

Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua

Anna BOCCUTI
Università di Torino

Abstract

This study examines some of the microfictions of the Argentine writer Ana María Shua from the collection *Cazadores de Letras* (2009), focusing on the use of irony and humor in these texts. After a brief review of the contemporary theories about microfiction, we dwell upon the characteristics of the microfictional discourse, pointing out similarities and differences between microfiction and jokes. Starting from this introduction, we analyze how irony and intertextuality work in Shua's text on a double level: as a strategy to assure verbal economy (since they allude to traditional texts or discourses without the need to explain them, relying on the ability of the reader to recognize the hypotext and its critical re-use) and at the same time as an alternative discourse which subvert the traditional texts, rejecting every established truth. In the last part of this study we reflect upon the use of metafictional discourse as a way to wipe out the limits between reality and fiction, a permanent feature in Shua's short stories.

Resumen

Este trabajo se detiene en la lectura y análisis de algunas microficciones de la escritora argentina Ana María Shua, publicadas en *Cazadores de letras. Minificción reunida* (2009), tomando en cuenta, en particular modo, el recurso a la ironía y al humor que caracteriza estos textos. Tras presentar algunos de los enfoques teóricos que tratan de definir este género considerado inclasificable por la crítica, intentamos relevar afinidades y diferencias con otro discurso que privilegia la brevedad: el humor. En base a estas reflexiones, analizamos el funcionamiento de ironía e humor tanto en el nivel estructural como en el nivel semántico: en el nivel estructural, la ironía, por su carácter eminentemente intertextual, es lo que garantiza la síntesis verbal; en el nivel semántico, la re-escritura irónica de textos y discursos tradicionales es lo que permite la subversión de todos los valores y conocimientos establecidos. En la última parte de nuestro estudio, nos centramos en la metaficción como recurso para borrar los límites entre realidad y ficción, una constante en las microficciones de Shua.

I. De todas las formas breves, la microficción (o minificción, microrrelato, microcuento, ficción súbita, cuento bonsai, para mencionar sólo algunos de los muchos nombres asignados a los textos breves o brevísimos¹) puede contarse entre las

¹ Para mayores detalles sobre la cuestión de la nomenclatura, véase A. Ines Suárez, 2008, donde se aclaran las distinciones conceptuales implicadas por cada término.

más inclasificables, en el cruce de varias tradiciones y géneros. Como aclara sagazmente Alain Montandon : “[...] la forma breve tiene que ver con cierto número de textos más o menos largos [...] y comprende una realidad más amplia que la implicada por la noción de género, ya que atañe a numerosos estilos de escritura, codificados o no”. Añade el crítico francés: “La taxonomía de estas formas [...] es una tarea difícil porque la brevedad puede caracterizar formas diferentes, heterogéneas y numerosas. Toda clasificación carecerá de pertinencia porque las diferentes formas se sobreponen” (Montandon, 1992: 5, trad. mía). La vasta producción crítica sobre el tema y los muchos encuentros entre cultores y especialistas² que han intentado –y siguen intentando– definir los borrosos y por lo tanto huidizos límites del cuento ultracorto parecen confirmar el carácter polifacético del género. En muy resumidas cuentas, dentro del debate acerca de qué es la microficción, pueden evidenciarse dos líneas: la que Juan Armando Epple ha llamado “narrativista”, inaugurada por David Lagmanovich, que se preocupa por separar los microrrelatos de todos los otros minitextos en prosa (aforismos, chistes, sentencias, parábolas, fábulas etc.) y la que privilegia “una estética transgenérica, que le asigna a estos textos una condición de descentramiento o hibridación” (Epple, 2004: 24), según algunos expresión de la época postmoderna y de las nuevas prácticas de lectura (Noguerol, 1996).

Me parece útil otra distinción propuesta por Lagmanovich, quien señala tres coordinadas imprescindibles para reconocer el microrrelato, brevedad, narratividad y ficcionalidad:

Si [un texto] ostenta brevedad y narratividad, pero los hechos mostrados no son ficcionales, puede tratarse de un texto periodístico [...], de algún tipo de manual de instrucciones o de cualquier otra variedad de una escritura cuyo foco es lo fáctico, no lo ficcional. También podemos encontrar, y con frecuencia lo hacemos, textos que son narrativos y ficcionales, pero no breves, y eso lo lleva a autodefinirse en otra provincia de la narrativa, como el cuento o la *nouvelle*. Por otra parte, la escritura gnómica, que genera aforismos, refranes y expresiones afines, tiene una eminente brevedad pero prácticamente nada de las otras dos condiciones. (Lagmanovich: 2009, 87-88)

Campra, en cambio, además de la importancia del tamaño del texto, casi a manera de réplica o integración a estas observaciones de Lagmanovich, indica como característica específica del microrrelato la peculiar relación entre lo dicho y lo no dicho que se instala en el corazón del texto (Campra, 2008: 217): aquí lo omitido tiene a veces más relevancia que lo dicho. Se trata, pues, de un tipo de narratividad muy especial que privilegia una semántica del vacío y una retórica del silencio, desembocando a menudo en un final abierto:

Las microficciones [...] se constituyen como una totalidad sólo si se reconocen los espacios en blanco, lo no dicho. Recurren a la generosidad del lector para integrar ese vacío, o para dejarlo

² Para más información sobre las sedes (revistas, universidades etc.) que han favorecido el proceso de institucionalización de la microficción, reenvío a L. Pollastri, 2006.

abierto, pero percibido como parte esencial, fundante, de un relato cuya totalidad permanecerá huidiza. (Campra, 2011: 169)

De esto deriva entonces también el papel central conferido al lector en la construcción del sentido global del texto, que se irradia más allá de la página.

Estas aclaraciones preliminares nos servirán para leer los microrrelatos de la argentina Ana María Shua, una de las narradoras más conocidas y apreciadas a nivel nacional e internacional, autora de novelas, cuentos de definición canónica, y por supuesto de microficciones que en los últimos años han sido objeto de estudio por parte de la crítica especializada³.

II. No es fácil abordar la vasta y multiforme obra microfictional de Shua, reeditada en 2009 bajo el título *Cazadores de letras* por la editorial española Páginas de Espuma, que se dedica exclusivamente a la publicación de cuentos⁴. El volumen orilla las 900 páginas y reúne todas las microficciones de los cinco tomos aparecidos entre 1984 y el 2007: *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2007).

Los títulos mismos nos dan pautas acerca de los núcleos temáticos y estéticos que orientan la producción de nuestra autora: los límites entre el sueño y la vigilia, la preferencia por la representación desrealizante, que ofrece al lector una mirada inusual sobre lo real dibujándolo como algo multiforme, insalvable, paradójico; al fin y al cabo, incomprensible. Esto es lo que declara entre líneas la imagen oximórica evocada por el título *Botánica del caos*, y lo que recuerdan las criaturas estrafalarias que aparecen en *Fenómenos de circo* y *Temporada de Fantasmas*. También este título tiene una connotación oximórica: se utiliza una expresión procedente del lenguaje común para designar un fenómeno sobrenatural. Por último, aunque no cronológicamente, encontramos *Casa de Geishas*, cuyas inquilinas enriquecen la galería de excepcionalidades que habita los

³ Entre sus obras más recientes, recordamos *La muerte como efecto secundario* (1997, novela), *Como una buena madre* (2001, cuentos), *Historias verdaderas* (2004, cuentos), *El peso de la tentación* (2007, novela). Con respecto a los estudios críticos, entre otros cfr. R. D. Buchanan, 2001; D. Lagmanovich, 2004; G. Tomassini, 2006; L. Zavala, 2005.

⁴ La aparición de editoriales que publican únicamente cuentos (las españolas Páginas de Espuma, Menoscuarto) o microfiction (la española Thule o la argentina Macedonia, entre otras) es una prueba del afianzamiento del género en las letras hispánicas. También lo es la proliferación de antologías de microcuentos de los dos lados del océano; se recuerdan, de manera arbitraria y parcial, Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México 1984; Juan Armando Epple, *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile 1990; Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz 1990, Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos*, Alfaguara, México 2000; la serie de antologías al cuidado de Raúl Brasca y Luis Chitarroni por la editorial Desde la gente, de Buenos Aires, inaugurada por *Dos veces bueno* (1996); David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia 2005; Laura Pollastri, *El límite de la palabra*, Menoscuarto, Palencia 2007, Ángeles Encinar, Carmen Valcárcel, *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, Madrid, Sial, 2011; Sandra Bianchi, *Arden Andes*, Macedonia, Morón 2011.

textos de Shua, proponiendo al mismo tiempo una reflexión irónica sobre lo femenino y sobre la escritura.

Todos estos textos provocan en el lector desconcierto e inquietud, un cosquilleo más que un escalofrío. Se trata de ficciones que asedian los paradigmas de realidad sea a través de la mirada fantástica, sea a través de la entonación irónica y levemente humorística. Nosotros nos centraremos sobre este último aspecto, tratando de ver cómo se lleva a cabo esta alianza especial entre humor y microficción. Porque, tal vez no sea necesario subrayarlo de nuevo, al igual que la microficción, el humor también se niega a cualquier tipo de encasillamiento esquemático: prueba de esta dificultad clasificatoria es la frecuente confusión de las lindes entre ironía, sátira, parodia, comicidad y humor tanto en el uso común como en la crítica especializada. Esa dificultad quizá derive del hecho de que nosotros no reconocemos lo humorístico a partir de características estéticas exclusivas o de un objeto particular, sino por los efectos que el humor engendra en el lector: en última instancia, podemos considerar como humorístico “todo lo que nos hace reír”.

Para el desciframiento del discurso humorístico me parece por lo tanto imprescindible el aspecto pragmático del texto, así como lo describe Graciela Reyes:

[...] el rol de los principios que guían la interpretación de las enunciaciones: relación con los participantes, con el co-texto lingüístico inmediato, con el contexto [...] y con el entorno o situación de comunicación, incluida las creencias de los hablantes, su conocimiento de sí mismos, del lenguaje que usan y del mundo” (Reyes, 1990: 18)

Estas competencias, como veremos más adelante, se demuestran necesarias también para la comprensión de las microficciones de Shua basadas en el juego intertextual o en la parodia de discursos. Esta forma compleja de transtextualidad se revela muy adecuada para la microficción en tanto permite establecer relaciones con el hipotexto subyacente sin necesidad de explicitarlo, dejando a la actividad del lector la reconstrucción del discurso solamente aludido o citado.

Además, también otros factores nos permiten afirmar que la brevedad y el humorismo se encuentran en una relación de atracción recíproca: si hacemos un rastreo en la historia literaria, nos damos cuenta de que mientras es muy difícil encontrar novelas que sean enteramente humorísticas (podríamos decir que textos como *Emma Roulotte, es usted*, de Norberto Luis Romero o *Copyright*, de Jorge Maronna y Luis María Pescetti, publicados respectivamente en 2009 y en 2007, contradicen esta afirmación), la microficción, al obrar por condensación y concisión, permite en cambio crear textos en los que el humorismo recubre la totalidad del discurso. Por otra parte, Freud también, en su *El chiste y la relación con lo inconsciente* (1905), recuerda que la condensación organiza todos los juegos de palabras y las técnicas del chiste, siendo la compresión y la “tendencia al ahorro” en la expresión dos requisitos insoslayables para la mayor eficacia del humor (Freud [1905] 1991: 42). No hay que confundir, sin embargo, chiste y microficción. Lagmanovich afirma que, a diferencia de la microficción, el chiste no exige factor estético: “no es esta la tarea de quien recopila anécdotas o elabora chistes. Bastaría con esto para eliminarlos del orbe de la

literatura” (Lagmanovich, 2011: 7). Menos cortante resulta la posición de Brasca, quien sagazmente observa:

Chistes y microficción humorística tienen muchas similitudes. Ambos son breves, ambos son condensados, ambos ofrecen gratificación intelectual y utilizan las mismas técnicas para lograr la risa. Difieren en grado de complejidad y en la naturaleza de su escritura. Es decir, puede haber chistes tan complejos y bien escritos que serían verdaderas microficciones. Inversamente, puede haber microficciones tan elementales y pobremente escritas que no pasarían del chiste. Esto supone un solapamiento, una zona en que ambas formas coexisten⁵.

En mi opinión, uno de los factores que permite diferenciar (o asimilar) el chiste y la microficción humorística es la intensidad o duración de la resonancia del texto en el lector, en otras palabras, el alcance o la profundidad de la reflexión que el texto desencadena. El chiste, si bien termina con una detonación como muchas microficciones, agota en esta todo lo que tiene que decir o sea, cumple con la colisión humorística que es su objetivo. La microficción en cambio, aunque se sirva de los mismos recursos que el chiste para hacernos sonreír, aprovecha de esa detonación para sugerir al lector algo que no se expresa del todo en la página.

III. Los microrrelatos de Shua presentan otra característica que se le ha atribuido a la microficción, es decir la serialidad. En todos los volúmenes mencionados los textos están ordenados como unidades independientes pero interrelacionadas, parte de una constelación que forma un discurso más amplio y unitario. Todos los libros de Shua están organizados en secciones: cito, a manera de ejemplo, de *Botánica del caos*, “Diagnósticos”, “Variaciones”, “Sueños”, “Monstruos”, o de *Casa de Geishas*: “Versiones”, “Otras posibilidades”, de *Temporada de Fantasmas*: “Misterios de la ficción”, “Capricho divino”, “Otros pueblos, otros mitos”, “Enfermedades”, “Dormir, soñar”. Como se puede notar, los títulos manifiestan ciertas recurrencias temáticas que revelan la intención subyacente en gran parte de la obra de Shua: proyectar un orden a través de la realidad textual sobre el caos de la realidad extratextual. Así se explica también una constante de las microficciones de Shua, la predilección por las metamorfosis y las re-escrituras que postulan el carácter de reversibilidad de todo lo existente.

En lo que respecta a la estrategia textual, la marcada entonación irónica contribuye a derrumbar las certidumbres del lector a medida que va avanzando en la lectura. Blancos privilegiados de humor e ironía son todas las grandes verdades y

⁵ Esta cita está tomada del artículo de Raúl Brasca “¿Por qué tomarla en chiste? El resbaladizo territorio de la microficción humorística” publicado en *a.Verare. Revista on-line de Psicoanálisis y diálogos interculturales*. No ha sido posible identificar número y fecha de este fascículo de la revista. Por lo que atañe a los recursos, es innegable que los parecidos entre chiste y microficción son muchísimos, como detalladamente ha explicado Dolores Koch (2006) en su artículo “Doce recursos más para hacernos sonreír”. Por razones de economía verbal, la microficción recurre muy frecuentemente a lo que Lagmanovich ha denominado discurso sustituido (Lagmanovich, 2007: 37), al discurso doble o a la polisemia, así como al final inesperado.

narraciones como por ejemplo las de las religiones, la tradición judaico-cristiana, la historia occidental, la mitología. Por eso, son muchas las microficciones que entablan un diálogo con otros textos y discursos asumiendo una actitud desacralizadora y desmitificadora. Me parecen muy significativos, al respecto, los microrrelatos sobre la Creación que encontramos en *Casa de Geishas* (“Órdenes son órdenes”), *Botánica del caos* (“Creación I” y “Creación II”) y *Temporada de fantasmas* (“Creación I: la construcción del universo”, “Creación III: trabajo en equipo”, “Creación V: Lo que ha hecho el niño”⁶). Considero, además, provechoso poder analizar tales microrrelatos dentro del macrotexto de Shua, porque esto permite evidenciar que se trata de variaciones sobre un mismo tema sin solución de continuidad: todos los microrrelatos ponen en discusión el resultado de la Creación, subrayando los defectos del mundo en que vivimos. Estructuralmente, todos se basan en la ruptura de las expectativas del lector a través de un narrador de identidad incierta que se revela sólo en el final, regularmente sorpresivo. En “Órdenes son órdenes” la intención irónica es clara desde el comienzo, y se manifiesta en el uso del discurso sustituido que rebaja el Creador a Ejecutor al servicio de voluntades superiores, retratándolo en el acto de justificarse con argumentos triviales como los que se mencionan en el título. Las mayúsculas, obviamente, deben entenderse como signos suprasegmentales, indicios de duplicidad irónica del texto.

Yo soy solamente un Ejecutor. Los verdaderos responsables, los que dan las órdenes, están Más Arriba. Esa frase acostumbraba repetir para disculparse, cuando, un tiempo después de terminar Su Obra de seis días, empezaron a subir las primeras almas apremiadas, quejándose de los groseros errores de la Creación. (Shua, 2009: 353)

En “Creación I”, en cambio, el discurso sustituido garantiza el efecto final sorpresivo a través de la metáfora del gran arquitecto, de la que, por cohesión con el texto, derivan las imágenes del mundo como “bellísimo juguete”, “maqueta”, “proyecto inviable”:

El gran arquitecto despidió a su equipo. Durante seis días se encerró para trabajar en la maqueta sin ayuda. Pero el ingenioso, bellísimo juguete, no persuadió a los inversores. Furioso, el gran arquitecto pateó la maqueta con tal fuerza que todavía permanece en el espacio, girando sobre sí misma, mientras nos afanamos inútilmente sobre su superficie, modelos perfectos de un proyecto inviable. (Shua, 2009: 585)

El final comporta un imprevisto y vertiginoso cambio de punto de vista, como si se estuviera desplazando el foco de una cámara: obtienen este efecto dinámico el rápido cambio de tiempo verbal (“El gran arquitecto despidió a su equipo”, “mientras nos afanamos”) al que se suma la modificación en la instancia narrativa. Gracias al “nos”, la enunciación precipita de un narrador omnisciente heterodiegético (típico de las tradiciones y las leyendas) a un narrador homodiegético, solidario con el lector que, a esta altura, ya a partir del título explícito, ha reconocido que esta no es otra sino la

⁶ Respectivamente en las secciones “Otras posibilidades”, “Variaciones”, “Capricho divino”.

reescritura del génesis y por lo tanto no tarda en reconocerse a sí mismo entre “los modelos perfectos de un proyecto inviable” que cierra el microrrelato.

A su vez, en “Creación II” el relato, estrictamente dependiente de la situación propuesta en el texto que acabo de citar, se presenta en *medias res* como el monólogo interior del mismo Arquitecto-Dios, aquí representado como concursante:

No puedo entender por qué sigue dudando el jurado. Se me acusa de producir en demasía, como si la cantidad y variedad atentaran contra la calidad de las especies que pueblan mi mundo. Seres efímeros, lo admito, pero capaces de reproducirse en lugar de permanecer monótonamente vivos para toda la eternidad, como los que han creado, torpemente, otros concursantes menos ingeniosos. (Shua, 2009: 586)

Refinada también la ironía que recorre este texto, donde la bondad de la invención, el ingenio del narrador-creador, reside en la naturaleza mortal de las criaturas inventadas... Creo que no hace falta detenerse mayormente en las gestiones metafísicas de estas microficciones que, bajo el disfraz del discurso irónico y metafórico, vuelven a plantear interrogantes y ofrecer imágenes emblemáticas de la existencia humana.

En “Creación III: Trabajo en equipo”, se propone otra versión del Génesis, cuyos actores no son exclusivamente los de la tradición bíblica:

Los agnósticos utilizan el concepto de la multiplicidad de cultos como prueba de que Dios no existe. Comparten su falta de imaginación con aquellos que suponen al mundo como la creación de un Dios caprichoso y arbitrario. No sospechan que todo es simultáneamente cierto. No sospechan que Quetzalcoatl y Zeus y Ngenechén y Jehova y Mawu y Osiris y Manítú y los otros formaban parte de esa comisión excesivamente numerosa que entre peleas, negociaciones y componendas llegó por fin, con alivio, a este triste resultado. (Shua, 2009: 748)

El efecto humorístico en este texto es obtenido por medio de la acumulación desordenada y la humanización de lo divino, que sugieren inevitablemente una imagen de amontonamiento casi ridícula abierta a otros desarrollos implícitos.

Cierra la serie dedicada a la Creación el microrrelato “Lo que ha hecho el niño” donde, como el título anticipa, la degradación de lo solemne a través de lo humano es el eje del discurso. El mundo es la creación de juguete de un niño, por supuesto muy alabada por sus padres. El relato no tiene desenlace propiamente dicho dado que se nos describe una situación estática. Lo que confiere dinamismo a esta microficción es el comentario del narrador que, otra vez, aparece en el texto en plural, esta vez dirigiéndose a Dios como tú: el texto se coloca así en un régimen de oralidad, presentándose como una apelación colectiva a Dios:

La madre está orgullosa ¡Desde tan pequeño! ¡Y con los materiales de la caja de juguetes! Para cuando el padre vuelve del trabajo, lo ha colgado del techo del cuarto principal, con los otros, y no se ve mal (considerando su edad) junto a los del padre y del abuelo. Como es lógico, a medida que se aleja uno del centro caliente del amor, la admiración por la obra del niño se atenúa. Los padres se felicitan entre ellos y se jactan ante los demás, a la familia le parece muy bien, los vecinos sonrían comprensivos: más allá, por supuesto, nadie se entera. Pero han pasado

ya muchos años, y a sus habitantes, Señor, nos sigue pareciendo un capricho infantil, tan elemental, tan precario, recuérdanos ahora que has crecido. (Shua, 2009: 752).

Por razones de espacio no nos detendremos aquí en el análisis de otras series tal vez más estudiadas, como las que, según la crítica, plantean la subversión del modelo patriarcal tal como se ha ido fijando en los siglos a través de los cuentos de hadas⁷.

Shua propone en estas series textos que parodian discursos sin retomar necesariamente un texto específico, sino más bien evocan un imaginario y lugares comunes sedimentados en el repertorio cultural del lector. Junto a los relatos que son resultado de relaciones transtextuales muy complejas, encontramos otros que activan una intertextualidad mucho más explícita. Eso implica que estas microficciones se dirigen a distintas tipologías de lectores, que según la amplitud de sus competencias accederán a distintos niveles de significación del relato.

IV. Otro tipo de efecto humorístico es el que se obtiene mediante el uso lúdico del lenguaje y de todas las posibilidades que surgen gracias al deslizamiento del nivel metafórico al literal, la deformación del significante y los juegos metalingüísticos y metaliterarios. Estos juegos proporcionan una reflexión ulterior sobre las posibilidades del lenguaje mismo y sus límites. Entre los numerosos ejemplos, retomaré algunos de *Botánica del caos*. En “Haber crecido” la polisemia es el pretexto para la alteración de la realidad: entre todos los significados posibles de una expresión, se privilegia el más improbable, causando un cortocircuito lógico. Una frase hecha referida al crecimiento de una niña desencadena la metamorfosis relatada en el cuento:

Qué grande estás, dice mi tía Raquel a duras penas, oprimida contra la pared de su dormitorio con tal grado de presión que apenas puede volver a introducir en sus pulmones el aire que usó para asombrarse del tamaño de mi mano que intenta, entre el índice y el pulgar, tomarla de la cintura para acercarla a mi oreja. (Shua, 2009: 174)

Asimismo, en “El cuerpo del delito”, el juego se genera a partir de la variación de un sintagma fijo: el ladrón no puede ser encarcelado porque no hay un ‘cuerpo’ del delito sino una ‘cabeza’ del delito:

[...] y no es que el delito sea incorpóreo: es que sólo tiene cabeza, una cabeza grande, con una cara de ojos grandes y tristes, como de viciuña, una coronilla calva, un cuello cercenado del que mana ese líquido en nada parecido a la sangre; y es tan difícil para el fiscal persuadirla de que la ley exige el cuerpo y no la cabeza del delito, de que estamos haciendo todo lo posible, de que se vaya de una vez por todas a molestar el asesino. (Shua, 2009: 184)

Lo que se produce en estos microrrelatos (de gran impacto a nivel visual pero esencialmente de limitado desarrollo narrativo) es un fenómeno absurdo dentro de la realidad cotidiana a través de las palabras, creadoras de mundo. Algo más que una

⁷ Me refiero a “Doncella y Unicornio I-V”; “Cenicenta I-IV”; “Sapo y princesa I-V” en *Casa de Geishas*, ya estudiadas, por ejemplo, por Rhonda Dahl Buchanan (1996) y Miriam Di Geronimo (2010), entre otras.

invención disparatada es la que se propone en “Pájaro en mano” (*Casa de Geishas*), donde se sugiere una inversión de la conservadora recomendación a no correr los riesgos del proverbio aludido en el título del relato:

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 sus 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 sólo la esperan a ella para llegar a cien volando. (Shua, 2009: 469)

En cambio, en “Ataduras” (*Casa de geishas*), se formula de manera humorística - pero no por eso menos seria-, una reflexión sobre la familia:

Muchos prefieren que se los ate y la calidad de las ataduras varía, como es natural, de acuerdo con el peculio de la gozosa víctima: desde los lazos de seda hasta lazos de sangre. Y es que en el fondo nada ata tanto como la responsabilidad de una familia (ciertamente el más caro de los placeres-sufrimientos).

Aquí, al discurso desplazado (de ataduras literales a ataduras metafóricas) se suma la repetición con variación (lazos de seda – lazos de sangre o sea ataduras familiares) que produce por supuesto radicales variaciones semánticas y de registros: en este contraste reside la ironía, y en la moraleja-comentario entre paréntesis que cierra el microrrelato, revelando la presencia de dos discursos dentro del texto⁸.

El acto de la lectura aparece como otra constante de la obra de Shua, como puede verse en “La más absoluta certeza”⁹, donde se apela al lector para probar la veracidad de lo que se afirma en el texto mismo. La relación entre las fronteras de lo que está dentro del texto y lo que queda fuera de él, la distinción entre el lector empírico y el lector modelo, se violan de manera imprevisible :

Pocas certezas es posible atesorar en este mundo. Por ejemplo Marco Denevi duda con ingenio de la existencia de los chinos. Y sin embargo yo sé que en este momento usted, una persona a la que no puedo ver, a la que no conozco ni imagino, una persona cuya realidad (fuera de este pequeño acto que nos compete) me es completamente indiferente, cuya existencia habré olvidado apenas termine de escribir estas líneas, usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo. (Shua, 2009: 623)

Como se ha visto, esta actitud lúdica para con el lenguaje lleva pues a dos resultados distintos pero interrelacionados: por un lado, de la rebelión contra las formas cristalizadas del idioma, las metáforas lexicalizadas, los modos de decir, brota un mundo fantástico en incesante y asombrosa metamorfosis, que recuerda (si queremos inscribir esta escritura en una genealogía) las invenciones de tipo surrealistas y sus derivaciones cortazarianas y oulipianas. Por otro lado, el uso del lenguaje,

⁸ Otro ejemplo del juego con la materialidad del lenguaje que implica además un juego metatextual lo encontramos en la microficción abundantemente citada por la crítica “¡Huyamos!”, perteneciente a *Casa de geishas*: “¡Huyamos! Los cazadores de letras est’n aquí!” (Shua, 2009: 368).

⁹ Este microrrelato abre la sección “Literaria”, de *Botánica del Caos*.

considerado en su aspecto material, desemboca en una reflexión autoirónica sobre la relación entre la escritura y el mundo, que propone la desaparición de los confines entre la realidad y la ficción.

Lo que me parece importante subrayar es que lo irónico, lo humorístico y lo serio se encuentran en esas microficciones enlazados: el tema (serio) se presenta bajo una forma humorística, realizando esta unión de los opuestos tan frecuente en la obra Shua, donde real-irreal, sueño-vigilia, realidad-ficción no son siempre dimensiones claramente distinguibles. Se trata de una visión del mundo que, como espero haber mostrado en ese breve recorrido, rechaza las formas estables y se sirve de la ironía crítica para iluminar facetas insospechadas que abren otros tantos caminos a nuevas formas de conocimiento del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ANA MARIA, SHUA (2009): *Cazadores de letras*, Madrid: Páginas de Espuma

ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto

BUCHANAN, RHONDA DAHL (1996): “Literature’s rebellious genre: the short short story in Ana María Shua’s *Casa de geishas*”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4 (http://www.educoea.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo12/introduction.aspx?culture=en&navid=221, última consultación: 29/01/2013)

BUCHANAN, RHONDA DAHL (2001): *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington D.C.: Interamer. Collection of the Organization of the American States (URL: http://www.educoas.com/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=cyVjMyVhM28=, última consultación: 29/01/2013)

CAMPRA, ROSALBA (2008): “La medida de la ficción”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 209-225

CAMPRA, ROSALBA (2011), “Anaquel de microficciones”, *Letral*, pp. 160-176

DI GERONIMO, MIRIAM (2010): “Intimidad, deseo y erotismo en *Casa de Geishas*, de Ana María Shua”, *Cuadernos del CILHA*, Universidad de Cuyo, vol. 11, n.13, pp. 21-29

EPPLE, JUAN ARMANDO (2004): “La minificción y la crítica”, en Noguero Jiméñez,

- Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 14-24
- FREUD SIGMUND ([1905]1991): *El chiste y la relación con lo inconsciente* en Strachey, James (ed.): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 8
- KOCH, DOLORES (2006): “Doce recursos más para hacernos sonreír”, *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 14, pp. 42-50, (URL: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, última consultación: 29/01/ 2013)
- LAGMANOVICH, DAVID (2004): “Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua” en Noguero Jiméñez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 215-224
- LAGMANOVICH, DAVID (2006): *El microrrelato hispanoamericano*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional
- LAGMANOVICH, DAVID (diciembre 2009): “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Iberoamericana*, IX, pp. 85-95
- LAGMANOVICH, DAVID (2011), “En el territorio de los microtextos”, *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 23, pp. 3-8 (URL: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, última consultación: 29/01/ 2013)
- MONTANDON, ALAIN (1992): *Les formes brèves*, Paris: Hachette
- NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA (1996): “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4, Vol. XLVI, pp. 49-66
- POLLASTRI, LAURA (2006): “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”, en Scarano, Mónica (ed.), *Actas del 2 Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, 2004, Universidad de Mar del Plata, 2006. CD-ROM (URL: http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minifccion_hispanoamericana_laura_pollastri.html, consultado el 29/01/2013)
- REYES, GRACIELA (1990): *La pragmática lingüística*, Barcelona: Montesinos
- TOMASSINI, GRACIELA (2006): “De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”, *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, 13, pp. 14-38 (URL: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, última consultación: 29/01/ 2013)
- ZAVALA, LAURO (2005): “Metaficción y parodia en *La Sueñera* de A. M. Shua”, en Zavala, Lauro (ed.), *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 155-171