROLLO Y CONSOLIDACIÓN	20
2.2.2	AUTORES Y OBRAS EN EL DESARROLLO DEL GÉNERO	21
2.3	MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	35
3	<u>ANÁLISIS DEL CORPUS</u>	43
3.1	CONSIDERE USTED MI SUEÑERA, RESPONDIÓ EL SR. BROD	44
3.2	CASA DE GEISHAS O EL UNIVERSO	52
3.3	BOTÁNICA DEL CAOS, UN TRATADO DEL DESORDEN	62
3.3.1	HERMES LINNÆUS, EL DESCLASIFICADOR.	62
3.3.2	EJEMPLARES	65
3.3.2.1	Literarias	69
3.3.2.2	Caóticas	73
3.4	MICROFANTASMAS	74
3.4.1	SE ABRE LA TEMPORADA	76
3.5	FENÓMENOS DE CIRCO	80
3.5.1	LOS FREAKS	80
3.5.2	EL CIRCO LO ES TODO: INCLUSO UN MICRORRELATO	83
3.5.3	DE MONSTRUOS Y MITOLOGÍAS	88
4	<u>CONCLUSIONES</u>	90
5	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	96