

EL ESPECTÁCULO INVISIBLE:
LAS CLAVES DEL MICRORRELATO
A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DE ANA MARÍA SHUA

ROSA NAVARRO ROMERO
UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Las microficciones de Ana María Shua están agrupadas en *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Cazadores de letras. Minificción reunida* (2009) y *Fenómenos de circo* (2011).¹ Estos textos constituyen una reflexión constante acerca del género y de la literatura, además de una incesante experimentación con el lenguaje. Los relatos de Ana María Shua presentan un espectáculo circense en el que las palabras hacen equilibrios en los trapecios de la ironía, la crítica y la reflexión literaria. En un caos solo aparente, el lector puede encontrar las cuerdas invisibles que sostienen su estructura. Después del espectáculo, el público atento descubre en cada malabarismo las claves del género del microrrelato, así como los rasgos formales, pragmáticos y temáticos que lo caracterizan.

En el microrrelato los elementos del texto se sintetizan hasta el límite: la trama carece de complejidad estructural, desaparece la progresión tradicional tripartita (planteamiento-nudo-desenlace) y algunos componentes desaparecen mientras otros adquieren mayor relevancia. Por ejemplo, el título es muy importante en toda la narrativa breve, pues suele conformarse como la base de identificación del texto. Puede actuar como llamada o reclamo, tener función descriptiva o situar el texto dentro de un marco determinado. En la

¹ En este trabajo nos referiremos a las siguientes ediciones para citar los textos: *Casa de geishas* (2007); *Fenómenos de circo* (2011); *La sueñera*, *Botánica del caos* y *Temporada de Fantasmas* en *Cazadores de Letras* (2009).

microficción, el título suele formar parte de la estructura al completar el significado del texto u orientar la lectura de este y hacernos tomar una línea de interpretación u otra, marcándonos los elementos que debemos tener en cuenta. Del mismo modo, el comienzo y el final son fundamentales en la microficción. Como ya hemos señalado, la estructura del microrrelato rompe con la tradicional progresión planteamiento-nudo-desenlace del cuento clásico. De hecho, un comienzo habitual de este género es *in medias res*, comienzo muy adecuado a esa estructura basada en la intensidad, pues se anulan descripciones o caracterizaciones circunstanciales. Por otro lado, los finales suelen ser sorprendentes, pues ponen de manifiesto significados que habían estado ocultos en el texto durante todo el tiempo. Es frecuente el final que produce un cambio en la significación o en el contexto y nos obliga a releer el relato a través de una mirada distinta.

El rasgo más significativo en este género es el uso extremo de la elipsis. Los procedimientos retóricos basados en estrategias de omisión son fundamentales a la hora de comprimir ficciones en un texto hiperbreve. No hay lugar para lo accesorio; nos encontramos ante textos que parecen incompletos, en los que la elipsis se manifiesta bajo la forma de huecos informativos que ponen a prueba la competencia del lector para restituir los contenidos ocultos. En un buen microrrelato siempre se sugiere más de lo que se muestra; su anécdota debe trascenderse para advertir algún aspecto inédito o extraordinario de la realidad. Las omisiones incrementan el núcleo de acción en el microrrelato. Según Dolores Koch, “A veces la elipsis es de tal apertura, que requiere un golpe de ingenio de parte del lector para encontrar la conexión, como en un cuadro surrealista de Magritte”.² Juan Pedro Aparicio habla de *materia oscura* para referirse a la elipsis, a lo que no se cuenta pero que está implícito en el texto. Para él, “El cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande” (Aparicio, 2008: 493).

Con respecto a los personajes, en el microrrelato muy pocas veces son descritos o caracterizados psicológicamente. Suelen ser anónimos, pero es muy frecuente el uso de personajes conocidos, ya sean bíblicos, mitológicos, literarios, históricos o legendarios. Esto permite una mayor brevedad, ya que ni siquiera es necesario describir

² Koch, Dolores (2000), “Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”, *El Cuento en Red*, 2, otoño, pp. 3-10, en <http://goo.gl/Cocqr> (12/01/ 2013).

el contexto. En un texto de *La sueñera* (Shua, 2009: 260), Ana María Shua nos sorprende con personajes procedentes de diversos mundos, como la Biblia, la Ciencia y la Literatura y los une en el terreno de la ficción. Esto suele hacerse, en muchas ocasiones, con el fin de desacralizarlos, para dar “la vuelta a la historia” o para dotar al texto de un sentido humorístico o irónico. La ironía se activa en el acto de lectura, desmoronando las certidumbres del lector. Se consigue así una ruptura de expectativas, sobre todo a través de finales sorprendidos e inesperados. También es frecuente mantener oculta la identidad del narrador hasta el final, cambiando así todo el significado del texto. Es el caso de la microficción *Acerca del vampirismo* (Shua, 2009: 554), en la que es el Conde Drácula el que da consejos para curar el vampirismo, a través de un lenguaje médico-científico que acaba teniendo un efecto ridículo.

Además de la técnica de mantener la identidad del narrador oculta, también es habitual presentar un doble del narrador, como en el siguiente texto donde, al descubrirse espíandose a sí misma, la narradora se regaña por su descuido:

Pelando zanahorias me corto un dedo. De la herida brotan gotas de alquitrán que manchan el parquet. Tratando de limpiarlo, hago un agujero en el piso. En el departamento de abajo hay una reunión de cátedra. Entre los profesores estoy yo. Al levantar la vista me descubro espíando. Eso te pasa por pelar zanahorias, me digo, muy enojada (Shua, 2009: 42).

Otro de los rasgos de la minificción, el juego lingüístico, aparece constantemente en la obra de Shua. El lenguaje se lleva al límite de sus posibilidades y, muchas veces, nos sorprende con una lógica inesperada que suele desembocar en el absurdo, la paradoja o la ironía. La ambigüedad y la metáfora son muy frecuentes y se juega con los refranes, las frases hechas o los dichos populares, normalmente dando la vuelta a su significado. El juego lingüístico está relacionado con el humor, y la elección de determinado vocabulario puede llegar a desembocar en un chiste o final sorprendente, como en el siguiente texto:

¡Arriad el foque!, ordena el capitán. ¡Arriad el foque!, repite el segundo. ¡Orzad a estribor!, grita el capitán. ¡Orzad a estribor!, repite el segundo. ¡Cuidado con el bauprés!, grita el capitán. ¡El bauprés!, repite el segundo. ¡Abatid el palo de mesana!, grita el capitán. ¡El palo

de mesana!, repite el segundo. Entretanto la tormenta arrecia y los marineros corremos de un lado a otro de la cubierta, desconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio (Shua, 2009: 127).

El carácter lúdico en la microficción es extremo. La autora parte con frecuencia de frases hechas, también para darles la vuelta y cambiar su significado, o incluso de canciones populares infantiles, que nos cuentan finales muy distintos de los que conocemos:

249

Todos los patitos se fueron a bañar y el más chiquitito se quiso quedar. Él sabía por qué. El compuesto químico que había arrojado horas antes en el agua del estanque dio el resultado previsto. Mamá Pato no volvió a pegarle: a un hijo repentinamente único se lo trata –es natural– con ciertos miramientos (Shua, 2009: 259).

Ana María Shua es especialista en valerse de la polisemia del lenguaje para alterar la realidad.³ Así, narrativiza frases hechas o refranes rompiendo la lógica del lector. La literalización de metáforas también produce un efecto humorístico y encontramos ejemplos en los que la autora intenta doblegar militarmente a las manchas rebeldes o sentarse al borde de un sueño. De este modo consigue invertir el sentido común y crear paralelismos inesperados, como el de atraer lombrices al tocar la flauta:

Interpretando con mi flauta dulce una vieja melodía, atraigo a tres lombrices que viven en la maceta del gomero. Toque algo de los Vétales, me piden, respetuosas pero con ganas de bailar. Como yo no sé más que el arrorró, las tres se quedan dormidas sobre el parquet. Antes de despertarme las vuelvo a poner en la maceta y las arropo bien con tierra suelta (Shua, 2009: 54).

La ironía nos lleva a elegir un camino, a decidimos por un sentido y excluir el otro, estableciendo así un juego entre el autor y el lector. Algo parecido ocurre con el doble sentido: las microficciones

³ Boccuti, Anna, “Humorismo y fantástico en la micro-ficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua”, leído por la autora en el marco del VI Coloquio Internacional Literatura Fantástica “Lo fantástico: norte y sur”, Universidad de Gotemburgo, Suecia, 27-30 de junio 2007. Disponible en <http://goo.gl/OOZSL> (07/01/2013).

parecen estar hablando de una cosa cuando en realidad vemos que se trata de otra muy distinta. Ironía y parodia parten de los sistemas que intentan subvertir, dan la vuelta a las convenciones e intentan demostrar que no hay verdades absolutas. La parodia funciona sobre todo cuando se realiza sobre textos muy conocidos, porque el efecto es mucho mayor. En la microficción la ironía se identifica con el juego, con el aspecto lúdico. Ya lo señaló Dolores Koch:

[El microrrelato] demuestra ciertos elementos de anarquía intelectual y espiritual. Primeramente, juega irreverentemente con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de las clasificaciones genéricas, y se complace en romper las barreras entre cuento, ensayo y poema en prosa. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad, la desproporción y la paradoja. Su autor se vale de variados recursos narrativos, y sorprende al lector con un despliegue de ideas, de palabras, o un punto de vista insospechado.⁴

Así pues, el juego lingüístico es fundamental. No olvidemos que el microrrelato tiene sus raíces en el Modernismo, época en la que la literatura y el lenguaje han explorado al máximo sus posibilidades. Dolores Koch también habla del juego semántico: el lenguaje cotidiano está poblado de estereotipos que los juegos lingüísticos ponen de manifiesto. Así, el procedimiento de tomar al pie de la letra una frase hecha puede conseguir dar otro significado al texto o mostrarnos las distintas connotaciones que pueden tener las palabras. Es el caso del siguiente texto:

Más vale pájaro en mano porque así queda la mano contenida, controlada por esa forma tibia que la forma a su vez, que la mantiene ocupada, unida a su correspondiente brazo, que le impide agitar los dedos como alas para reunirse con las demás, con sus compañeras manos en el aire, esas otras noventa y nueve que solo esperan a ella para llegar a cien volando (Shua, 2007: 209).

Desde nuestro punto de vista, una de las características más relevantes de la microficción es la intertextualidad. En este trabajo seguimos la propuesta de José Enrique Martínez Fernández, que

⁴ Koch, Dolores (2001), “Algunas ideas sobre la minificción”, *Literaturas.com*, en <http://goo.gl/21Wkk> (12/01/2013).

señala dos tipos de intertextualidad.⁵ Y si hablamos de intertextualidad, no podemos dejar de lado las cuestiones relacionadas con la recepción. La microficción no es solo una nueva forma de escribir: es también una nueva forma de leer. Se requiere poco tiempo para leer un microrrelato, pero después se necesita un momento para reflexionar y, muchas veces, es indispensable una segunda –e incluso tercera– lectura. Según Violeta Rojo, una seña inequívoca de que estamos ante un texto de minificción es la necesidad de una relectura. El lector debe colaborar, poner algo de su parte y, en muchas ocasiones, completar la historia. Como hemos señalado antes, en el microrrelato es tan importante lo que se dice como lo que se omite, y muchas veces su significado radica precisamente en lo que no se cuenta, en la elipsis. Descifrarlo es tarea del lector, un lector competente que desentrañe y reduzca la posibilidad de significados. El emisor o autor de la microficción se vale de una serie de códigos que actúan en el receptor activando su biblioteca y haciéndole buscar en su conocimiento la interpretación más adecuada. En el caso concreto del microrrelato, si lo consideramos una fábula abierta (Eco, 1979), el receptor tiene la tarea de concluir el cuento, pues los componentes de la acción no se desarrollan por completo. La brevedad del género no permite descripciones morosas ni retratos detallados de personajes, sino que fragmenta la realidad y necesariamente se llena de elipsis y vacíos que el lector debe completar. Entran aquí en juego los mecanismos intertextuales, y el emisor recurre a personajes conocidos, míticos o tipo que le ahorran la demora en descripciones. Raúl Brasca señala que “[...] la brevedad del microrrelato supone una historia mayor lo bastante difundida como para que no haya necesidad de contarla”.⁶ La brevedad del microrrelato lo convierte en un texto abierto, cosa que no ocurre en otros textos breves como la fábula o el chiste, donde el enunciado está completamente cerrado. De este modo el lector aporta sus

⁵ “Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*. La intertextualidad (externa) será *endoliteraria* o *exoliteraria* según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas o no)” (Martínez Fernández, 2001: 81).

⁶ Brasca, Raúl (2000), “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” en *El Cuento en Red*, 1, primavera, pp. 3-10, en <http://goo.gl/AEJSv> (29/01/2013).

conocimientos previos y debe ser capaz de identificar las evocaciones de otras lecturas emitidas por el autor. El microrrelato no explica: sugiere, abriendo así una baraja de posibles interpretaciones

Brevedad e intertextualidad exigen un lector capaz de reflexionar después de la lectura, de actualizar las estructuras, de descifrar los códigos retóricos tales como las metáforas, de decodificar las interferencias; un lector consciente de que ningún texto se lee independientemente y de que la lectura continúa después de que esta ha ocurrido: “todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído” (Eco, 1996: 45). La lectura es un proceso de interacción, y en la interacción receptora entran en juego las aportaciones del texto y las aportaciones del lector, que se necesitan y se condicionan.

Un tipo de intertextualidad consistiría en la relación del texto propiamente dicho con el paratexto, es decir, con los elementos que rodean al texto, tales como el título, prólogos, notas al pie, ilustraciones, etc. En el caso del microrrelato el paratexto es muy importante. Ya dijimos que el título, por ejemplo, suele formar parte del texto y completar su significado pero, además, puede tener una función intertextual. En el caso de nuestra autora, son numerosos los ejemplos en los que aprovecha versos, frases conocidas o títulos anteriores –del mismo modo que ocurre en la poesía– y los reescribe con diferentes intenciones: irónica, descontextualizadora, etc. En el siguiente ejemplo reconocemos un famoso verso de Bécquer:

Poesía eres tú

Tu presencia y tu voz lo invaden todo, constantemente, ya no te escucho pero aun así te oigo, ese sonido discordante convertido en la música de fondo de mi vida, esa masa compacta de ruidos de la que por momentos mi mente extrae algún sentido, en la que me muevo pesadamente, como un buzo agobiado por las muchas atmósferas que presionan su cuerpo contra el fondo del mar. Tal vez por eso, amor mío, me gustas cuando callas porque estás como ausente (Shua, 2009: 428).

Además, se cierra el texto con un verso de Neruda, al que da un nuevo significado y del que se sirve para dotar de humor e ironía al relato.

La literatura sigue viva porque se transforma y se adapta. El mito nació como una manifestación folclórica anterior a la literatura y

se convirtió en una tradición oral antes que literaria. Pero el mito, dentro de la literatura, también sirve como base estructural, estableciéndose como argumento en las obras o simplemente como adorno u ornato, sobre todo en la lírica. El microrrelato tiende a subvertir los mitos, a cambiar los papeles con una marcada entonación irónica que hace que el lector se replantee sus certidumbres.

Lo que ocurre con la mitología ocurre también con *La Biblia*. Ana María Shua es una experta en recrear las historias bíblicas y dotarlas de un humorismo y humanidad que consigue replantear por completo su sentido. Un buen ejemplo de esto es *Casa de geishas* (1992), compuesto por tres secciones: “Casa de geishas”, “Versiones” y “Otras posibilidades”. La segunda parte se encuentra en la línea de la reescritura, a la manera de Denevi. Cuentos de hadas y tópicos literarios se reciclan varias veces para mostrar alternativas diferentes sobre un mismo tema. Así, encontramos hasta cuatro versiones de *La Cenicienta*; en la primera la protagonista es la misma que la que conocemos, una dulce doncella que espera la llegada de su amor. Pero el príncipe nos sorprende con una faceta que hasta ahora desconocíamos, así que el final del cuento cambia por completo:

Cenicienta I

A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana) (Shua, 2007: 70).

La segunda versión arranca después de la historia que todos conocemos. Cenicienta y el príncipe ya están juntos y, como a la princesa le ha ido tan bien, ahora todas las mujeres abandonan su calzado en las escaleras del palacio para probar suerte. La autora nos muestra entonces la perspectiva de la servidumbre, harta de barrer zapatos de las escalinatas que, además, son inservibles porque no hay dos iguales. En la tercera variación, las hermanastras han conseguido modificar sus pies: ahora el zapato le encaja a tres mujeres. El príncipe no lo duda y decide casarse con la que le ofrece más dote. Finalmente, en la cuarta versión, Cenicienta no es feliz porque ve en su marido la figura dominante de su madrastra.

Sobre la historia del sapo y la princesa hay cinco versiones. En ellas se cuestiona la existencia de auténticas princesas, el príncipe acaba convertido en princesa tras innumerables besos o la princesa se

convierte en una adicta a transformar a todos los seres mediante besos. Curiosa es la quinta versión, en la que la princesa duda del hombre con el que se ha casado, de su condición humana. Al final del texto, por supuesto, obtiene la respuesta a sus preguntas:

Sapo y princesa V

Considerando la longitud y destreza de su lengua, la princesa se interroga sobre su esposo. ¿Fue en verdad príncipe antes de ser sapo? ¿O fue en verdad sapo, originalmente sapo, a quien hada o similar concediera el privilegio de cambiar por humana su batracia estirpe si obtuviera el principesco beso? En tales dudas se obsesiona su mente durante los sudores del parto, un poco antes de escuchar el raro llanto de su bebé renacuajo (Shua, 2007: 86).

La tercera parte del libro, “Otras posibilidades”, parece en principio dispersa, pues hay gran variedad de temas que apuntan en distintas direcciones. Sin embargo, existe unidad, puesto que en estos textos la protagonista es la experimentación con el lenguaje y, además, “se incorporan los discursos de la sociedad moderna, para parodiar e ironizar sus aspectos más curiosos, sorprendentes y hasta burdos” (Siles, 2007: 242). En esta sección es donde encontramos más reflexiones literarias: los géneros, el autor, el lector, las versiones y la intertextualidad aparecen con frecuencia en los textos. La técnica de la metaficción es muy frecuente en el género. A través de este procedimiento los cuentos reconocen que son inventados y nos muestran sus procedimientos de construcción. Pero, además,

Desarman la crítica anticipándose a ella; halagan al lector al tratarlo como a un igual a nivel intelectual, como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una composición verbal y no un pedazo de realidad (Lodge, 1998: 304).

En realidad, esta técnica está muy relacionada, de nuevo, con la ironía y el humor, sobre todo en la minificción, pues el autor, al explicar los problemas de construcción del texto, suele hacerlo con la intención de provocar una sonrisa en el lector. Ana María Shua, en todos sus libros de microficción, reflexiona sobre cuestiones

literarias;⁷ sirva como ejemplo este texto, en el que el protagonista carece de los recursos necesarios para elaborar una novela:

Robinson desafortunado

Corro hacia la playa. Si las olas hubieran dejado sobre la arena un pequeño barril de pólvora, aunque estuviese mojada, una navaja, algunos clavos, incluso una colección de pipas o unas simples tablas de madera, yo podría utilizar esos objetos para construir una novela. Qué hacer en cambio con estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario (Shua, 2007: 190).

En *Botánica del Caos* (2000) encontramos once secciones. La primera, haciendo referencia al género, se titula *Ejemplares raros*, pues el microrrelato, en el momento de publicación del libro, es un ejemplar extraño, de difícil clasificación. En el libro conviven el caos y el orden:

Si el caos precede a la palabra, al ordenamiento del universo simbólico, entraría en contradicción con la existencia de una disciplina específica del caos. La botánica implica su opuesto, ya que se trata de la ciencia encargada de clasificar y ordenar⁸ en forma práctica géneros y especies vegetales (Siles, 2007: 263).

El libro se abre con una *Introducción al Caos*, firmada por Hermes Linneus, *El Clasificador*, recurso que pone de manifiesto la presencia y la función de la figura autorial. En su nombre encontramos, de nuevo, una oposición, ya que el nombre pertenece al mundo de mitología (Hermes) y el apellido al de la ciencia (Linneus). Por otro lado, en la firma (*El Clasificador*)⁹ podemos descubrir una

⁷ Sobre este tema es muy interesante el artículo *Esas feroces criaturas* donde la autora repasa los aspectos más problemáticos y relevantes del microrrelato: nomenclatura, brevedad relativa, orígenes, etc. (Shua, 2008: 581).

⁸ Según Michel Foucault el orden “Es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta, según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje, y solo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado” (Foucault, 1969: 7).

⁹ El nombre, además, alude directamente al botánico sueco Carl von Linné (en latín Linnaeus); en 1735, el botánico dio a conocer su clasificación de las plantas de acuerdo a los órganos sexuales, que él concebía como una forma de organizar los

referencia a la crítica, tan empeñada en clasificar y ordenar los componentes del *caos* literario. En esta introducción, la autora expone su concepción del lenguaje y del género, además de formular la poética que estructura el conjunto.

Ana María Shua quiere poner de manifiesto una desconfianza en el lenguaje que se relaciona con la idea de caos; esta concepción es la que sostienen los surrealistas al hablar de la insuficiencia del lenguaje para nombrar el mundo, los objetos que lo pueblan y los sucesos que alteran las jerarquías y el orden establecido. Cuando un niño adquiere la lengua –según la autora– sale del caos pero, al mismo tiempo, abandona el paraíso. En el libro, la convivencia de mundos opuestos acaba creando espacios donde la lógica se invierte, la imaginación impera y el orden y el desorden se confunden. En estos espacios el lenguaje se enmascara y los significados cambian, se transforman, dando como resultado la abolición de las estructuras de autoridad.

En otra sección del libro, “Literarias”, aparece el diálogo con textos y autores del siglo XX, como Borges o Denevi, marcando así la continuidad con la tradición del género y rindiéndoles homenaje. Es el caso del siguiente texto, cuyo título es casi homónimo al del cuento de Borges:

El jardín de los senderos

Si nunca me extravié en el jardín de los senderos que se bifurcan es porque fui fiel al antiguo proverbio que exige: en la encrucijada, divídete. Sin embargo, a veces me pregunto, la felicidad, ¿no es elegir y perderse? (Shua, 2009: 636).

Otro de los textos que integran esta sección es *De quien espera*, del que el experto Guillermo Siles opina que “condensa en forma extraordinaria el mecanismo de transformación e hibridación a través de la reflexión metadiscursiva” (Siles, 2007: 277). El texto es el siguiente:

De quien espera una voz y poco a poco va dejando de lado todo el resto, se desvanece a su alrededor el universo, odia el teléfono y lo ama como Catulo a su Lesbia indiferente, poco a poco la espera

objetos. El nombre de pila, Hermes, hace referencia al mensajero de los dioses en la tradición grecolatina. Hermes Trimegisto es la denominación griega de Tot o Thot, creador del lenguaje y de todos los conocimientos humanos, es decir, la figura del dios de la escritura (Zot) utilizada por Derrida en “La farmacia de Platón”.

invade todo, poco a poco abandona actividades o las realiza con distracción absorta hasta que su único verbo cierto es esperar: irresponsable olvido de quien pretendió ser en sus comienzos protagonista de una minificción, y se transforma así, por un momento, en el centro doloroso de un poema. Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro (Shua, 2009: 637).

En *Temporada de fantasmas*, Ana María Shua vuelve a incluir una introducción en la que nos habla de los ejemplares que vamos a encontrar en el libro, ejemplares breves, esenciales, que necesitan ser contemplados por un experto observador cuya mirada no puede ser indiferente, pues se tratan de “textos translúcidos, medusas del sentido” (Shua, 2009: 709).

No es menos interesante su reflexión sobre cómo se organiza un libro de microrrelatos, que ejemplifica con uno de sus propios textos en *Casa de geishas*:

El reclutamiento

Las primeras mujeres se recluían aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela (Shua, 2007: 5).

La organización de un libro de microrrelatos es complicada, pues el hecho de que sean textos tan breves lleva al lector a leerlos seguidos, uno detrás de otro y rápidamente; esto, en la mayoría de los casos, es un error. Este género introduce una nueva forma de leer que quizá esté más próxima a la forma en que leemos un libro de poemas que al modo en que nos enfrentamos a un texto narrativo. El libro de Ana María Shua donde se incluye este texto, *Casa de geishas*, no es solo un libro de microrrelatos: es también una reflexión sobre la literatura. El espacio que describen los textos de *Casa de geishas* es un prostíbulo, al margen de la sociedad, un lugar que no se adapta en ningún caso a las normas establecidas. María Alejandra Olivares, en un estudio sobre la autonomía y dinámica contextual en el

microrrelato, habla de que este espacio marginal es necesario “también en las sociedades patriarcales occidentales, imprescindible para definir, por oposición, la norma en relación a sus valores e instituciones, y mantenerla”.¹⁰ *Casa de Geishas* es más que un libro de relatos sobre la vida misma o sobre el mundo; también es un relato sobre sí mismo, sobre la construcción de los textos y sobre la literatura. La literatura es, como el burdel, un lugar para el deleite y en este libro se busca una experimentación a través de la hibridación y de la exploración del erotismo. Las representaciones de género, tanto sexual como literario, imperan en esta obra y hacen de la literatura y la sociedad un mundo en el que conviven y se confunden el arte y el consumo. La autora intenta acabar con los tabúes en materia de géneros sexuales y literarios utilizando la ironía y la ambigüedad del lenguaje. La confusión existe desde la primera página y, la “Casa” no es, al final, una verdadera casa:

Simulacro

Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve sin kimono trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanesa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta Casa simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos (Shua, 2007: 131).

Este burdel del siglo XIX tiene cementerio propio y patio; para llegar a él hay distintas formas y, una vez allí, podemos encontrar a la más rubia, a Rosaura, a la insaciable o a la seis dedos. En la casa conviven las fantasías eróticas con las decepciones, los secretos de seducción y las ataduras. El burdel, como la literatura, acoge los personajes y los placeres más dispares. Existen los clientes especiales y los momentos de crisis en los que hay que abaratar costos. Los

¹⁰ Olivares, María Alejandra (2007), “Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid”, *El Cuento en Red*, 15, primavera, pp. 28-38, en <http://goo.gl/vv9WT> (12/01/2013).

sádicos, los masoquistas, los pulcros e incluso los clientes fantasmas acuden sin problemas a esta casa de goce y dolor.

Entre los rasgos temáticos del género, destaca la aparición constante de lo fantástico. En este trabajo, y siguiendo a Rodríguez Pequeño, consideramos lo fantástico como la ficción no mimética, como la creación de realidad que no existe y que no puede existir (Rodríguez Pequeño, 1995 y 2008). Por supuesto, lo ficcional mimético tampoco tiene existencia real y, sin embargo, no toda la literatura ficcional es fantástica. Como aclara el mismo autor,

Tanto lo ficcional como lo fantástico pertenecen a lo no real, pero lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo; por consiguiente, lo fantástico es siempre ficcional, aunque no toda ficción es fantástica, o lo que es lo mismo, lo fantástico es una sección de la ficción determinada por la infracción, por la ruptura, por la transgresión (Rodríguez Pequeño, 2008: 129).

Eso “que no existe ni puede existir”, lo fantástico, es irreal porque se pone en relación con otra categoría, lo real, que es una convención cultural: “lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que consideramos como real” (Roas, 2011: 15). Y lo real es una representación, una versión del mundo que, en parte, está diseñada por nosotros mismos porque, como afirma Nelson Goodman, “la percepción participa en la elaboración de lo que percibimos” (Goodman, 1995: 50). Así pues, lo fantástico surge cuando se produce un choque entre lo real (o lo que nosotros entendemos como real) y lo irreal. David Roas señala que lo fundamental para que ese choque genere un efecto fantástico es la inexplicabilidad del fenómeno, que “no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector” (Roas, 2011: 31).

Desde el siglo XIX existe una tradición en la literatura española que relaciona el cuento con lo fantástico, pero es a finales del siglo XX cuando realmente se populariza lo fantástico en la literatura breve. Ana Casas (2008) habla de una transformación en la narrativa española a principios de la década de los 80, de un cambio de actitud respecto al cuento, medio ideal para la transgresión debido a su brevedad, que empieza a estar mejor valorado en estos momentos. Por otro lado, hay una reivindicación de la imaginación por parte de algunos escritores, cansados ya del realismo social imperante en la posguerra. Entre esos escritores encontramos a Juan José Millás, José

María Merino, Cristina Fernández Cubas o Juan Eduardo Zúñiga. Por supuesto hay que tener en cuenta la influencia de escritores como Borges y Cortázar, renovadores del cuento, que modernizaron los motivos de la literatura fantástica. Casas añade un tercer elemento a estos factores, relacionado con el mundo editorial: la recuperación de la obra de maestros del género, como Poe, Hoffmann o Lovecraft.

El microrrelato, como señala David Roas, debido a su extrema brevedad, goza de una naturaleza “elíptica” que obliga a “despojar al texto de cualquier elemento no imprescindible (como la descripción de espacios y personajes o la fijación del tiempo)” (Casas, 2008: 140), consiguiendo así la “desrealización de la historia” y una intensificación de lo absurdo e ilógico. Los microrrelatos nos muestran lo anormal del mundo a través de pequeñas alteraciones que hacen de los pilares de la realidad un sustento alterable e inestable. Para ello, los autores recurren muchas veces a tópicos, como el del doble, cuestionando la identidad del personaje, que suele sentirse extranjero en el mundo, desfamiliarizado con la cotidianidad y perdido en un espacio que no es lo que parece. En su artículo *Esas feroces criaturas*, Ana María Shua afirma que

Las minificciones tienden en su mayor parte al género fantástico, en parte porque se les exige provocar algún tipo de sorpresa estética, temática o de contenido, ya que el sutil desarrollo de climas o personajes son casi imposibles (Shua, 2008: 581).

El libro más reciente de la autora, *Fenómenos de circo* (2011), puede considerarse una poética del microrrelato, construida a base de pequeños ensayos fantásticos. Desde el primer texto, la autora nos sitúa en un mundo del que tenemos que dudar: “Usted cree estar en un circo, pero tiene dudas, busca pruebas” (Shua, 2011: 15). ¿Es realmente este mundo de tigres y letras rojas el mundo real? Ana María sabe crear como nadie una atmósfera funambulista, donde en cualquier momento el lector puede resbalarse y caer, sin despertarse del todo, perder el equilibrio, confundir el sueño con la realidad. Domadores, payasos, acróbatas que son en realidad otros, recorren un espacio hipnótico y asfixiante donde nada es lo que parece.

Shua es una experta en las acrobacias del lenguaje y, a través de los dobles sentidos, del humor y la ironía, no pierde la ocasión de hacer alguna crítica, de mostrarnos el otro lado del truco; mientras sus personajes dan vueltas en el aire, siempre tiene tiempo para

reflexionar sobre el mundo y, cómo no, sobre la literatura. Si en anteriores libros este tema era uno de sus favoritos, ahora profundiza más sobre el microrrelato, sobre su razón de ser, su evolución y composición, sobre el papel del escritor y del lector. Así, en *Enanismo* se dirige directamente al lector para dejar claro que el tamaño del texto es una elección, no algo casual, y que reducir el tamaño requiere de gran esfuerzo y concentración:

Como bien lo saben los empresarios circenses, el tamaño no es un destino sino una elección. Cualquier persona adulta puede convertirse en un enano siguiendo una serie de instrucciones sencillas que exigen, eso sí, una alta concentración. Por ejemplo, este minúsculo hombrecillo que ven ustedes aquí fue hasta hace dos meses un robusto mocetón de un metro ochenta y dos centímetros de altura y noventa y un kilos de peso. Por ejemplo, este microrrelato que está usted leyendo, fue hasta ayer mismo una novela de seiscientas veintiocho páginas (Shua, 2011: 22).

Así pues, el género es una decisión. Pero, ¿dónde se encuentran los límites en el microrrelato? La cantidad de textos que se han enmarcado bajo esta etiqueta es gigantesca. Pero no todos los textos cumplen las mismas características. Nosotros, en este trabajo, distinguimos entre microficción y microrrelato pero, en general, entre la crítica, los editores y los autores no se llega nunca a un acuerdo. Podemos decir que en Hispanoamérica son más flexibles que en España con respecto a esto. Shua se pregunta qué es lo que está escribiendo ella, cuál es la identidad de su texto y si cumple las reglas clásicas de algún género establecido:

La proliferación de espectáculos que se dan el nombre de circenses y son sin embargo muy distintos del circo clásico ha obligado a la pregunta por los límites. Si la destreza de acróbatas y trapecistas está en función de un número operístico o teatral, si la emoción de la ficción supera a la emoción real, ¿es esto un circo o no lo es?, me pregunto, mirándome al espejo (Shua, 2011: 27).

Precisamente la destreza de las acrobacias es fundamental en el microcuento. Así, en *La mujer que vuela* (Shua, 2011: 62), encontramos a la protagonista pidiendo trabajo en el circo mientras asegura que puede volar. Cuando el dueño del circo le pregunta por la clase de truco que utiliza para crear esa ilusión, cómo consigue hacer que todos crean que vuela, ella, segura de sí misma, le demuestra que

no utiliza ningún truco, sino que puede volar de verdad. En ese momento, es rechazada por el dueño: “Este es un modesto circo de minicuento. Estoy seguro de que tendrá más suerte en una novela de realismo”. En la microficción es fundamental el truco, el juego que nos hace dudar de las redes de la realidad. En el espectáculo de la microficción hasta las reglas tienen trampa. Por eso, en *¿Quién Fue?*, cuando el detective investiga quién ha limado los trapecios y desmontado el mecanismo de seguridad de la cuerda floja, no puede hallar la respuesta:

Es inútil buscar al asesino, le informa al dueño del circo y al lector el atribulado detective muy incómodo de tener que trabajar en un cuento fantástico: el género policial al que está habituado tampoco es realista, pero tiene reglas más precisas (Shua, 2011: 35).

En el microrrelato el equilibrio es fundamental, pero nunca se sabe muy bien qué es ese equilibrio. A pesar de ello, es “un espectáculo pequeño pero bien organizado” (Shua, 2011: 46). A la hora de construirlo se hacen malabares con las palabras y la sintaxis camina por la cuerda floja, pero siempre, cuando el caos parece inminente, surge un texto perfecto, redondo, una función digna de elogio:

Arrojo al aire un sustantivo redondo. Antes de que caiga, con un disparo único, certero, logro que un adjetivo lo perfora en el centro mismo. Hago malabarismos con los verbos, camino por la cuerda floja de una sintaxis riesgosa. En medio de contorsiones extremas, azoto con mi látigo las palabras hasta obligarlas a saltar por los aros de fuego de un sentido inesperado. Entonces, en toda su variedad y esplendor, con lujosa minucia de oropeles, surge el circo. El público es usted, el espectáculo es unipersonal, por favor, elogie las fieras y no les cuente nada a los que están esperando fuera (Shua, 2011: 26).

Efectivamente, no se les puede contar nada a los que aún no han visto el espectáculo, puesto que el truco final es fundamental para que el circo funcione. Imprescindible la originalidad. En *Los acróbatas*, se critica que las pruebas de acrobacia, como la pornografía, repiten una y otra vez las mismas figuras en distintas combinaciones (Shua, 2011: 44). ¿Cómo sorprender entonces a un público ya cansado de ver siempre las mismas acrobacias? Se convoca entonces un concurso para buscar un número realmente nuevo. Todos los participantes

presentan modestas variantes de lo que ya se ha inventado. Pero, al final, un participante es capaz de sorprender al jurado realizando un salto mortal fuera de la realidad. Lamentablemente, no puede recibir el premio porque nunca consigue volver del otro lado.

En *Sorprender*, la desesperación de la autora llega al límite, pues ya todo se ha hecho, nunca es suficiente y el público, que ya lo ha visto todo, que lo ha leído todo, no se contenta con un viejo truco manido que cualquiera es capaz de hacer:

Los artistas de circo nos preguntamos con desesperación cómo sorprender a los espectadores. Ser perfectos en la tradición no basta. Intentamos, entonces, el exceso en las conocidas: un salto mortal con cinco vueltas en el aire, malabares con diez yunques y diez plumas, tragarnos un paraguas, o un poste de alumbrado, sostener en la cuerda floja una pirámide humana del tamaño de una pirámide egipcia, entrar a una jaula con trescientos cincuenta leones y dos tigres, hacer desaparecer para siempre a los enemigos de una persona del público elegida al azar.

¿Cómo sorprender a los espectadores? En los nuevos circos, adornamos los viejos trucos con el vestuario, con la coreografía, con las luces, con la actuación.

Pero a medida que envejecemos nuestros cuerpos ya no resisten los excesos, y ya no somos lo bastante bellos, lo bastante cómicos, lo bastante elásticos, lo bastante ingeniosos para formar parte de los nuevos circos. ¿Cómo sorprender a los malditos, a los cínicos espectadores que ya lo han visto todo? En un intento de brindar el espectáculo supremo, nos dejamos morir entre aplausos sobre la arena y no es suficiente, no es suficiente. Eso lo hace cualquiera (Shua, 2011: 39).

El autor de microrrelatos es a la vez trapequista y mago, presentador y domador. Debe ser capaz de poner en funcionamiento toda una suerte de fenómenos cuyo engranaje se sustenta en la elipsis. El lector puede ver el salto mortal, pero nunca el trapecio. A veces, podrá ver la cuerda floja, pero no al equilibrista. Le debe arrancar una sonrisa sin llegar a ver al payaso. Porque en el espectáculo también actúa el lector. De él depende la última acrobacia, el número final. Puede incluso convertirse en el dueño del circo y dirigir el espectáculo. Escritor y lector intercambian los papeles y al final no se sabe quién está en la jaula de los leones y quién está expectante, observando:

En todo número de acrobacia hay ágiles y portores. Los portores se llaman también bases, los ágiles se llaman también volteadores. Los portores sostienen y sujetan, los ágiles dan volteretas. Los portores ejercen fuerza de propulsión, los ágiles realizan en lo alto figuras de equilibrio. En la recepción, el portor captura, el ágil es capturado. En este momento, yo soy el portor, usted es el ágil. Este es el único circo en el que se nos permite intercambiar papeles (Shua, 2011: 42).

En el dúo autor-lector no queda claro quién hace el truco y quién recibe el tartazo en la cara:

Los payasos actúan en parejas. Por lo general uno de ellos es víctima de las bromas, trucos y tramoyas del otro: el que recibe las bofetadas. Las parejas pueden ser Augusto y Carablanca, Pierrot y Arlequín Penasar y Kartala, el tonto y el inteligente, el gordo y el flaco, el torpe y el ágil, el autor y el lector (Shua, 2001: 82).

Así pues, Ana María Shua es el ejemplo perfecto para la elaboración de una poética de la microficción, pues en sus textos se reflejan las características fundamentales del género: elipsis, intertextualidad, metaficción, juegos lingüísticos y predominio de lo fantástico, además de los rasgos formales tales como la ausencia de complejidad en la trama, el uso de personajes tipo, tiempo y espacio limitados, final sorpresivo y enigmático y experimentación constante. La autora es plenamente consciente de que el microrrelato es un género narrativo diferente del cuento, un “microorganismo pequeño pero bien formado” que tiene su propio proceso de creación. A través de sus textos nos muestra ese proceso de creación, desde el momento de la elección del género literario hasta el resultado final, un texto breve en el que la estructura es concisa y exacta y cuyas características lo diferencian del resto de géneros narrativos. En conclusión, Ana María Shua elabora toda una poética del microrrelato a través de sus ficciones, y sus textos son, en nuestra opinión, un espectáculo en el que el lector siempre está invitado a participar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Juan Pedro (2008), “Poética cuántica” en Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 491-496.
- Boccuti, Anna, “Humorismo y fantástico en la micro-ficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua”, en <http://goo.gl/OOZSL> (26/2/2013).
- Brasca, Raúl (2000), “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” en *El Cuento en Red*, 1, primavera, pp. 3-10, <http://goo.gl/AEJSy> (26/2/2013).
- Casas, Ana (2008), “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)”, en Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 137-157.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Madrid, Lumen.
- (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.
- Foucault, Michel (1969), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- Goodman, Nelson (1995), *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor.
- Koch, Dolores (2000), “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, *El Cuento en Red*, 2, otoño, pp. 3-10, en <http://goo.gl/Cocqr> (26/2/2013).
- (2001), “Algunas ideas sobre la minificción”, *Literaturas.com*, en <http://goo.gl/21Wkk> (26/2/2013).
- Lodge, David (1998), *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.
- Martínez Fernández, J. Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Olivares, María Alejandra (2007), “Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid”, *El Cuento en Red*, 15, primavera, pp. 28-38, en <http://goo.gl/vv9WT> (26/2/2013).
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

- Shua, Ana María (2007), *Casa de Geishas*, Barcelona, Thule.
- (2008), “Esas feroces criaturas”, en Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 581-586.
- (2009), *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2011), *Fenómenos de circo*, Madrid, Páginas de Espuma.